

La double nature de l'image d'auteur

The double nature of the author's image

Ruth Amossy



Éditeur
Université de Tel-Aviv

Édition électronique

URL : <http://aad.revues.org/662>

DOI : 10.4000/aad.662

ISSN : 1565-8961

Référence électronique

Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://aad.revues.org/662> ; DOI : 10.4000/aad.662

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.



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 double nature de l'image d'auteur

The double nature of the author's image

Ruth Amossy

Introduction

- 1 Sans entrer dans la discussion des divers sens attribués au fil du temps au terme « auteur », ni revenir sur les rôles que l'instance auctoriale a pu jouer du Moyen Age à nos jours, on s'interrogera sur ce que peut signifier aujourd'hui l'« image d'auteur ». Principalement, on se demandera dans quelle mesure la mise en rapport de cette notion avec celle d'*ethos* rhétorique permet une meilleure compréhension du fait littéraire envisagé dans ses aspects discursifs et institutionnels.
- 2 Pour ce faire, il faut prendre en compte non pas la personne réelle de celui qui signe une œuvre, mais bien plutôt sa figure imaginaire. Il s'agit d'une image discursive qui s'élabore aussi bien dans le texte dit littéraire que dans ses alentours, en l'occurrence dans des discours d'accompagnement comme la publicité éditoriale ou la critique. Ce sont là deux régimes d'images qu'on sépare souvent en vertu de la division et de la hiérarchie généralement établies entre l'œuvre littéraire et les métadiscours qui s'y réfèrent. En-dehors de toute question d'évaluation, il importe effectivement de les distinguer dans la mesure où les images de soi projetées par l'écrivain ne sont pas du même ordre que les représentations de sa personne élaborées par des tiers. Il faudra donc en un premier temps décrire et sérier ces différents types d'images discursives, tout en posant leur étroite interdépendance. On partira de l'hypothèse que la façon dont elles se croisent et se combinent influe sur l'interaction du lecteur avec le texte, d'une part, et sur leurs fonctions dans le champ littéraire, d'autre part.
- 3 Les pages qui suivent passent en revue ce triple aspect de la question : elles posent d'abord la notion d'image d'auteur comme représentation discursive élaborée en-dehors de l'œuvre pour appeler à une étude systématique de cette problématique dans les divers genres de discours où elle se met en place. Elles expliquent et légitiment ensuite la notion

d'« *ethos* auctorial » en la situant dans l'espace des théories développées au sein des études littéraires comme de l'AD. Enfin, elles suggèrent quelques pistes pour articuler les *ethè* auctoriaux et les images d'auteur produites en-dehors de l'œuvre fictionnelle à la fois dans le champ et dans la communication littéraires à partir d'un exemple précis. Dans l'état actuel de la question, ce travail avoue en toute modestie son caractère programmatique.

1. Aux alentours de l'œuvre

Les images d'auteur produites par une tierce personne

- 4 Le « retour de l'auteur » (Burke 1992), après sa « mort » proclamée par Barthes (1968) et son élimination des études de narratologie, a été maintes fois commenté et je ne m'y étendrai pas. Notons simplement que cette résurrection n'affecte que la réflexion critique : les interdits de la recherche savante n'ont jamais empêché le foisonnement des discours sur l'auteur dans la sphère publique. Une production abondante est restée et reste consacrée à la mise en scène des personnages d'auteur à l'intention du public intéressé à mieux connaître un écrivain célèbre ou à se familiariser avec quelque romancier érigé en vedette.
- 5 Ainsi s'élaborent et circulent des discours qui esquissent une figure imaginaire, un être de mots auquel on attribue une personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité soutenue par des photos et par des apparitions télévisées. L'image au sens littéral, visuel du terme se double donc d'une image au sens figuré. Elle comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi. C'est en quoi elle se distingue de l'*ethos* discursif, ou image de soi que le locuteur produit dans son discours (Amossy 1999).
- 6 La production d'une image d'auteur dans le discours des médias et de la critique obéit à des impératifs divers, correspondant aux fonctions qu'elle est censée remplir dans le champ littéraire. Elle peut être promotionnelle – on contribue au succès d'un roman en « vendant » l'image de son auteur : lors de la parution des *Bienveillantes* (2006), on a mis en valeur l'image du jeune américain qui a choisi de rédiger son premier roman, 900 pages, en français. Elle peut être plutôt culturelle que commerciale. Les journaux viennent satisfaire le désir de connaître une vedette nouvelle, ou une personnalité du monde des lettres dont la vie peut susciter la curiosité ou l'intérêt en-dehors de toute intention de lecture. Combien ont discuté de Littell sans même feuilleter l'épais volume publié chez Gallimard ? Dans ce contexte l'image d'auteur alimente les conversations qui construisent une sphère culturelle en règle générale réservée aux privilégiés, et dont il ne faut pas sous-estimer l'importance dans le champ littéraire. Lorsqu'il ne s'agit plus de promotion éditoriale ou de contribution à la sphère culturelle, l'image d'auteur participe de la gestion du patrimoine, souvent sur le mode savant. Il importe de rassembler et de synthétiser ce qui gravite autour du nom d'un écrivain consacré – Balzac, Breton, Malraux, Gracq, aujourd'hui Annie Ernaux ou Pascal Quignard – pour prodiguer un savoir en enrichissant les figures du Panthéon littéraire. *Last but not least*, l'image d'auteur produite en-dehors du texte intervient directement dans la communication littéraire. Elle

permet à l'amateur de lettres d'approcher celui dont il a aimé (ou éventuellement détesté) l'œuvre pour mieux pénétrer (ou vitupérer) celle-ci. Dans cette perspective, les fonctions remplies par l'image d'auteur ne se limitent pas au plan institutionnel : elles peuvent modeler la relation personnelle que le lecteur noue au texte.

- 7 S'imposant dans le champ littéraire sous des formes variées selon les objectifs visés, cette production discursive se coule dans divers moules génériques appropriés à cet effet. L'image d'auteur se plie ainsi aux règles de la publicité éditoriale qui présente un livre nouveau, ou de la quatrième de couverture. Elle se développe selon d'autres modalités dans la critique journalistique, dans les émissions télévisées, mais aussi, lorsque le statut de l'écrivain le permet, dans la critique savante et les biographies. Ces genres de discours, encore peu étudiés dans une perspective d'AD, méritent de faire l'objet d'investigations plus poussées qui en dégagent les règles et le fonctionnement. L'image d'auteur y est toujours construite par les autres, professionnels, critiques, biographes, etc. qui mettent en place une représentation de l'écrivain sur laquelle celui-ci n'a aucune prise directe.

