

Ethos et posture d'auteur : Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq

Autor(en): **Meizoz, Jérôme**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870113>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ETHOS ET POSTURE D'AUTEUR (ROUSSEAU, CÉLINE, AJAR, HOUELLEBECQ)¹

«Le daimôn de l'homme, c'est son ethos»
(Héraclite, fragm. 119)

1. À quoi bon la notion de «posture»?

Mon exposé présente une recherche en cours sur la notion de «posture» auctoriale. Il s'agit de se demander ici quel peut être son intérêt dans une perspective d'analyse des discours. Cette notion me semble digne d'attention en l'état actuel des travaux sur les discours, et ce pour deux raisons au moins. D'une part, si la galaxie structuraliste a imposé un tabou durable sur la notion d'«auteur», celle-ci a été récemment réinterrogée par les historiens, les sociologues et les poéticiens. Quel intérêt y a-t-il à théoriser une «posture» d'auteur? D'autre part, cette notion me semble prendre place à la croisée de plusieurs terrains de réflexion actuels en analyse des discours: on peut songer aux travaux sur la «scénographie», le «ton», l'*ethos*, centraux tant pour les rhétoriciens (Amossy 1999) que pour les linguistes (Adam 1999) et les sociologues de la culture (Heinich 2000). Mon intention, faut-il le préciser, n'est pas de labelliser à tout prix un terme de plus dans une approche théorique, mais de tester et de mettre en débat son potentiel heuristique.

2. Position vs posture

Qu'entendra-t-on ici par «posture»? Proposée au passage par Pierre Bourdieu (1992), la notion a été développée dans la «sociopoétique»

¹ Une version légèrement différente de cet article a paru dans notre ouvrage *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004: 51-66. Une

d'Alain Viala. La «posture» constitue une manière singulière et subjective d'occuper une «position» objective dans un champ, littéraire en l'occurrence (Viala & Molinié 1993: 216). Si une position résulte en quelque sorte de paramètres sociologiques, la «posture» quant à elle constitue la manière toujours différente dont chaque agent occupe et incarne sa position. Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un statut (ainsi l'académicien ou le récipiendaire d'un prix): loin d'être figée, la posture rejoue et renégocie la position par divers modes de *présentation de soi*.

Exemple: Romain Gary réinvente son identité auctoriale sous le pseudonyme d'Emile Ajar. Il se dote ainsi d'une nouvelle posture et signe dans les années 1970 quatre romans aux motifs et au style très distincts de ceux de Gary, caractérisés notamment par une stylisation du langage familier (*La Vie devant soi*, 1975):

J'étais un auteur classé, catalogué... J'étais las de l'image de Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans.²

Le pseudonyme autorise une auto-crédation, sur le modèle du Phénix renaissant: selon son inventeur, le mot «ajar» est censé signifier «braise» en russe (ce qui est faux), comme «gary» renvoie à l'impératif du verbe «brûler» dans la même langue... Lorsque en 1912 Freddy Sauser veut renaître par la littérature, il s'invente aussi un pseudonyme qui file la même métaphore (braise et cendres): Blaise Cendrars. Pensons aussi à Stendhal, Beyle et Brûlard. Le pseudonyme, si fréquent dans la tradition littéraire, apparaît comme un indice postural de renouveau.

Dans la notion de «posture» d'auteur telle que j'y ai recouru dans plusieurs travaux (Meizoz 2001, 2002, 2003c), j'inclus simultanément deux dimensions:

- une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi: vêtements, allures, etc.), qui relève entre autre des historiens, ethnométhodologues et sociologues.
- une dimension discursive (l'*ethos* discursif), qui relève entre autre des linguistes et rhétoriciens.

Ainsi, la posture invite à considérer conjointement les conduites non-verbales de présentation de soi et l'*ethos* discursif. Une posture d'auteur se construit donc au cœur de ce que Maingueneau

version allemande est à paraître dans Markus Joch & Norbert Wolf, *Text und Feld*, Berlin, Berlin Verlag, 2005.

² Gary 1982: 28.

(1993) appelle une «scénographie» énonciative. Dans le champ littéraire, étudier une posture d'auteur suppose alors un double terrain d'observation simultané.

