

Entretien avec **Prof. Dr. Gisèle Sapiro (EHESS/CNRS)**

L'auteur face à ses nouvelles responsabilités ? Avec Vincent Platini et Jan Knobloch

Depuis une vingtaine d'années, Gisèle Sapiro considère les rapports qui lient les écrivains à leurs œuvres, à leurs prises de position et à leurs conséquences judiciaires et sociales. Son étude socio-historique du champ culturel et des procès littéraires montre comment les représentations qui fondent la responsabilité pénale de l'auteur et les conceptions de l'éthique de l'écrivain se sont élaborées et imprégnées réciproquement. Influencée par la sociologie critique de Bourdieu, Gisèle Sapiro a participé, à l'appui de ses recherches, aux récents débats qui ont agité la sphère littéraire et artistique française depuis la vague #metoo ou les scandales autour de R. Polanski et G. Matzneff. Son essai *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* clarifie et replace les arguments de chaque camp dans leur tradition intellectuelle. Contre une « position esthète » affirmant l'autonomie de l'œuvre voire l'irresponsabilité de l'auteur, elle plaide pour une approche de la littérature qui ne sépare pas le texte de son créateur : il s'agirait de considérer sa position, son trajet dans le champ littéraire et d'étudier comment son « inconscient épistémique » se réfracte dans son œuvre.

Cette question rejoint celle de « remettre l'auteur à sa place » à plusieurs égards. D'un point de vue historique, on peut interroger cette remise en cause de l'autonomie – considérée comme acquise au XX^e siècle – du champ littéraire qui devrait se subordonner à une nouvelle morale publique. La situation a changé depuis le XIX^e siècle étudié par Bourdieu : le métier d'écrivain n'est plus le même, les stratégies éditoriales ont mis l'accent sur la figure de l'auteur, les réseaux de diffusion et surtout de promotion ont été bouleversés par les nouveaux médias et Internet, le lectorat a évolué en taille, en composition et en revendications. L'écrivain est une figure publique mais pas à la manière de l'intellectuel engagé. Que peut encore un auteur ? Autrement dit, quel est son pouvoir – donc sa responsabilité – d'intervention sur la société mais aussi : que lui permet-on ? Il faudrait considérer les transgressions ou les « scénarios auctoriaux » désormais inacceptables ou au contraire attendus, ainsi que les sanctions (réprobatrices ou laudatives) qui effectuent ce recadrage et les conflits auxquelles elles donnent lieu : le cas des prix littéraires en est un exemple évident. D'un point de vue pratique, quelles sont les conséquences de cette nouvelle donne pour le métier d'écrivain et pour la « déontologie du créateur » que Gisèle Sapiro appelle de ses vœux ? Pour les études littéraires et leur enseignement, les conséquences ne sont pas négligeables non plus : peut-on encore se livrer à une analyse immanente du texte ou s'apparente-t-elle à une position esthète ? Inversement, la critique n'outrepasserait-elle pas son rôle par des considérations extratextuelles ou en désignant des textes rendus infréquentables par leurs auteurs ? La discussion permettra ainsi d'aborder les débats qui agitent la recherche depuis quelques années, à savoir la place du militantisme et de ses pratiques (la dénonciation, l'annulation) dans les sciences humaines et, plus largement, dans le lectorat. Ne seraient-ce pas les études littéraires et le public qui devraient être remis à leur place ? Des cas de malentendus sont évoqués par Gisèle Sapiro qui pointe toutefois que la littérature peut aussi s'enrichir par ces débats : que gagnent l'auteur et l'œuvre à être déplacés ?

Bibliographie sélective de Gisèle Sapiro

La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (xixe–xxie siècle), Paris, Seuil, 2011.

Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?, Paris, Seuil, 2020.

(avec Cécile Rabot), *Profession ? Ecrivain*, Paris, CNRS, 2017.