L'image de soi que l'auteur construit dans ses métadiscours

- 8 Seuls quelques genres, comme l'entretien d'auteur, lui permettent une présentation de soi qu'il peut tenter de gérer au sein d'une interaction régulée avec l'interviewer. Les écrivains se prêtent avec plus ou moins de bonne grâce à cet exercice, où l'image qu'ils entendent projeter d'eux-mêmes doit être incessamment négociée avec leur partenaire, journaliste, interviewer professionnel ou figure plus ou moins dominante de la scène culturelle. Je renvoie au travail de Galia Yanoshevsky (2004, 2006), qui montre bien comment l'image de l'auteur est gérée dans la dynamique de l'interaction où, malgré la coopération de mise dans ce type d'échange, elle risque à tout moment d'échapper à la maîtrise de l'interviewé.
- 9 Cette dernière remarque laisse supposer que l'écrivain n'est pas indifférent à son « image d'auteur » et qu'il désire, dans une certaine mesure au moins, la contrôler. Cela s'applique également aux écrivains qui, comme Beckett ou Julien Gracq, entendent effacer autant que possible la présence de la personne à l'origine du texte, et que des pratiques institutionnelles tendent néanmoins à faire dévier de la voie qu'ils se sont tracée. C'est que l'écrivain doit, bon gré mal gré, sciemment ou involontairement, se situer dans le monde des Lettres – se positionner dans le champ littéraire – et que son image d'auteur joue un rôle non négligeable dans la position qu'il occupe ou qu'il désire occuper. D'où la tentative de reprendre possession de ce qui se dit de lui pour infléchir son image dans le sens désiré, selon le courant dans lequel il se range (un surréaliste n'aspire pas à la même image qu'un représentant du Nouveau roman) ou la place qu'il aspire à tenir (chef de file, ou dissident, par exemple). Pour ce faire, l'écrivain choisit souvent des genres qui lui permettent de profiler une image d'auteur qui n'est ni celle que forgent ses commentateurs, ni celle qu'induisent les lecteurs de ses romans ou de ses poèmes. Il y fait entendre une autre voix que celle qui vibre dans son œuvre, et tente de lui conférer une place, parfois déterminante, dans le kaléidoscope d'images qui se construisent autour de son nom. Il y a une image de Breton telle qu'elle se dégage des manifestes surréalistes ou des entretiens, comme il y a une image de Breton qui se construit dans les poèmes de *Signe ascendant* ou dans *Nadja*. Dans tous les cas, elles ne sont pas à confondre, mais à confronter. Il en va de même de l'*ethos* qui s'élabore dans les préfaces où le signataire du livre est autorisé à prendre la parole en son nom propre. Cette dimension de l'auctorialité

a fait l'objet de nombreux travaux et je n'y insisterai pas, sinon pour réitérer sa différence constitutive avec ce qui se construit dans le corps du texte fictionnel, et la nécessité de les examiner en regard l'une de l'autre.

2. Des métadiscours à l'œuvre littéraire

La dimension imaginaire et institutionnelle de l'image d'auteur

- 10 De l'image qui lui est attribuée par les autres à l'*ethos* qu'il construit de sa personne, des textes qui entourent l'œuvre sans en participer à ceux qui, comme les préfaces, font partie intégrante de l'ouvrage, une multiplicité d'images souvent diverses et contradictoires circulent en proposant du même auteur un kaléidoscope mouvant. Si ces images discursives s'élaborent dans des cadres divers, elles partagent cependant deux caractéristiques majeures. Tout d'abord, elles passent nécessairement par la médiation d'un imaginaire d'époque et se modèlent sur ce que Diaz (2007) appelle des « scénarios auctoriaux ». En effet, les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir. On n'imagine pas aujourd'hui de projeter une image d'auteur en poète mourant telle qu'elle a pu circuler et impressionner les esprits au 19^e siècle. De même, la figure de l'existentialiste exemplifiée par Sartre est datée, et ne participe ni de l'imaginaire des siècles précédents, ni du nôtre.
- 11 Diaz note bien que ces modèles ne sont pas simplement imposés de l'extérieur et que les écrivains eux-mêmes participent à leur gestation, les font circuler et se les approprient. Dans cette perspective, il n'est guère possible de séparer ce qui se trame à l'extérieur du roman ou du poème, et ce qui se construit dans l'espace de l'œuvre. Un même imaginaire s'élabore dans le discours d'époque tel qu'il circule dans les genres les plus divers. On est ici dans l'ordre du discours social, ou – dans la terminologie de l'analyse du discours – de l'interdiscursivité. Sa prise en compte implique un examen de la façon dont chaque discours se construit en reprenant et en modulant ce qui se dit et s'écrit avant, et autour, de lui. Elle suppose à la fois la mise en place de stéréotypes dont se nourrit une culture datée, et l'incessant travail de reprise, de modulation et de transformation que les textes singuliers leur font subir (Amossy 1991).
- 12 Mais l'image d'auteur n'est pas seulement liée à un imaginaire social : elle est aussi indissociable d'une stratégie de positionnement dans le champ littéraire. A la suite de Viala (1993), Jérôme Meizoz appelle « posture » les « conduites énonciatives et institutionnelles complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire » (Meizoz dans ce même numéro et Meizoz 2007). En d'autres termes, c'est lorsque l'image d'auteur est produite et assumée par l'écrivain dans une stratégie de positionnement plus ou moins délibérée (elle n'a pas besoin d'être consciente et calculée), qu'elle peut recevoir le nom de posture. Laquelle « n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur » mais « est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics » (*ibid.*). On ne discutera pas ici la proposition de Meizoz, qui inclut dans la posture, du point de vue de la production d'une image de soi, à la fois « les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la *personne* », introduisant ainsi dans le tableau les comportements non-verbaux et jusqu'à l'individu réel. On s'en

tiendra ici à la question de l'image, et à la façon dont elle fonctionne dans le champ littéraire où l'auteur, qui se voit attribuer une image qui lui assigne une place et un statut, travaille de son côté à la renforcer ou à la déjouer.