3. Conduites, «airs», «look»

Premier terrain d'observation, l'aspect comportemental et non-verbal de la posture, à savoir la présentation de soi d'un auteur (les «airs» qu'il se donne ou le «look», un ethos au sens weberien, etc.) dans les contextes où il incarne sa fonction (entretiens aux médias, discours de réception, etc.). Le terrain de recherche serait alors constitué par les variations sur les figures auctoriales plus ou moins institutionnalisées: le galant, l'honnête homme, le dandy, l'académicien, etc. (Bénichou 1973 ou Heinich 2000). Celles-ci peuvent être considérées comme un répertoire historique de rôles auctoriaux assumés, affichés, détournés voire singés par les postures.

Exemple: les choix vestimentaires de Jean-Jacques Rousseau. Les *Confessions* racontent la première représentation, devant le Roi, du *Devin du Village*, le 18 octobre 1752. Le Roi et la Pompadour y assistent à Fontainebleau, en présence de Rousseau installé aux loges. En ce lieu de haute sociabilité, où tout est fait pour voir et être vu, Rousseau prend conscience de sa tenue vestimentaire inadéquate et fait l'expérience étrange d'imposer à la sphère publique régie par la convention d'«honnêteté», des éléments appartenant à la sphère privée. C'est alors que l'obsédante question de la «place» (sociale), centrale dans sa pensée, se pose pour être résolue par un décret décisif pour l'avenir:

J'étais ce jour-là dans le même *équipage négligé qui m'était ordinaire; grande barbe et perruque assez mal peignée*. Prenant ce défaut de décence pour un acte de courage, j'entrais de cette façon dans la même salle où devaient arriver peu de temps après le Roi, la Reine, la famille royale et toute la Cour. J'allais m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui était la sienne. C'était une grande loge sur le théâtre vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le Roi avec Madame de Pompadour. Environné de Dames et seul d'homme sur le devant de la Loge, je ne pouvais douter qu'on ne m'eût mis là précisément pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal-à-mon-aise: je me demandai si j'étais *à ma place*, si j'y étais mis convenablement? et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis, oui, avec une intrépidité qui venait peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons. Je me dis, je suis *à ma place*,

puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout personne n'a plus de droit que moi-même à jouir du fruit de mon travail et de mes talents. *Je suis mis à mon ordinaire, ni mieux ni pis*. Si je recommence à m'asservir à l'opinion dans quelque chose, m'y voilà bientôt asservi derechef en tout. Pour être toujours moi-même je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi; *mon extérieur est simple et négligé*, mais ni crasseux, ni mal propre; *la barbe ne l'est point en elle-même puisque c'est la nature qui nous la donne* et que selon les temps et les modes elle est quelquefois un ornement. On me trouvera ridicule, impertinent: eh que m'importe? Je dois savoir endurer le ridicule et le blâme, pourvu qu'ils ne soient pas mérités.³ (Je souligne)

Le jeune musicien arbore en public un vêtement et un port (tenue d'intérieur, barbe non rasée) en décalage avec les attentes de Cour: celui censé dire son authenticité, son naturel, sa modestie. Une telle posture correspond à l'ethos discursif que Rousseau manifeste dans plusieurs de ses écrits: celui de l'homme simple et sincère.

Dans ce récit rétrospectif, la posture surgit *par défaut*: d'abord gêné, le jeune compositeur finit par assumer ce qui n'était pas à l'origine pensé comme un choix, et il renverse l'ordre symbolique de l'apparence sociale. Il fait du vêtement et du corps privé le lieu de la nature authentique, et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénations.

Rousseau remet en cause une autre échelle de valeurs propre à ce milieu: son «travail» individuel d'auteur (selon une éthique du mérite) prime la convention collective d'apparence vestimentaire (l'étiquette).

Après le grand succès du *Devin*, convoqué le lendemain pour une audience royale, Rousseau prolonge son parti pris de simplicité: il ne s'y rend pas et renonce de fait à la pension royale qui lui était destinée, à la grande colère de son ami Diderot qui sait qu'une pension royale, cela ne se refuse pas, à moins d'arrogance extrême. De même, en 1756, Rousseau refuse les invitations à la Cour et leur préfère la retraite de l'Ermitage: un tel repli campagnard apparaît aux contemporains comme une forme d'insolence. Rousseau se soustrait là encore aux conventions d'honnêteté, pour leur substituer un lieu d'élection, la fameuse «nature», aux antipodes des valeurs de Cour. Le recours au monde naturel comme lieu électif de la vie et comme motif privilégié de l'écriture apparaît chez Rousseau comme un autre indice postural.