Prof. Dr. Sylvie Ducas (Université Paris-Est Créteil)

Les créatures éditoriales ou la fabrique menteuse, dans et hors le livre, des auteurs de best-sellers

Leurs livres sont partout dans les médias, sur les plages et dans les transports en commun, têtes de gondole dans tous les points de vente de l'hexagone ; ils sont des icônes sociales, stars adulées par des masses de fans obsédés par leurs auteurs fétiches ; ils incarnent cette nécessité inavouable et pourtant essentielle de l'économie du livre et de la culture. Tout le monde en parle mais les réseaux académiques français les ignorent, fidèles à une loi d'airain qui rejette en France à la fois la littérature dite populaire, la contamination des lettres par l'argent, et surtout la confusion pourtant croissante, de nos jours en contexte médiatique et en régime spectaculaire, entre l'auteur et son œuvre. C'est ce dernier point que nous aimerions interroger à partir d'un corpus d'auteurs de best-sellers (Marc Lévy, Amélie Nothomb, Michel Houellebecq), mais aussi à l'aune des débats actuels sur la « responsabilité de l'écrivain » qui visent à faire voler en éclats le principe structuraliste de « la mort de l'auteur » (Barthes) et l'idéologie de la Textualité. Il s'agira de montrer que la créature éditoriale fabriquée de toutes pièces par les éditeurs pour faire vendre et qui échappe, tel Frankenstein, à son créateur, n'est pas un épiphénomène, mais la redéfinition durable des mondes littéraire et éditorial contemporains. De même, la figure imaginaire et charismatique - cette « fonction-auteur » que s'est inventée notre société du spectacle et tous ses simulacres médiatico-publicitaires à des fins purement économiques et commerciales - n'est pas sans incidence sur le rôle social de l'auteur contemporain en général ni sans lien avec le désir collectif de déplacer aujourd'hui les lignes du geste d'écrire en renouant avec les vieilles noces de « l'homme et (de) l'œuvre », au risque de déconstruire la littérature elle-même jusqu'à en manifester sa haine (William Marx).

Prof. Dr. Alain Milon (Paris Nanterre)

Patronymie, pseudonymie, anonymat : l'auteur comme écho avec ou sans autorité. Autour d'une analyse des errances du collectif WuMing (Wú míng ou Wǔ míng ?)

'Remettre l'auteur à sa place' en questionnant la patronymie de l'auteur : cela revient à interroger la patronymie dans son rapport à la pseudonymie et à l'anonymat, non pas uniquement à la lumière de la figure de l'auteur, mais aussi à celle de l'autorité. Derrière ce questionnement, c'est le processus d'écriture que nous interrogerons pour réfléchir sur la place de la pseudonymie et de l'anonymat dans la fabrication du statut d'auteur.

Quelle est finalement la place de l'auteur dans ce processus d'écriture ? Et l'auteur peut-il être à l'origine de cette entreprise, qu'il soit anonyme ou pseudonyme, autrement dit peut-il seulement porter un nom et avoir un patronyme ? Mais pourquoi lier la question de la patronymie à celle de la pseudonymie et de l'anonymat ?

Si l'anonymat pose la question de savoir 'qui' a écrit ; la pseudonymie, elle, interroge le choix du nom à porter alors que la patronymie se demande si l'auteur peut porter un nom. Entre le problème de l'identité — avec l'idée implicite que l'anonymat instaure une brèche dans la reconnaissance, voire dans l'existence même de l'auteur —, et la question du nom que l'auteur peut porter — avec l'idée que la pseudonymie remet en cause implicitement la pérennisation du statut de l'écrivain —, il existe un problème encore plus crucial : tout écrivain n'est-il pas immanquablement le pseudonyme d'un autre ? Dans ce contexte, la pseudonymie deviendrait une sorte d'écho de l'anonymat.

Ainsi fondue dans ce dernier, quel écho la pseudonymie renverrait-elle en fait ? Celui de la présence d'un véritable auteur, ou celui de l'anonymat généralisé, signe d'un acte d'écriture impossible pour l'écrivain ? (Les droits d'auteur ne sont, dans ces conditions, qu'un leurre juridique pour éviter de s'interroger sur la véritable présence ou absence de l'écrivain.) Peut-être parce que derrière toutes ces constructions littéraires transparait beaucoup plus le processus de nomination (que peut-on nommer ? et qui nomme ?) que la figure de l'auteur. Nous aborderons ces différentes questions à partir du travail du collectif d'écriture WuMing (无名) en nous appuyant sur des effets de torsion qu'ils construisent à partir de leur nom (WuMing). En effet, en partant d'une phonétique *pinyin*, ils lui attribuent une valeur de sens idéogrammatique, autrement dit ils procèdent à l'inverse de la langue chinoise. D'autre part, dans certains commentaires, le collectif WuMing parle tantôt de cinq noms, tantôt de cinq personnes, ce qui revient à substituer un idéogramme à un autre avec des valeurs de sens complètement opposées. L'idéogramme du nom n'est pas celui de la personne, ce qui revient à dire pour le collectif WuMing qu'une personne peut être homme sans porter de nom. Ce qui élargit encore plus le débat.