- 13 La posture est le fait de l'écrivain. Elle désigne les modalités selon lesquelles il assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir. Aussi n'est-elle pas l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement. Ces notions de position et de positionnement mises en jeu par la « posture » déplacent les distinctions entre l'extra- et l'intra-textuel, à savoir entre ce qui se trame dans les discours comme la critique, l'interview, etc. qui construisent le champ, d'une part, et ce qui émerge dans le texte de l'œuvre dite littéraire, d'autre part. En d'autres termes, elles impliquent qu'il n'est pas possible de dissocier les images que l'écrivain projette dans son discours (et dans ses conduites) pour se positionner, des images d'auteur qui contribuent à lui conférer une position dans un état donné du champ.
- 14 Ces considérations permettent d'ores et déjà d'indiquer le lien qui unit les images d'auteur produites par les autres avec celles que l'écrivain construit lui-même de sa propre personne. Non seulement elles se coulent dans les mêmes modèles culturels et obéissent aux mêmes scénarios auctoriaux, mais encore elles œuvrent toutes deux à la configuration d'un état du champ où les positions sont à la fois attribuées par les instances de légitimation et de consécration, et jouées par les écrivains dans leurs prises de parole singulières. Ainsi s'estompe la frontière entre ce qui se construit dans les textes de l'auteur et ce qui s'élabore à l'extérieur, en-dehors de son contrôle. C'est ce lien intrinsèque entre ce qui se trame dans le discours de l'auteur et ce que projette la parole des autres, mais aussi entre ce qui se construit dans les limites de l'œuvre et ce qui est produit dans ses alentours, qu'il faut examiner de plus près. Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'une image d'auteur intratextuelle ?

3. L'image de l'auteur dans le texte : les débats sur l'auteur implicite

- 15 Face au rejet de la notion d'« auteur » par la critique des avant-gardes du 20^e siècle, une citation célèbre suffira ici à présenter une conception de la communication littéraire qui la rétablit dans ses droits. Elle est tirée de celui qui a proclamé la mort de l'auteur et qui, dans *Le plaisir du texte*, écrivait : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne » (Barthes 1973 : 45-46). La nécessité d'une « figure » auctoriale est ici présentée comme une dimension inhérente à la lecture. Le lecteur rechercherait spontanément à percevoir celui qui, à l'autre bout de la chaîne, lui adresse un texte sans s'exhiber, souvent sans rien montrer de sa propre personne, simplement désignée par un nom sur la couverture. Il tente de concrétiser le dialogue en imaginant celui qui est à l'origine du texte, en lui prêtant un visage, un corps, un caractère, des opinions. Il construit ce faisant un personnage hypothétique avec lequel il lui plaît d'entrer en relation.
- 16 Si le *désir d'auteur* est ici envisagé du point de vue de la réception, l'attitude du public en mal d'auteur n'en trouve pas moins sa justification dans une certaine conception de la production textuelle. Celle-ci est ancrée dans l'approche de la communication dont se soutient la notion rhétorique d'*ethos*. Dans cette perspective, la parole est rapportée à

celui qui en est la source et qui lui confère en grande partie son autorité et sa légitimité. Ainsi, dans toute énonciation, un locuteur s'adresse à un allocataire et ce faisant, projette une image de soi à travers les modalités de son dire. Dans cette perspective, le sentiment que l'*ethos* produit par l'ensemble du texte se rapporte à une instance-source dont le nom figure sur la couverture continue à s'imposer : quelqu'un nous parle *in absentia* et son écriture - dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style - atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière son texte. Il y aurait ainsi un *ethos* auctorial que la polyphonie du texte (la voix du narrateur recouvrant éventuellement la sienne propre) ne parviendrait pas à éradiquer.

- 17 Est-on en droit d'étendre la notion d'*ethos* à l'auteur, et d'introduire ainsi dans la communication littéraire une figure imaginaire rapportée au nom du signataire ? Cette question a fait l'objet de multiples débats dans le domaine des études littéraires, et plus particulièrement de la narratologie. Une grande partie des discussions a tourné autour de la pertinence de l'auteur implicite ou impliqué (« implied author ») de Wayne Booth (1961). Ce qu'il appelle le « second moi » (« second self ») constitue une entité imaginaire qui s'élabore dans le texte et qu'on ne peut induire que de celui-ci. Elle prend la responsabilité, non seulement de la mise en forme, mais aussi des valeurs et des normes qui sous-tendent l'œuvre. Pour Booth, le même écrivain réel (Fielding, Sartre, etc.) peut donner naissance à des images différentes - donc à des auteurs implicites différents - dans des textes distincts. Ce « implied author » se distingue du narrateur qui raconte le récit et s'inscrit en lui. En effet, il ne narre pas : il est en charge de la sélection et de la combinaison signifiante de tous les éléments discursifs et narratifs. Il se tient en quelque sorte derrière le récit et ses narrateurs, dont il est l'ultime garant.
- 18 Ce point de vue a été rejeté en bloc par Gérard Genette (1983) qui considère l'auteur implicite comme une instance totalement superflue. Ainsi, dans un roman de Balzac comme *Le père Goriot*, on a affaire à un narrateur extra-diégétique qui conte le récit, et on n'a que faire d'une instance auctoriale. Les efforts de Genette pour éjecter l'auteur implicite (ou, comme il le traduit, « impliqué ») hors de tous les schémas narratologiques semblent provenir de sa répugnance à démultiplier les instances productrices du récit - auteur réel, auteur implicite, narrateur - « cela commence à faire beaucoup de monde pour un seul récit », note-t-il ironiquement (1983 : 96). C'est sur l'analyse du narrateur comme sujet de l'énonciation que doivent selon lui se concentrer tous les efforts du poéticien si l'on ne veut pas outrepasser les limites de la discipline. Face à Genette, de nombreux narratologues ont cependant défendu une conception communicationnelle dans laquelle l'instance de l'auteur implicite joue un rôle indispensable, subsumant tous les autres locuteurs du texte.
- 19 On notera que cette conception héritée de la *Rhétorique de la fiction* s'est heurtée au problème de savoir si l'instance auctoriale ainsi définie ne constitue pas une construction interprétative du lecteur plutôt que l'un des pôles de la communication littéraire. Certains proposent ainsi de ne pas « comprendre l'auteur implicite comme une instance pragmatique de communication », mais comme une « construction du récepteur » qui « ne joue aucun rôle nécessaire dans la transmission narrative » (Michael J. Toolan, Kindt 2006 : 50). Le terme d'« auteur induit » en vient alors à remplacer celui d'« auteur implicite ». Cette prise de position n'est pas sans rapport avec l'idée, avancée par Booth, que l'auteur implicite se définit comme l'origine et le garant des significations, des normes et, à la limite, du réseau idéologique du texte. Il se confond avec l'interprétation que le récepteur fait de l'œuvre. Dans cette optique, la responsabilité au départ conférée à

l'auteur se trouve reversée sur le lecteur, désormais érigé en seule source légitime du sens. On notera que cette discussion sur l'auteur implicite tourne en partie autour des questions de l'intentionnalité et de l'interprétation souvent associées à l'auctorialité.