³ Rousseau, *Confessions*, livre huitième, O.C. I, 377-378.

Dernier investissement postural de Rousseau: en mars 1752, quelques mois avant l'affaire de la pension royale, il opte pour le métier de copiste de musique indépendant. Cette activité confirme le rang artisanal de l'auteur et son ancrage volontariste dans un peuple laborieux, que corrobore la liaison entretenue dès 1745 — malgré la nette désapprobation de ses amis — avec la lingère Thérèse Levasseur.

Par ces options, Rousseau impose une *posture d'humilité vertueuse*, nouvelle dans le champ littéraire, et propre à choquer les attentes de la société de Cour (Meizoz 2003 c). Cette posture, paradoxalement, retourne le handicap de la position sociale de Rousseau (étranger, pauvre, issu d'un rang modeste d'artisans, condamné à des métiers subalternes, locuteur d'un français impur, etc.). La posture inverse les stigmates de la position et la renégocie publiquement en vue. C'est de cette humble posture que Rousseau tire paradoxalement tout son orgueil d'auteur.

4. *L'ethos discursif*

Second terrain de recherche et seconde face inséparable d'une posture auctoriale: la dimension discursive de la posture, ici l'*ethos discursif*, étudié notamment par Dominique Maingueneau (2002) et Ruth Amossy (1999) dont je m'inspire ici. Dans la rhétorique antique, l'orateur doit, pour agir sur l'auditoire, disposer d'arguments valides (maîtriser le *logos*), produire un effet puissant sur lui (le *pathos*), mais aussi «affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance»⁴. Selon Barthes, «l'orateur énonce une information et en même temps il dit: je suis ceci, je ne suis pas cela». Autrement dit, ce sont les «airs» que se donne le locuteur par son discours. Une manière de dire qui renseigne sur une manière d'être. Comme le rappelle Maingueneau (2002), l'*ethos* n'est pas «dit» explicitement, du moins en général, il est «montré» ou impliqué par l'attitude de l'orateur. Dans les termes ethnométhodologiques de Goffman, cela correspondrait à la dimension verbale du «travail de figuration» (*face work*) de l'acteur. L'*ethos* tient donc à l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de l'auditoire.

L'orateur doit donc se présenter comme un homme de bien parlant bien, et en persuader son auditoire. Dans la *Rhétorique* (sect. 1378),

⁴ Barthes 1984: «L'ancienne rhétorique» (1970), in *L'Aventure sémiologique*, 212 et 315.

Aristote distingue plusieurs *ethos*: la «*phronesis*» (avoir l'air pondéré), l'«*eunoia*» (donner une image agréable de soi) et l'«*arété*» (se présenter comme un homme simple et sincère). L'«*arété*» se manifeste par exemple dans le célèbre *topos* rhétorique du «paysan du Danube», en vogue au XVI^e siècle, notamment chez Agrippa d'Aubigné.

On peut également repérer un *ethos collectif* à un groupe littéraire, qui, excédant les contenus explicites défendus par ce groupe, contribue à en définir toutefois l'identité: l'*ethos* discursif surréaliste, en 1924, est revendicateur, péremptoire, violent mais aussi ludique et ironique. L'*ethos* discursif galant, comme le montre Alain Viala, se caractérise, au XVII^e siècle, par l'esprit, la légèreté, le bon goût, etc. (Viala in Amossy 1999).

Cette construction de l'image de l'auteur se décline dans une dramaturgie corporelle, s'exprime par un ton, et s'analyse comme un style individuel, voire une «écriture» référée à un groupe social (Barthes).

Le terrain couvrirait alors les *postures d'énonciation auctoriale*, à lire également comme des prises de position dans le champ littéraire, médiatisées par un genre et des formes.