En fait, ce qui est intéressant dans le nom du collectif WuMing, c'est l'équation : cinq noms égalent un sans-nom ou, politiquement plus ambigu, un sans-nom égale 5 noms. Au-delà des effets rhétoriques du collectif, effets relevant plus de l'orientalisme que d'une étude linguistique approfondie, c'est la question du déclassement du roman qui est posée par le collectif et le problème de la dette (première ou seconde) que l'auteur contracte en écrivant et que la pseudonymie est censée effacer ; les différents ouvrages du collectif le montrant clairement.

Prof. Dr. Timo Obergöker (Chester)

Du restaurant Drouant aux ronds-points – existe-t-il des écrivains de la France périphérique?

En 2018, année des gilets jaunes et des ronds-points, deux prix littéraires importants ont été attribués à des œuvres mettant en scène, chacune à sa manière, ce qu'il est convenu désormais d'appeler la France périphérique: David Lopez, gagna le Prix Inter pour son roman *Fief* tandis que le Prix Goncourt a été attribué à Nicolas Matthieu et *Leurs enfants après eux*.

Les prix littéraires vous confèrent avant tout une position centrale dans un champ littéraire déjà largement centralisé et dominé par Paris. Par ailleurs, ils vous assurent une certaine notoriété médiatique. Or, dans un champ sociétal en pleine ébullition dans lequel la position de l'auteur subit de profonds changements, l'auteur doit s'accommoder de sa désacralisation. Cela vaut, a fortiori, pour un écrivain qui se veut « populaire ». Nous analyserons dans notre intervention les postures mises en place afin de maintenir leur ex-centricité. Nous mettrons notamment l'accent sur la tradition de l'écrivain populaire (incarnée par Didier Daeninckx, mais aussi par Thierry Beinstingel ou Didier Castino ainsi que les lauréats du Prix du roman populiste instauré en 1931) dans laquelle ils cherchent à s'inscrire.

Dr. Elise Hugueny-Léger (St Andrews)

Les ateliers d'écrivains : vers une transformation du rôle de l'auteur ?

Rares sont les écrivain.e.s pour qui 'écrire' consiste uniquement en l'écriture de livres. La médiatisation des auteur.e.s, leur participation à des événements publics (festivals, résidences d'écriture, lectures, performances), les possibilités de diffusion et de

communication opérées par les réseaux sociaux et les événements en ligne, contribuent à élargir les lignes du champ littéraire vers une 'littérature exposée'. Parmi les activités auxquelles prend part l'écrivain, les ateliers d'écriture demeurent une facette peu connue du déplacement du centre de gravité de l'auteur.e en-dehors du texte. Dans le sillage de François Bon, pionnier et penseur des ateliers d'écriture en France, nombre d'écrivains s'impliquent dans cette activité, que ce soit au sein de maisons d'éditions, d'organismes visant à promouvoir le développement de l'écriture, de structures culturelles ou de structures pédagogiques incluant des filières d'écriture créative de plus en plus porteuses. Ce faisant, ils partageant leur savoir et expérience, créant une nouvelle dynamique avec des lecteur.trices engagés dans le 'scriptible'. Dans quelle mesure ces activités bousculent-elles les hiérarchies entre les écrivains et leur lectorat, et contribuent-elles d'une professionnalisation de la figure de l'auteur.e ? La nature relativement confidentielle des ateliers, contrairement aux interventions médiatiques, n'incite-t-elle pas à nuancer les facettes de la posture auctoriale telle qu'elle a été définie par Meizoz ?

Construite sur une approche mêlant un versant théorique et une recherche empirique, basée sur des entretiens avec des auteur.e.s animant des ateliers d'écriture, cette communication proposera la notion d'atelier d'écrivain comme espace où se joue, de manière discrète mais significative, la transformation de la fonction de l'auteur et de l'écriture.