4. Un ethos auctorial est-il possible ?

- 20 Dans l'analyse interne des textes, l'argumentation dans le discours (Amossy 2006), qui croise l'analyse du discours et la rhétorique, propose à la place des notions d'auteur implicite ou induit la notion d'*ethos* qui est à la fois plus restreinte, mieux ciblée, et plus précise dans l'outillage qu'elle procure. Cette approche n'ambitionne certes pas de régler les multiples problèmes que soulève l'auctorialité en théorie de la littérature, en philosophie et dans d'autres disciplines. En particulier, elle ne s'attaque pas à la question de l'origine du sens et ne prend pas position sur les questions d'interprétation qui en dérivent. Elle ambitionne néanmoins d'offrir une approche susceptible d'éclairer le rapport qui se noue entre le texte et son lecteur, en même temps que les dimensions institutionnelles de la littérature.
- 21 S'accordant sur ce point avec les courants narratologiques inspirés de la pragmatique¹, on pose tout d'abord la centralité pour le texte dit littéraire, comme pour tout discours, de l'interaction. En considérant le littéraire comme relevant des règles globales du discours (Maingueneau 2004), on peut y saisir certaines caractéristiques inhérentes à tout fonctionnement discursif ; en même temps, on peut explorer la spécificité du discours littéraire envisagé dans ses déterminations génériques et socio-historiques. C'est dans cette optique que l'analyse du discours tente de reprendre la question, précédemment traitée par la narratologie, de l'interaction entre les diverses instances du dispositif énonciatif. Elle y examine, entre autres, l'*ethos* ou image verbale que le locuteur construit de lui-même dans tout discours en général, et dans le discours littéraire en particulier. Ce faisant, elle se doit de prendre en compte la complexification de l'*ethos* causée par la multiplicité des instances de locution. Ce qui fait l'objet de l'investigation, ce n'est donc ni l'individu réel, la personne biographique, ni le nom de l'auteur qui permet de classer l'ouvrage dans le champ littéraire, ni l'auteur implicite comme ensemble de normes et valeurs, ni les représentations imaginaires de l'écrivain que posent les textes d'une époque – mais bien l'*ethos* ou image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable.
- 22 La notion d'*ethos* permet de s'en tenir à l'image que le locuteur présent ou absent projette de sa personne dans le discours sans faire de l'auteur la source intentionnelle du sens, mais aussi sans dissoudre l'instance auctoriale dans l'interprétation globale du texte. L'*ethos* auctorial est un effet du texte, il vient préciser une dimension de l'échange verbal. Il désigne la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel. En esquissant une image de celui qui assume la responsabilité du dire, il montre comment elle permet au texte de nouer un certain type de rapport à l'allocutaire. L'image d'auteur projetée à l'intention du lecteur peut inspirer le respect et faire autorité, établir une connivence ou creuser une distance, toucher, projeter un modèle à suivre ou suggérer une altérité respectable, provoquer voire même irriter. On pourrait allonger indéfiniment la liste, dans la mesure où la présentation de soi du locuteur varie par définition en fonction de ses buts, du cadre institutionnel dans lequel il s'exprime, du contexte culturel et des circonstances historiques de l'échange verbal. Il s'agit dans tous les cas de contribuer à la force d'un

discours qui entend agir sur l'autre pour infléchir, renforcer ou modifier ses représentations. Ainsi élargi à l'ensemble des discours, l'*ethos* est repérable à diverses traces qui doivent être repérées dans le discours même.

5. Littell, un nouveau venu sur la scène littéraire : le jeu des *ethè* et les enjeux du roman

23 Dans ce cadre, il y a bien un *ethos* auctorial, qui se distingue à la fois de l'*ethos* du ou des narrateurs, et de l'image de l'auteur élaborée par des tiers en-dehors du texte. On peut dès lors se demander comment se construit un *ethos* auctorial dans son rapport problématique avec celui du narrateur, et à travers quelles marques discursives il est repérable. Par ailleurs, comment cette construction intra-textuelle s'articule-t-elle avec les images d'auteur qui circulent à l'extérieur de l'œuvre fictionnelle ? Et quels liens peuvent se tisser entre ces diverses instances - *ethos* du narrateur, *ethos* auctorial et images d'auteur ? Pour ébaucher une première réponse à ces questions², on examinera succinctement un fragment romanesque³ : il est tiré de *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, un nouveau venu dans le champ littéraire au moment de la publication de ce premier ouvrage (2006). Il s'agit d'un récit à la première personne où l'instance auctoriale est entièrement dissimulée par le narrateur qui raconte l'histoire et qui sature tout l'espace textuel : il régit les discours rapportés, filtre tous les événements par son point de vue et bloque toute possibilité de faire entendre en direct une voix auctoriale sous peine de grave infraction au contrat des mémoires fictionnels.