Même peu conceptualisée, la notion de «ton» semble le lieu verbal où s'articulent le locuteur, sa position et sa posture (discursive et non-discursive). Peu théorisée, cette notion appartient en fait au discours indigène des écrivains, qui y recourent abondamment pour expliciter leur projet. Les sens de la notion de «ton» (*Stimmung*) ont évolué au gré de l'histoire des poétiques: de Buffon, où elle relevait d'une esthétique de la convenance socialement partagée (le «ton» est l'adéquation du style et du sujet traité), elle renvoie depuis le Romantisme à une esthétique de l'émotion singulièrement éprouvée: pour Flaubert, Péguy, Céline ou Ramuz, le ton est un parti pris unique et unifiant, une manière d'investir le discours d'une émotion centrale du sujet capable de colorer l'ensemble de ses énoncés⁵.

5. *Ethos et position*

Mais demeure le problème des anciennes théories du reflet: un *ethos* discursif reflète-t-il passivement la «position» du locuteur réel? La réfracte-t-il de manière prévisible ou aléatoire? Ruth Amossy décrit

⁵ Par exemple, C. F. Ramuz, «Le ton», in *Journal de Genève*, 9 mai 1912, 1: «[le ton] c'est un parti, pris une fois pour toutes, de ne voir ce sujet que sous un certain angle». Sur la notion telle qu'y recourent les écrivains, cf. Meizoz 2001.

un processus dialectique: «On ne peut pas couper l'ethos discursif de la position institutionnelle du locuteur» (1999: 147)⁶.

Encore faut-il ajouter, avec Amossy, que leur relation n'est pas de conséquence immédiate: la «position» institutionnelle du locuteur cadre certes l'ethos discursif, mais en retour elle peut être modifiée par lui au cours de l'interaction (Amossy 1999: 131). Autrement dit, le discours travaille à créer et asseoir des légitimités qui ne sont pas toujours déjà inscrites dans la «position». L'exemple des prises de parole de Rousseau dans le champ intellectuel de 1750 est particulièrement éloquent.

Si l'on adopte cette perspective, l'autorité du locuteur n'advient donc pas seulement au discours du dehors, par le social, comme l'affirme Bourdieu (1982) contre Austin, mais elle se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive, qui tous deux contribuent à générer ou détruire cette autorité.

La notion de «posture», conduite simultanément verbale et non-verbale, permet d'affiner les interrelations entre l'ethos discursif d'un locuteur et sa position dans un champ (littéraire, politique, religieux), sans en faire un simple reflet, ou les réduire à une relation causale unilatérale. L'agir humain ne découle pas d'une position ni ne s'en déduit: même précontraint, il se joue également dans l'interaction et la performance.

En fin de compte, on fera l'hypothèse suivante: une position ne peut se convertir en option et en action (par exemple, une option esthétique: d'un genre, d'un style, etc.) que par la médiation d'une posture.

6. Rousseau/Voltaire/Céline

Lorsqu'il se présente en homme du commun, étranger, indépendant de tout maître, obscur par origine et par choix, Rousseau adopte une posture d'humilité vertueuse, relevant de l'«arété» aristotélicienne. Son ethos discursif est paradoxal, car Rousseau s'accorde grâce à lui un pouvoir supplémentaire: il autorise sa prise de parole publique et fonde la crédibilité de son discours sur le monde social. Dans une lettre à Jean Perdriau, à Genève, Rousseau se justifie ainsi:

Si le détachement d'un cœur qui ne tient ni à la gloire ni à la fortune, ni même à la vie peut le rendre digne d'annoncer la vérité, j'ose me croire appelé à cette vocation sublime: C'est pour faire

⁶ Cf. aussi Amossy 2002: 200-201.

aux hommes du bien selon mon pouvoir que je m'abstiens d'en recevoir d'eux et que je chéris ma pauvreté et mon indépendance.⁷

La posture renvoie ici à un modèle christique — le bon pasteur sacrifié par ses brebis même! Le «ton» et l'éthos discursif relèvent ici d'un discours prophétique qui met en relation la pauvreté, la solitude et le désintéressement (c'est à dire l'indifférence à la réussite mondaine) avec l'aptitude à dire le vrai. Pour parler comme Max Weber, la vocation au retrait extra-mondain («vocation sublime», «j'ose me croire appelé»), contribue à singulariser définitivement Rousseau sur le mode de la sainteté, largement inspiré des catégories théologiques. Ajoutons que ces allusions prennent d'autant plus de sens que le destinataire de la lettre est... un pasteur!