Dr. Habil. Alex Demeulenaere (Trier)

Intellectuel ou écrivain ? Logiques posturales dans la littérature québécoise contemporaine

Le but de ma contribution est de tracer les limites de la fiction et de l'autofiction dans l'oeuvre de deux romanciers québécois : Jacques Poulin et Jacques Godbout. Les deux auteurs font partie du corpus de mon habilitation sur la mise en scène de l'auteur aussi bien dans l'oeuvre critique que dans l'oeuvre fictionnelle. En dehors de leur oeuvre fictionnelle, les postures des auteurs sont assez claires : Godbout serait un intellectuel engagé, mélangeant des concepts traditionnels avec des approches plus révolutionnaires, alors que Poulin pour sa part opte pour ce que Meizoz a qualifié de posture du silence, marquée par une absence médiatique et un désintéret prononcé pour le monde littéraire.

À la lecture de leurs oeuvres fictionnelles, l'interprétation s'avère nettement plus complexe. L'engagement de gauche et le plaidoyer pour une culture monolingue de Godbout est ainsi nuancé par la polyphonie romanesque dans laquelle les auteurs qui incarnent ces notions sont caricaturés par d'autres personnages romanesques. De même, chez Poulin, la posture du silence est rompue par une oeuvre littéraire qui est en grande partie autoréflexive, qui réfléchit sur le fait littéraire et introduit dans la fiction, et surtout dans le chef de l'écrivain fictionnel Jack Waterman, les problématiques et les questions auxquelles l'écrivain réel Jacques Poulin ne répond pas ou guère au long de sa carrière d'écrivain.

Bref, si les liens entre la fiction et la non fiction restent complexes et ne peuvent pas être lus selon des mode de lecture du XIXe siècle, la notion de posture permet de montrer à quel point la prise de position dans un champ littéraire dépasse le domaine de la sociologie, tel que l'a analysé Bourdieu, et intègre le discours fictionnel, surtout dans un contexte de surconscience auctoriale qui caractérise la littérature québécoise.

Dr. Vincent Platini (Kassel)

Quand l'auteur entre en résidence : *Malakoff* de Gregory Buchert

Si l'analyse d'un premier roman relève toujours de la gageure, elle est aussi un lieu privilégié pour étudier la « posture » d'un auteur. Ce premier texte est le moment non pas d'un commencement mais d'un passage, celui d'écrivain à écrivain, d'une personne privée qui, par sa publication, devient un nom et une image d'auteur. Si « écrire, c'est entrer en scène » (J. Meizoz), il faut considérer la variété des moyens scénographiques qui permettent la représentation et le placement (au sens spatial et commercial) du nouvel arrivant.

Or, avec *Malakoff* (Verticales, 2020), Grégory Buchert façonne une image ludique, plurielle et paradoxale : celle d'un artiste plasticien qui creuse plus qu'il n'écrit un roman et qui, par le dispositif artistique qu'il y installe, déborde son lieu de résidence. Le texte commence par une localisation géographique et générique précise : Grégory Buchert débute un journal d'artiste alors qu'il séjourne en résidence de création au centre d'art contemporain de Malakoff et qu'il se met à la recherche d'un pastelliste bien réel mais oublié dans cette ville de banlieue parisienne. Au fil des pages et alors qu'il est en panne d'inspiration, la référentialité fait place à la fictionnalité et l'auteur se crée en tant que personnage pour retrouver des souvenirs fondateurs. À partir d'un lieu assigné de création, il développe une autre écriture, un autre Buchert et un autre chez-soi qui constituent un livre intégrant plusieurs médias artistiques. Il s'agit d'un texte en mouvement qui se construit en se déplaçant et qui construit son auteur en le faisant entrer dans une fiction de plus en plus intime, le présentant dans un double sens comme l'« original de Malakoff », sorte d'écrivain sans domicile fixe pour une *Literatur ohne festen Wohnsitz* (Ottmar Ette).

L'étude de cette posture se fera à l'appui d'éléments extra- et intratextuels. D'une part, nous considérerons non seulement l'épitéxte du roman, sa réception, mais aussi les œuvres plastiques de Grégory Buchert pour voir en quoi l'invention d'un lieu par son parcours y tient une place cruciale. D'autre part, nous nous attacherons à plusieurs éléments déterminants pour le mécanisme textuel de *Malakoff* : le décentrement géographique qui procède du « trouble russe » d'un roman qui se fonde sur une Malakoff fantomatique ; le rôle des œuvres picturales, photographiques et architecturales qui bâtissent le roman tout en y forant des tunnels et le transforment en un *Merzbau* (Kurt Schwitters) qui croît sans cesse ; l'intertextualité surabondante qui, plutôt que d'inscrire le texte dans une filiation littéraire, le fait foisonner jusqu'à le transformer en une forêt de mots ; la construction de Grégor(y) Buchert qui se fictionnalise afin de retrouver des souvenirs intimes et de regagner une *Heimat* inventée, sorte de chronotope en construction. Nous tâcherons ainsi d'esquisser la figure d'un auteur en déplacement entre plusieurs mondes et dont la posture est annoncée par l'une des premières phrases du roman : *Je suis à l'étranger*.