24 Dans ce texte, le narrateur à la première personne est un ancien SS nommé Aue, chargé pendant la guerre de faire des rapports pour le SD (le *Sicherheitsdienst*, ou service de renseignements de la SS) et déterminé, dans les années 1970, alors qu'il vit sous une identité d'emprunt en France, à raconter sa véritable histoire. Voici comment il relate les premières exécutions de Juifs en Ukraine (ce qu'on appelle aujourd'hui « la Shoah par balles ») :

Quelques Ukrainiens prirent les deux Juifs morts par les bras et les pieds et les balancèrent dans la fosse ; ils atterrirent avec un grand bruit d'eau, le sang coulait à flots de leurs têtes fracassées et avait giclé sur les bottes et les uniformes verts des Ukrainiens. Deux hommes s'avancèrent avec des pelles et entreprirent de nettoyer le bord de la fosse, envoyant les paquets de terre ensanglantée et des fragments blanchâtres de cervelle rejoindre les morts. J'allai regarder : les cadavres flottaient dans l'eau boueuse, les uns sur le ventre, d'autres sur le dos avec leurs nez et leurs barbes hors de l'eau ; le sang s'épandait à partir de leurs têtes sur la surface, comme une fine couche d'huile mais rouge vif, leurs chemises blanches étaient rouges aussi et de petits filets rouges coulaient sur leur peau et dans les poils de leur barbe (86).

25 Ce passage construit avant tout l'*ethos* du narrateur à travers les modalités de son énonciation. Les petits détails soigneusement notés projettent l'image d'un personnage de témoin fiable. Il relate en effet avec la plus grande minutie tout ce qu'il a vu, et cela d'autant plus qu'il se présente en observateur indéfectible malgré le caractère éprouvant de la scène : « J'allai regarder : les cadavres flottaient [...] ». Par sa présence physique sur les lieux et son souci d'exactitude au-delà de toute préoccupation de bienséance, il se donne comme crédible dans la relation des faits. En même temps, le narrateur duplique l'activité du protagoniste, bureaucrate désireux de remplir scrupuleusement sa mission : durant la guerre, il était sur place pour prendre des notes et envoyer des rapports. Il ne manifeste aucun sentiment par rapport à une scène qu'il considère comme un pur

spectacle, voire un tableau, et dont il ne décrit que les éléments de surface. L'absence de toute marque affective le présente comme insensible aux souffrances humaines. La correction de la syntaxe et le sens du rythme de la phrase, l'emploi du passé simple, le niveau général de langue, dénotent un homme cultivé. Certains passages, comme « le sang s'étalait à partir de leurs têtes sur la surface, comme une fine couche d'huile mais rouge vif » désignent même un esthète. Se dégage donc de ce fragment l'image du (ex-)Nazi dont la grande culture et la rigueur quasi scientifique s'allient à un manque d'humanité flagrant – image d'autant plus aisément reconnaissable qu'elle est en prise sur un stéréotype familier.

- 26 D'un côté, donc, le narrateur projette une image de crédibilité qui fonde en vérité les événements qu'il relate : il rapporte des faits qu'il a vus de ses propres yeux. D'un autre côté, sa présentation de soi en être insensible aux exécutions perpétrées par la machine nazie dont il participe éloigne le lecteur et empêche toute empathie avec le « je ». Ce n'est pas seulement la scène que Aue décrit, mais aussi son impassibilité, qui apparaît comme monstrueuse. En même temps, la distance critique que le texte creuse entre Aue et le lecteur est tempérée par un curieux effet de sidération. Celui qui contemple le spectacle atroce dont ses fonctions le rendent complice semble subir l'effet d'une fascination qui, au-delà de ses fonctions de rapporteur, le porte à se fixer sur chaque petit détail et à s'approcher des cadavres que sa mission ne l'obligeait certes pas à examiner de plus près. Focalisé sur le narrateur à la première personne, le récit tend à produire ce même effet de sidération sur le lecteur, en quelque sorte médusé par le spectacle de l'horreur. L'image de soi du narrateur en Nazi insensible complice des massacres ne suffit donc pas à détacher complètement de lui le lecteur implicite, dans la mesure où il est appelé à partager la sidération dont le texte est empreint.
- 27 Il faut noter à ce point que l'image de soi du narrateur des années 1970, en principe distincte de celle du protagoniste des années 1940 enrôlé dans la SS, se confond en réalité totalement avec elle. Cet effet provient du manque de distance dont fait preuve le « je » présent par rapport à son « je » passé : à aucun moment de la scène, il ne prend de recul ni n'ébauche l'ombre d'un commentaire critique. Le vieil homme qui conte son histoire semble coller à son personnage de Nazi et relater l'épisode du massacre à travers ses yeux. Le tableau en devient plus saisissant – l'histoire s'impose avec une grande force de présence, comme si elle se rejouait dans toute sa monstruosité devant les yeux du lecteur. Mais il s'en dégage une forte impression de gêne, dans la mesure où l'auditoire se voit contraint de nouer un lien au bourreau qui s'entretient avec lui sans médiation aucune, nouant ainsi à son corps défendant le pacte de communication intime entre « frères humains » qu'Aue entend lui imposer dès la première page du livre. Bon gré, mal gré, il se trouve plongé dans la conscience d'un ex-SS qui revit son passé sans repentir. Dans ce cadre, le désir d'auteur, signe de la résistance à une interaction retorse et embarrassante, se fait particulièrement sentir. Seule une instance auctoriale susceptible de communiquer avec le lecteur implicite par-dessus la tête du narrateur peut faire échouer la mainmise de celui-ci sur le texte, et empêcher son emprise sur le lecteur.
- 28 Dans ce processus, c'est aussi la crédibilité du récit qui est en jeu : la question n'est pas seulement de savoir comment on peut se distancier du narrateur à la première personne, mais aussi de voir si on peut faire confiance à un « je » suspect, retors, et qui de plus est fictionnel. Derrière cet ex-Nazi inventé de toutes pièces, qui garantit la véracité de la scène relatée et qui prend la responsabilité de sa mise en récit ? Les faits rapportés peuvent-ils être pris au pied de la lettre ? C'est donc pour des raisons historiques aussi

bien qu'éthiques qu'on en vient à rechercher, derrière l'*ethos* discursif du narrateur, celui de l'auteur absent qui est à la source du passage et qui ne peut se confondre avec son personnage.