Le lien qui s'établit entre l'humble condition sociale assumée de Rousseau, sa rupture avec les milieux du pouvoir et l'autorité dévolue à sa parole («digne d'annoncer la vérité»), me semble inédit dans le champ politique français de ce siècle.

À partir de ce socle argumentatif justifiant le droit à énoncer des vérités sur le monde social, la longue querelle entre Rousseau et Voltaire apparaît sous un jour discursif nouveau. En effet, dans sa lettre adressée à Voltaire le 18 août 1756⁸, en réplique au *Poème sur le désastre de Lisbonne*, Rousseau commence par arborer le même ethos que dans la lettre à Jean Perdriau. Pour contester la source et le fondement du point de vue de Voltaire, il propose un nouveau référent argumentatif:

D'ailleurs, Monsieur, qui dois-je croire que vous avez consulté sur cela? Des riches, peut-être; rassasiés de faux plaisirs, mais ignorant les véritables; toujours ennuiés de la vie, et toujours tremblant de la perdre: peut-être, des gens de Lettres, de tous les ordres d'hommes le plus sédentaire, le plus malsain, le plus réfléchissant, et par conséquent le plus malheureux. Voulez-vous trouver des hommes de meilleure composition, ou du moins, communément plus sincères, et qui formant le plus grand nombre doivent, au moins pour cela, être écoutés par préférence? Consultez un honnête bourgeois qui aura passé une vie obscure et tranquille, sans projets et sans ambition; un bon artisan qui vit commodément de son métier; un paysan même [...] J'ose poser en fait qu'il n'y a peut-être pas dans le haut Valais un seul montagnard mécontent de sa vie presque automate,

⁷ *Correspondance complète II*, lettre 258, 28 novembre 1754, 59-60.

⁸ Lettre étudiée en détails, mais dans une perspective classique de philosophe, par Henri Gouhier, *Rousseau et Voltaire: portraits dans deux miroirs*, Paris, Vrin, 1983, chap. 5.

et qui n'acceptât volontiers, au lieu même du paradis, le marché de renaître sans cesse, pour végéter ainsi perpétuellement.⁹

Quel groupe de la population peut prétendre parler *valablement et universellement* du monde comme il va? À cette question, Rousseau répond en opposant un groupe de référence détenteur infondé de l'autorité (les «riches» et les «gens de Lettres») à un groupe traditionnellement considéré comme illégitime sur le terrain philosophique. Celui-ci est décliné du plus haut au plus bas du futur tiers-état («un honnête bourgeois», «un bon artisan», «un paysan même»). C'est par l'invocation d'un principe neuf qu'il parvient à retourner le handicap de ce second groupe: pré-démocratique, l'argument consiste à faire appel au «plus grand nombre», et donc à un public considéré dans sa représentativité plus que dans sa qualité.

Afin de s'associer à ce groupe émergent, Rousseau doit de son côté échapper à la figure dévaluée de l'homme de lettres (ou du moins à son ethos préalable), ce que lui permet la posture singularisante de l'humble «artisan» ou «ouvrier».

Achevant sa lettre à Voltaire, Rousseau tire les conclusions de ce plaidoyer pour la représentativité: il explique alors leurs «différentes manières de penser» à l'intérieur d'un paradigme sociologique et non plus simplement par une divergence intellectuelle ou de tempérament. Rousseau associe ainsi chaque idée de Voltaire à son ancrage social le plus concret. Il réfute le modèle qui verrait des idées en libre dialogue dans un ciel abstrait de toute médiation sociale:

Rassasié de gloire, et désabusé des vaines grandeurs, vous vivez libre au sein de l'abondance; bien sûr de l'immortalité, vous philosophez paisiblement sur la nature de l'âme, et si le corps ou le cœur souffre, vous avez Tronchin pour médecin et pour ami. Vous ne trouvez pourtant que mal sur la terre. Et moi, homme obscur, pauvre, seul, tourmenté d'un mal sans remède, je médite avec plaisir dans ma retraite [...]. (Ibidem, 50)

Selon ce critère nouveau que Rousseau oppose à la parole extérieure et surplombante de Voltaire, la pensée philosophique demande à être jugée à l'aune de l'expérience qui lui tient lieu de source.