Dr. Jan Knobloch (Köln)

„Parlez-nous de l'effondrement“. *Posture* und *ethos* in der französischen Kollapsologie

Wer zu Beginn des Jahres 2019 durch die Buchabteilung der Pariser Fnac des Halles schlenderte, dem konnte es passieren, dass er vor einem Regal voller Bücher stand, die den baldigen Zusammenbruch der Welt, wie wir sie kennen, ankündigten. Auf dem Cover trugen die meisten dieser Werke einen farbigen Aufkleber mit der Aufschrift: „c♥up de cœur de votre vendeur“. Die Bücher entstammten dem Umfeld der französischen Kollapsologie, die nicht zufällig einen Trend im literarischen Feld der letzten Jahre ausmacht: 65 Prozent der

Franzosen glauben rezenten Studien zufolge, ihre Zivilisation werde in den nächsten Jahrzehnten zusammenbrechen. In diesem Kontext ist die Welle von Buchveröffentlichungen, Presseartikeln, Zeitschriftendossiers, Fernseh- und Onlineformaten sowie populärwissenschaftlichen Aufarbeitungen zum Thema zu situieren. „[L]’effondrement cartonne“, resümierten Yves Citton und Jacopo Rasmi kürzlich. Welche Rolle aber spielen bei diesem verlegerischen Erfolg die von der Kollapsologie lancierten Figuren von Autorschaft? Anders gesagt: Gibt es so etwas wie eine *posture* (Meizoz), ein *ethos* (Amossy), eine *scénographie* (Diaz) *effondriste*? Welche textimmanenten Selbstbilder, welche textexternen Zuschreibungen, welche medialen Szenen finden sich? Wie nutzen die Kollapsologen jene „exposition médiatique“, die sie zugleich kritisieren? Welche Codes (Kleidung, Geschmack, Gesten, Vokabular, Accessoires) wählen sie, um ihre Botschaft auch außerhalb der Grenzen des gedruckten Werks in Szene zu setzen?

Der Vortrag geht diesen Fragen anhand von ausgewählten Vertretern der französischen Kollapsologie nach (Pablo Servigne, Raphaël Stevens, Yves Cochet). In den Blick genommen wird jedoch auch das Wechselspiel mit Repräsentationen, die von außen kommen: Im Fall von Servigne etwa steht den Bildern des Aussteigers, des marginalen Systemkritikers sowie des geläuterten Warners, der unbequeme Wahrheiten ehrlich ausspricht (*parrhesia*), das Bild des Scharlatans gegenüber, das seine Kritiker zeichnen. Gerade im Kontext des emotionalisierten Diskurses um Klimakrise und Zusammenbruch kommt Repräsentationen des Selbst eine zentrale Funktion zu: Sie werden lesbar als intra- wie extratextuelle Strategien der Beglaubigung. Das Vertrauen in das *ethos* des Autors soll die Kritik entkräften, die von naturwissenschaftlicher, philosophischer sowie aktivistischer Seite vorgebracht wird. Der „travail postural“ (Meizoz), so zeigt sich, ist auch im nichtfiktionalen Bereich an der Bedeutungsproduktion, Rezeption und Vermarktung von Werken beteiligt.

Gabriele Hassler (Innsbruck)

Wiedergeburt der Autorin. Die posthume Neukonstruktion der imaginären Figur Gloria Fuertes im Jubiläumsjahr 2017

Jahrzehntelang war Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998) in Spanien auf ihre Rolle als Kinderbuchautorin reduziert, die als schrullige Clown-Figur mit Krawatte im Fernsehen auftrat. Dieser Hypervisibilität im Feld der Massenkultur stand ihre Invisibilität als Lyrikerin und der Ausschluss ihres umfangreichen lyrischen Werks für Erwachsene aus dem akademischen Kanon, besonders in Spanien, gegenüber (vgl. Vila-Belda 2017a, 2017b).