- 29 C'est dans le texte même qui projette une image singulière du narrateur que se dessine également une figure auctoriale. En effet, l'énonciation rapportée à sa source invisible manifeste, *in absentia*, un *ethos* qui doit conférer au texte son autorité en manifestant les qualifications de son auteur. Ainsi, la précision des détails pointe l'érudition de celui qui les met dans la bouche du SS fictionnel. Il se donne comme un romancier qui, sans avoir vécu l'événement, s'est amplement documenté ; il semble connaître les menus faits des exécutions sommaires de Juifs du début de la guerre et apparaît de ce fait comme digne de confiance. Là donc où l'*ethos* projeté par le « je » est celui d'un témoin fiable de l'événement, la figure de l'auteur construite par le même texte se donne comme celle d'un historien et d'un savant. En même temps, la description de l'horreur attribuée au SS, très précise et dénuée de sensibilité, n'esquisse pas un auteur imperturbable, mais bien plutôt un écrivain capable d'adopter le point de vue d'un personnage de bourreau pour le restituer de l'intérieur. Elle suggère l'image d'un romancier à qui son imagination et ses pouvoirs d'évocation permettent de mettre à nu l'âme humaine. L'image de l'historien se double donc celle de l'artiste.
- 30 Notons, cependant, que cet *ethos* auctorial qui assure la crédibilité du texte ne manque pas de poser problème. On peut en effet se demander, face à une description où les détails morbides sont si minutieusement rapportés, si on n'a pas affaire à un auteur qui se complaît dans l'horreur. Il apparaîtrait alors comme un voyeur qui choisit l'obscène et en fait commerce, désacralisant de ce fait la mémoire des victimes de la Shoah.
- 31 Cet *ethos* auctorial, il faut y insister, s'élabore à l'intérieur de l'œuvre et est une construction discursive. Se superposant à l'*ethos* du narrateur, il est une pièce capitale dans la stratégie du roman dont il infléchit la lecture. L'ambivalence de l'*ethos* auctorial produit des effets divers entre lesquels le lecteur peut trancher, ou qu'il peut essayer de faire coexister dans un questionnement complexe. L'option du voyeurisme déconsidère l'auteur imaginaire et met en place une figure perverse qui fait en quelque sorte pendant, bien qu'à un tout autre niveau, à la figure du narrateur. La polyphonie du texte se résume dès lors à deux voix distinctes mais toutes deux suspectes et condamnables – celle du narrateur-protagoniste en bourreau nazi non repent et celle de l'auteur qui exploite avec complaisance l'horreur des massacres. Le récit y perd clairement sa légitimité. L'image de l'historien voué à l'exactitude, fût-ce dans la description du meurtre de masse, garantit au contraire la crédibilité du narrateur-témoin qu'il met en scène et fait apparaître ses pseudo-mémoires comme le produit d'une entreprise quasi scientifique. Quant à l'option de l'écrivain capable d'une compréhension de l'intérieur et, de ce fait, seul susceptible de restituer une parole de bourreau nazi absente de la scène de l'Histoire, elle contribue également à crédibiliser le discours de Aue et à fonder le texte en légitimité. Le romancier atteindrait une vérité que l'historien ne peut capter, celle du vécu d'un SS ressaisi à travers une parole libérée de toute censure, et par définition inaudible dans le monde réel. On voit donc que l'*ethos* auctorial ne contribue pas peu à déterminer le degré de crédibilité et de légitimité qu'on peut accorder au discours romanesque. En même temps, ses multiples facettes et les diverses possibilités de reconstruction qu'elles autorisent contribuent à l'effet d'opacité, et à la complexité, du texte.
- 32 Sans doute la possibilité qu'offre le texte de construire des figures variables et contradictoires de l'*ethos* auctorial n'est-elle pas étrangère à l'insistance avec laquelle les

commentateurs se sont tournés vers la personne de l'auteur « réel » pour résoudre l'énigme. Qui nous parle dans ce texte où seule la voix du narrateur-protagoniste est audible ? En d'autres termes, qui est l'homme caché derrière son personnage, et dissimulé derrière le nom qui s'étale sur la couverture ? Les médias et la critique savante tentent de répondre à cette question en construisant une image de l'homme réel – de la personne biographique de l'écrivain. Une représentation de Jonathan Littell se met ainsi en place dans le kaléidoscope mouvant des commentaires et des portraits. Cette image d'auteur, elle aussi discursive, mais élaborée dans les discours d'accompagnement de l'œuvre plutôt que dans la trame romanesque, projette une figure imaginaire de l'auteur comme être dans le monde, qui n'est pas sans jouer un rôle dans le déchiffrement et le positionnement de l'œuvre.

- 33 Notons que l'image d'auteur, si elle se construit dans les discours qui circulent aux alentours du roman⁴, n'en est pas pour autant coupée des *ethè* intratextuels. En effet, les représentations de l'écrivain que font circuler les commentaires sont en prise directe sur les questionnements issus du roman et sur l'*ethos* auctorial qui s'y met en place. C'est parce qu'on s'interroge sur la validité de l'image du spécialiste de la Shoah que propose l'*ethos* auctorial, qu'on se réfère à l'homme réel et au savoir qu'il a pu acquérir par des voies diverses. A la question : « l'image de l'auteur en historien qui se dégage du récit est-elle à prendre au pied de la lettre ? » répond un jugement sur les connaissances de l'auteur réel. La critique fait valoir les cinq années consacrées par Littell à se documenter, sa lecture de centaines d'ouvrages sur le nazisme et sur les interprétations diverses qui en ont été faites. Elle s'appuie ce faisant sur les déclarations du romancier qui détaille volontiers ses recherches et ses déplacements sur les lieux des événements. Le labeur du jeune écrivain ne suffit cependant pas à garantir le résultat, et on s'en réfère à des autorités extérieures, comme des historiens renommés à l'instar de Pierre Nora⁵, ou des artistes connus ayant traité de la Shoah comme Claude Lanzmann, pour juger de la préparation livresque et des compétences de Littell : « la documentation de Littell est formidable, pas une erreur, une érudition sans faille. Il a lu tous les travaux des historiens, les témoignages des agents de l'époque, les minutes des procès. Il connaît fort bien *Shoah* »⁶. C'est donc aux experts qu'il revient de garantir la crédibilité du scripteur en certifiant le travail de recherche et l'expertise de l'être biographique. L'image d'auteur est ici le fait de spécialistes du sujet dont la presse et les médias font circuler la parole. Reconnu comme romancier-historien relatant les faits exacts, l'auteur est absout des charges de voyeurisme qui pèsent contre lui : l'horreur est dans le réel, la complaisance du regard n'y a aucune part. Conclusion que refusent les historiens et critiques qui s'élèvent contre l'inexactitude du récit et les failles qu'il révèle dans les connaissances de Littell. Ainsi, Peter Schöttler⁷, Edouard Husson et Michel Terestchenko⁸, ou encore Paul-Eric Blanrue⁹, présentent Littell en charlatan. Ils lui reprochent des erreurs dans l'utilisation des mots allemands, une méconnaissance de la culture allemande et des interprétations erronées qui enlèvent toute valeur documentaire à ses écrits. La mise en cause des qualités d'historien de Littell, issue d'une lecture attentive du roman et projetée sur la personne de l'écrivain, délégitime le texte dans le mouvement même où elle discrédite celui qui le signe de son nom.
- 34 Le romancier en spécialiste de la Shoah n'est cependant qu'un aspect de l'image d'auteur que diffusent les journalistes et les critiques. Il ne satisfait que très partiellement la curiosité des lecteurs désemparés par un texte d'une grande violence dont ils interrogent non seulement le fondement historique, mais aussi la portée et les enjeux. Aussi cherche-