Plusieurs années plus tard, dans *Les Confessions*, au moment où il raconte l'installation de Voltaire à Ferney, Rousseau tient à se distinguer, socialement, de l'écrivain qu'il a tant admiré dans sa jeunesse. Leur écart est mis en scène à travers leurs ethos discursifs respectifs, présentés comme des indices ou des stigmates sociaux.

⁹ Rousseau, Lettre à Voltaire, *Correspondance complète III*, lettre 424, 41.

Une fois encore, la scénographie instituée par Rousseau tend à retourner son stigmatisme verbal en indice de vertu :

Mais qu'eussai-je fait seul, timide et *parlant très mal*, contre un homme arrogant, opulent, étayé du crédit des Grands, d'une *brillante faconde*, et déjà l'idole des femmes et des jeunes gens.¹⁰

Comme c'est le cas pour les jeunes héros de *La Nouvelle Héloïse* (1761), leur maladresse verbale dénote la sincérité et l'absence de fard du langage, alors que la «faconde» victorieuse n'est que tromperie de puissant. Le *Dictionnaire de l'Académie* (1762), note d'ailleurs que la «faconde», vain verbiage, se distingue de l'«éloquence» véritable: celle-ci venue du cœur, échappe en quelque sorte aux propriétés sociales, et Rousseau se la réserve habilement...

Nouvelle donne, il me semble: la situation concrète de pensée à la source d'un argument est désormais prise en compte pour juger de sa valeur («vous philosophiez paisiblement»). Sans ce recours, la pensée — même «libre» — de Voltaire s'expose à une erreur intellectualiste qui la rend inopérante, ou du moins invalide devant les hommes, ce «plus grand nombre» en référence auquel se constitue peu à peu, au cours du siècle, un premier espace public¹¹.

Encore un exemple, tiré d'un texte plus contemporain, l'incipit du roman de L.-F. Céline, *D'un château l'autre*: «Pour parler franc, là, entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé...» (1957: 17). L'ethos discursif de L.-F. Céline relève également de l'«arété», au sens où l'auteur travaille à se donner comme un homme ordinaire, semblable au lecteur son frère, qui dit les choses sans ambages, et dans leur vérité nue. La captation de bienveillance a pour but ici d'entraîner malgré lui le destinataire dans la confiance.

Céline invente une énonciation peuple, volontiers argotique, prétendument authentique, qui transpose la familiarité de l'oral le plus commun et se place du côté du plus grand nombre (Meizoz 2001). Cet ethos discursif, et les faits de style qui en découlent, est l'expression posturale de la place de Céline dans le champ littéraire: il s'y dresse en effet contre les écrivains qu'il stigmatise violemment comme «bourgeois» (Bourget, Claudel, Mauriac) ou/et «juifs» (Proust). Il leur reproche l'absence de style due à la facticité des émotions dans la bourgeoisie. Céline, lui, se donne comme un non-raffiné, issu du peuple «franc» par excellence, le peuple français

¹⁰ O.C. I, 396-397, je souligne.

¹¹ Cf. Jürgen Habermas, *L'Espace public*, trad. fr., Paris, Payot, 1978.

(le jeu de mots est de lui!), et doté dans sa «viande» de la «poésie directe» que seule la vraie vie peut susciter¹².

7. *L'auteur comme agir postural*

J'ai tenté de penser l'*ethos* discursif en relation souple avec les conduites, la position et la trajectoire de l'auteur dans le champ littéraire. Chaque posture, génératrice de formes discursives, fait sens en relation avec une position, une trajectoire dans un champ singulier. Ce qui revient à dire, comme Maingueneau en analyse du discours, que la scénographie singulière d'un texte ne se comprend qu'en relation avec la scène englobante dans laquelle il s'inscrit.