t-on à retrouver le projet qui sous-tend le livre en se faisant une idée plus précise de la personnalité de son auteur. L'image d'un écrivain de famille juive a sans doute joué ici un rôle important pour lever tout soupçon d'antisémitisme : Jonathan Littell, le jeune écrivain américain d'origine juive, se range du côté des victimes et non des bourreaux. Mais, surtout, on a dessiné le profil d'un homme qui a longtemps assumé des fonctions au sein d'une organisation humanitaire dans des pays en guerre. La critique a insisté sur le fait que Littell a travaillé dans l'Action humanitaire contre la faim entre les années 1993 et 2001, parcourant la Bosnie, le Rwanda, la Tchétchénie ou l'Afghanistan en proie aux déchirements et aux génocides de la fin du 20^e siècle. Aussi est-ce à partir de la figure imaginaire de l'écrivain en travailleur humanitaire que le texte a été relu selon le paradigme d'une interrogation issue d'une expérience personnelle. Eclaircir l'énigme de la participation à un génocide, telle semble être la préoccupation de celui qui a été à proximité d'hommes venus d'horizons divers qui ont sciemment perpétré les plus horribles massacres. La figure du témoin des drames contemporains crédibilise et légitime alors l'entreprise de l'auteur à la fois invisible et omniprésent des *Bienveillantes*.

- 35 Les innombrables polémiques qui s'élèvent dès la parution du roman, et qui ne contribuent pas peu à son succès, font ainsi circuler des images d'auteur variées et parfois contradictoires : l'auteur en érudit, en charlatan, en professionnel de l'humanitaire, en témoin des tragédies de son époque... Ces images diffusées par les médias et par la critique savante sont en prise sur un « imaginaire d'auteur », qui s'appuie en partie sur des images de l'écrivain héritées du 19^e siècle, de longue date valorisées : l'historien, ou encore le romancier capable d'éclairer la vérité qui échappe à l'Histoire. Elles contribuent également à renouveler cet imaginaire en proposant des figures nouvelles comme celle du travailleur humanitaire, qui n'a guère cours dans la mythologie littéraire et qui s'articule en l'occurrence sur l'image du témoin de son temps porteur d'une interrogation angoissée sur le Mal. Projetées sur l'*ethos* auctorial qui se construit à l'intérieur du texte, les images d'auteur fabriquées en-dehors de l'œuvre ne manquent pas d'en influencer la lecture. L'interrelation des images extra- et intratextuelles crée ainsi un réseau serré et complexe d'interdépendances.
- 36 Sans doute faudrait-il mettre cette configuration singulière en perspective sur l'époque en termes à la fois d'imaginaire social, et de champ littéraire. Une étude approfondie de l'imaginaire d'auteur qui prévaut au moment de la parution du roman permettrait seule de voir comment la figure de Littell reprend et infléchit les possibles de son temps. Elle permettrait aussi d'examiner de plus près la façon dont un jeune écrivain jusque-là inconnu se voit assigner une position dans les Lettres.
- 37 L'ouvrage, on le sait, a reçu le prix Goncourt le 6 novembre 2006, après le grand prix de l'Académie française le 26 octobre 2006, soit immédiatement après sa publication en août de la même année. Il fait découvrir un parfait inconnu sur la scène littéraire et lui accorde une place privilégiée. Cette position, encore fragile malgré les nombreuses critiques qui encensent le roman, est mise en péril par les réactions violentes d'une partie de la critique. Ainsi, Schöttler, qui présente l'auteur en charlatan, lui dénie tout prestige et y voit dans le roman une simple littérature de gare. L'historien Edouard Husson et le philosophe Michel Terestchenko dans « *Les Complaisantes* » présentent l'auteur en voyeur et appellent au boycott pur et simple du roman. Sans doute l'ampleur de la polémique qui fait rage autour des *Bienveillantes* ne peut que renforcer son importance et lui conférer une place centrale dans le monde des Lettres. Il incombe néanmoins à celui qui est la cible des accusations de leur opposer une image positive et d'adopter une posture susceptible

de lui conserver la position dominante que lui ont accordée deux prix littéraires prestigieux exceptionnellement décernés à un premier roman la même année. Aux stratégies des commentaires les plus divers allant des manœuvres éditoriales à la critique savante s'ajoutent dès lors celles de Littell lui-même : l'auteur veille à retrouver quelque pouvoir sur une image qui lui échappe de toutes parts. Il se doit de la moduler, voire de la redresser, dans son métadiscours. Il le fait en particulier dans les entretiens, qu'il prodigue néanmoins avec parcimonie – leur rareté relative ne peut qu'en rehausser le prix. Il faudrait à ce point faire une étude que je n'ai pas le loisir d'entreprendre ici, de la façon dont l'écrivain adopte dans ses déclarations à la presse et dans ses interviews une posture qui lui permet de se (re)positionner – ou, en tout cas, de conserver la position peu commune octroyée à un écrivain débutant dans le champ littéraire.