Ainsi, dans la mesure où les discours (littéraires ou non) sont relatifs à des postures, leur spécificité formelle relève alors non seulement de la poétique, mais aussi de la sociologie de la culture. Un tel parti pris se rapproche d'ailleurs de la lecture dialogique des formes que propose Bakhtine, dans la perspective sociologique qu'il adopte sur le langage:

L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux ou écrits), qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l'activité humaine. L'énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines., non seulement par son contenu (thématique) et son style de langue, autrement dit par la sélection opérée dans les moyens de la langue — moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux — mais aussi et surtout par sa construction compositionnelle. Ces trois éléments (contenu thématique, style et construction compositionnelle) fusionnent indissolublement dans le *tout* que constitue l'énoncé, et chacun d'eux est marqué par la spécificité d'une sphère d'échange.¹³

La notion de posture invite à penser relationnellement un agir linguistique (l'*ethos* discursif) et des conduites sociales (vêtements, etc.). Le fait de parler de «posture» permet de prendre en charge les faits formels (celui, par exemple, de *donner le ton*), la construction de l'orateur dans son discours, son répertoire et ses dispositifs historiques) pour en déployer les effets dans la communication littéraire. La posture déborde l'identité de l'homme civil: elle renvoie à la face publique ou au «personnage» (*persona* renvoie au masque) de celui qui se donne comme écrivain. Dimension constructiviste de la notion de posture: Jean Starobinski montre ainsi que Rousseau ne s'est

¹² L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937: 163.

¹³ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984: 265.

pas contenté de vivre, mais qu'il a fait peu à peu de son existence, par l'écriture, une «fiction vécue»¹⁴. L'œuvre autobiographique de Rousseau s'avère une construction posturale dont les visées ont été étudiées: l'image de soi donnée par le Rousseau-auteur prend tout son sens seulement lorsqu'on la met en relation avec le champ littéraire et la hiérarchie des genres.

De même que celui d'Emile Ajar, le nom d'auteur Michel Houellebecq, pseudonyme de Michel Thomas, constitue une posture, au même titre que celui de L.-F. Céline (alias docteur Destouches).

Les textes autobiographiques en général engagent tous une posture. Mais celle-ci, parce qu'elle est *construction de soi dans et hors du discours*, parce qu'elle rejoue une position dans la performance, se donne comme le lieu de l'artifice, de la mise en scène. Elle sélectionne des valeurs et des faits dans le matériau référentiel du social. On peut ainsi prêter attention aux divers rapports qu'une posture entretient avec:

- la position et la trajectoire qui la fondent (origine, formation, etc).
- les groupes littéraires, réseaux d'écrivains contemporains ou passés, auxquels elle se réfère.
- les genres qu'elle mobilise (selon une hiérarchie générique en vigueur).
- les publics à qui elle s'adresse (instances d'assignation de la valeur: critiques, etc.).

Enfin — et c'est là un trait capital —, la notion de posture a aussi un effet *rétroactif*: adoptée comme une mise en scène publique du soi-auteur, un choix postural peut avoir un effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par son option.

Exemple: dans son roman *Plateforme* (2001), Houellebecq invente un narrateur prénommé Michel, sexiste, raciste, qui insulte le Coran et ses croyants (Meizoz 2003b). Mais ensuite, sur le plateau de télévision, l'auteur-pseudonyme Michel Houellebecq, prend plaisir à répéter, en son nom propre, tous les propos de ce personnage, qui porte le même prénom que l'auteur! Au même moment, il invite le public à ne pas confondre les énoncés d'un roman avec ceux prononcés dans la réalité... Scandale public, procès fin 2002, initié par des instances musulmanes, etc. Houellebecq et Céline ont un point commun frappant: tous deux mettent en scène dans leurs romans une

¹⁴ J. Starobinski, *La Transparence, et l'obstacle*, Gallimard, 1971: 7.

posture énonciative à la première personne qu'ils reconduisent ensuite comme conduite publique d'auteur: tout se passe alors comme si la «posture» adoptée comme parti pris de départ, dictait rétroactivement la conduite de l'auteur civil... L'option d'une posture littéraire interne à l'énonciation romanesque précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social de l'auteur (pseudonyme) en public... On peut ainsi penser, avec Julien Gracq (1986), que l'auteur civil Louis Destouches a été «entraîné par le clairon qu'avait embouché» son double postural, Céline. Ordre de phénomènes étonnant, inverse en tout cas de celui décrit par une sociologie marxiste...