Conclusion

- 38 De l'*ethos* du narrateur à l'*ethos* auctorial et aux images de l'auteur produites dans les discours extra-romanesques, on voit comment les images de soi produites par le locuteur et les représentations fabriquées par des tiers se recoupent et se complètent dans une dynamique qui affecte la lecture du texte aussi bien que la position institutionnelle de l'écrivain. Dans l'ensemble, on a voulu montrer l'intérêt de prendre en compte, non la personne réelle de celui qui signe une œuvre, mais sa figure imaginaire telle qu'elle se construit aussi bien dans le discours littéraire que dans ses alentours. De façon générale, la reconnaissance du caractère double de l'image d'auteur introduit l'idée d'une circulation qui brise la dichotomie souvent posée par la théorie littéraire et la Poétique entre le texte et le hors-texte. Elle marque également le lien étroit que les deux régimes discursifs d'image entretiennent avec des facteurs institutionnels d'une part (la position et le positionnement de l'écrivain dans le champ), et avec l'imaginaire social, d'autre part (les modèles stéréotypés en vigueur à une époque donnée).

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth. 1991. *les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* (Paris : Nathan)
- Amossy, Ruth. 2006 [2000]. *L'Argumentation dans le discours* (Paris : Colin)
- Amossy, Ruth (éd.). 1999. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (Genève : Delachaux et Niestlé)
- Amossy, Ruth (éd.) 2002. *Pragmatique et analyse des textes* (Université de Tel-Aviv, Département de Français).
- Barthes, Roland, 1984 [1968]. « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil), 61-67
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte* (Paris : Seuil)
- Booth, C. Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : Chicago University Press)

- Burke, Sean. 1992. *The Death and the Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh : Edinburgh UP)
- Diaz, José-Luis. 2007. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris : Champion)
- Foucault, Michel. 1994 [1969]. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». In *Dits et écrits*, t. 1, p. 789-821, D. Defert et F. Ewald (reds.) (Paris : Gallimard)
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveaux discours du récit* (Paris : Seuil)
- Kindt, Thomas et Hans-Harald Müller. 2006. *The Implied Author. Concept and Controversy* (Berlin : de Gruyter)
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le Discours Littéraire. Paratopie et Scène d'Énonciation* (Paris : Colin)
- Meizoz, Jérôme, 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève-Paris : Slatkine EruditiMon)
- Sell, Roger D. (ed.). 1991. *Literary pragmatics* (London & NY : Routledge)
- Viala, Alain. 1993. « Sociopoétique », *Approches de la réception*, Viala, Alain & Molinié, Georges (éds.) (Paris : PUF)
- Yanoshevsky, Galia. 2004. « L'entretien d'écrivain », *Revue des Sciences Humaines*, 273, 1/2004, *Marges du dialogue*, Dominique Viart (éd.), 131-148
- Yanoshevsky, Galia. 2006. *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, Entretiens, Débats* (Lille : Editions du Septentrion).

NOTES

1. Robert Sell, dans un collectif intitulé *Literary Pragmatics* (1991), note que la pragmatique voit « dans l'écriture et la lecture des textes littéraires des processus de communication interactifs » indissociablement liés aux contextes socio-culturels dans lesquels ils prennent place (1991 : XIV).
2. Je renvoie sur l'*ethos* auctorial (bien que le terme lui-même ne soit pas employé) à l'analyse effectuée par Alain Viala sur Le Clézio dans son ouvrage fondateur de 1993, ainsi qu'à mon propre article, « De l'énonciation à l'interaction. L'analyse du récit entre pragmatique et narratologie » dans *Pragmatique et analyse des textes* (Amossy 2002).
3. L'étude approfondie de l'*ethos* dans la totalité du récit restant à faire dans toute sa complexité, je me suis appuyée sur un fragment unique pour les besoins de la démonstration.
4. Les recherches sur la réception de *Les Bienveillantes* ont été menées par Elmira Hassanova (Univeristé de Tel-Aviv) dans le cadre de son travail de maîtrise sur le sujet. Je la remercie des précieux renseignements qu'elle m'a fournis.
5. « Conversation sur l'histoire et le roman », Dossier « Les Bienveillantes de Jonathan Littell », *Le Débat*, n° 144, mars - avril 2007, p.25-45
6. Propos recueillis par Marie-France Etchegoin, « Lanzmann juge "Les Bienveillantes" », *Le Nouvel Observateur*, 21-27 septembre, 2006.
7. Peter Schöttler, « Tom Ripley au pays de la Shoah », *Le Monde*, 14 novembre 2006.
8. Edouard Husson, & Michel Terestchenko, Michel. 2007. *Les Complaisantes, Jonathan Littell et l'écriture du mal* (Paris : François-Xavier de Guibert)
9. Paul-Éric Blanrue. 2006. *Les Malveillantes. Enquête sur le cas Jonathan Littell* (Paris : Ed. Scali).

RÉSUMÉS

L'image d'auteur se décline selon deux modalités principales : l'image de soi que projette l'auteur dans le discours littéraire, ou *ethos* auctorial ; et l'image de l'auteur produite aux alentours de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres, ou représentation de l'auteur construite par une tierce personne. Ce travail, situé au carrefour de l'analyse du discours, de la rhétorique et de la narratologie, se propose d'éclairer ce double régime d'images en suggérant d'en explorer plus systématiquement les interrelations. En un premier temps de la recherche, il s'attache à préciser la notion d'image d'auteur pour inviter à une investigation plus approfondie de sa fabrique discursive dans les commentaires éditoriaux, médiatiques, critiques, ... Il étudie ensuite la notion d'*ethos* auctorial en exposant la construction et les fonctions dans le discours littéraire. Enfin, il esquisse l'analyse d'un fragment de *Les bienveillantes* de Littell pour éclairer l'articulation complexe des images intra- et extratextuelles de l'auteur.

When dealing with the author's image, one has to distinguish between the image of self built by the author in her text, or "authorial ethos"; and the image of the author as produced outside the literary work in the discourses of the editor, the critics, etc., or representation of the author constructed by another person. At the crossroad of Discourse Analysis, Rhetoric and Narratology, this paper endeavors to illuminate these two categories of images, calling for a further exploration of their intrinsic interrelation. It first describes the notion of author's image, inviting to an in-depth analysis of its various manifestations; it illuminates the notion of authorial *ethos*, showing how it is constructed and what functions it fulfils in literary discourse. It then proceeds to a short analysis of a text borrowed from Littell's novel, *The Kindly Ones*, in order to suggest the complex articulation between the intra-textual and extra-textual images of the author.

INDEX

Mots-clés : auteur implicite, ethos, ethos auctorial, image d'auteur, imaginaire social, posture

Keywords : authorial ethos, author's image, implied author, social imaginary

AUTEUR

RUTH AMOSSY

Université de Tel-Aviv, ADARR