8. Conclusions

Loin d'être un épiphénomène qui relèverait d'un régime de communication médiatique de masse, l'adoption (consciente ou non) d'une posture nous semble constitutive de la figure auctoriale: la posture serait une façon singulière de *donner le ton*.

Si toute posture, enfin, se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif: la posture de Jean-Jacques Rousseau en «citoyen de Genève», étranger pur et pauvre refusant les compromissions de Cour, est une réponse à l'ensemble de la structure du champ littéraire français: hiérarchisé selon les faveurs de la Cour et les demandes mécénales, celui-ci n'est pas prêt à intégrer sans difficultés un auteur qui refuse les obligations de la sociabilité littéraire sous la monarchie, et qui se donne publiquement comme un républicain protestant, étranger d'obscure fortune (Meizoz 2002 et 2003c). Pour interpréter un trait postural, il est donc nécessaire de connaître l'ensemble de l'espace littéraire (à production et réception).

Laissant à l'agir humain une marge de manœuvre au cœur de ses déterminismes, le recours à la «posture» fait apparaître un espace transitionnel entre l'individuel et le collectif, corroborant la fine distinction de Gustave Lanson, pour qui l'écriture est «un acte individuel, mais un acte social de l'individu»¹⁵.

Jérôme MEIZOZ
Université de Lausanne

¹⁵ G. Lanson, «L'histoire littéraire et la sociologie» (1904), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, H. Peyre éd., Hachette, 1965: 66.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM J.-M. 1999: *Linguistique textuelle: des genres de textes aux discours*, Paris, Nathan.
- AMOSSY R. (éd.) 1999: *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. Textes de base en sciences des discours.
- 2002: «Ethos», in P. Aron, D. St Jacques, A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 200-201.
- BARTHES R. 1953: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- 1963: «Histoire ou littérature?», *Annales ESC*, 1960, repris in *Sur Racine*, Seuil.
- 1984: «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», in *Communications*, n°16, 1970, repris in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- CHARTIER R. 1998: «Histoire et littérature», in *Au bord de la falaise*, Albin Michel, 269-287.
- COMPAGNON A. 1998: *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- DAVID J. 2001: «Du bon usage littéraire des contextes», *Études de lettres*, n°2, Université de Lausanne, 151-175.
- DENIS B. 2000: *Littérature et engagement*, Paris, Points-Seuil.
- GARY R. 1982: *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard.
- GENETTE G. 1972: «Poétique et histoire», in *Figures III*, Paris, Seuil.
- GOFFMAN E. 1977: *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, Paris, Minit.
- GRACQ J. 1986: *En lisant en écrivant*, Paris, Corti.
- HEINICH N. 2000: *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.
- JURT J. & EINFALT M. (éd.) 2002: *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^e-XX^e siècle)*, Berlin-Paris, Berlin Verlag-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- MAINGUENEAU D. 1993: *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation et société*, Paris, Dunod.

- 2002: «Problèmes d'ethos», *Pratiques*, n°113-114, 55-67.
- MEIZOZ J. 2001: *L'Âge du roman parlant 1919-1939. Écrivains, linguistes, critiques et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz, préface de P. Bourdieu.
- 2000-2001: «“Un style franc grossier”: posture et étoffe de Céline», *Les Temps modernes*, n°611-612, Paris, Gallimard, 84-109.
- 2002: «Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau», *Littérature*, n°126, Larousse, 3-17.
- 2003a: «La littérature, une pratique sociale “comme les autres”?», *Versants*, n°44-45, Champion-Slatkine.
- 2003b: «Le roman et l'inacceptable: polémiques autour de *Plateforme*», *Études de lettres*, n°3-4, Université de Lausanne.
- 2003c: *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Éditions Antipodes, coll. «Existence et société».
- 2005: «Les pistes de Pierre Bourdieu en vue d'une sociologie des styles littéraires», Colloque de Cerisy, in J. Dubois, P. Durand, Y. Winkin éd., *Le Symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*, Liège, Presses Universitaires.
- RAMUZ C. F. 1912: «Le ton», *Journal de Genève*, 9 mai.
- VIALA A. 1999: «L'éloquence galante, une problématique?», in R. Amossy éd., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 179-191.
- 1993: «Éléments de sociopoétique», in A. Viala & G. Molinié, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.