Im Jubiläumsjahr 2017 wurde die imaginäre Figur der „poeta de los niños“ durch eine Reihe an Diskursen verschiedenster Akteur:innen neu interpretiert: Verlage, Literaturkritik, Feuilleton, Kulturinstitutionen sowie feministische und LGBTQ+-Kollektive begannen, das „Vergessen“ dieser lesbischen Autorin der Arbeiterklasse zu thematisieren, Relektüren zu forcieren und ihre Anerkennung als Lyrikerin zu fordern. Durch konservative Stimmen gegen derart politische Eingriffe in das Feld der Literatur (vgl. Marías 2017) und besonders durch den darauf folgenden viralen Shitstorm in den sozialen Medien entwickelte sich eine Dynamik der Fremdkonstruktion, die eine völlig neue „Gloria Fuertes“ – queer-feministische Heldin und Symbol populärfeministischer Diskurse – hervorbrachte. Eine besonderen Rolle kam dabei den sozialen Medien und den User-Leser:innen zu: Diese interagieren nicht nur direkt mit traditionellen Instanzen des Literaturbetriebs, sondern schreiben selbst, als „trans-lectores“ (Scoleri 2017), an dieser erneuerten imaginären Figur mit.

In meinem Beitrag möchte ich ausgehend von einer kritischen Klassifizierung der Interventionen verschiedener Akteur.innen und ihrer Verortung in populärfeministischen (Gegen-)Diskursen danach fragen, wie die Kategorie der „Fremdkonstruktion“ für posthume Autorfiguren der Gegenwart gefasst werden kann, in denen sich das „Begehren nach dem Autor“ (Barthes 1973) und gesellschaftspolitische Anliegen auf besonders produktive Weise durchkreuzen.

Dr. Marie Fleury Wullschleger (Sorbonne Nouvelle)

Der Autor als Marke. Überlegungen zu einem modischen Konzept

In den letzten Jahren mehren sich die literaturwissenschaftlichen Beiträge, die den Begriff des Autors mit dem der ‚Marke‘ in Verbindung bringen. Tatsächlich lassen sich Parallelen zwischen beiden ziehen. Historisch wurden sowohl in Frankreich als auch in Deutschland das Warenzeichen- und das Urheberrecht zeitlich nah zueinander entwickelt, um den Produzenten eines kommerziellen oder literarischen Produktes eine rechtliche Bindung an das Geschaffene zu gewährleisten (Wegmann 2011; Heinich 2012). Angesichts der zunehmenden Wandlung des literarischen Feldes, das seit den 1980er Jahren immer mehr von der Logik des Marketings geprägt wird (Meizoz 2020), leuchtet die Parallelsetzung beider Begriffe ein. Der Name besonders populärer Autor*innen, wie etwa Michel Houellebecq oder Joël Dicker, wirkt ähnlich wie eine Marke: Er verspricht der Leserschaft nicht nur ein bestimmtes Produkt, sondern löst sich auch allmählich von der Ware ‚Buch‘ ab und fängt an, autonom zu werden. Das Interesse an dem Image des Autors übersteigt dann das Interesse an seinen Schriften (Meizoz 2016 u. 2020).

Trotz ihrer Relevanz bedarf jedoch die Parallelsetzung von Autor und Marke einer differenzierteren Betrachtung. Das Wesen der Marke – ihre Zeichenbesonderheit, ihre Art und Weise zu wirken, ihre Fähigkeit, Fiktionen als wahrhaftig zu verkaufen – soll in den Blick genommen werden, um die Ähnlichkeiten und Abweichungen von der Instanz des Autors genauer zu bestimmen. Dabei fällt zum Beispiel auf, dass eine Marke weiterhin bestehen kann, wenn sie sich auf eine neue Art von Produkten bezieht. Auch wenn der Autor in bestimmten Fällen wichtiger wird als sein Werk, fällt er hingegen aus der Kategorie ‚Autor‘ heraus, wenn er keine Bücher mehr publiziert. Es stellt sich zudem grundsätzlich die Frage, welcher heuristische Wert der Vorstellung vom ‚Autor als Marke‘ in systematischer Hinsicht und im konkreten Bezug auf das gegenwärtige literarische Feld zuzuschreiben ist und an welche Grenzen sie stößt.

Anhand von Beispielen aktueller französischsprachiger Autor*innen und ihrer Texte werden folgende Fragen diskutiert: Inwiefern ähnelt der Name eines populären Autors/einer populären Autorin in stärkerem Maße einer Marke als der Name eines Autors/einer Autorin, der/die sich der Selbstinszenierung innerhalb der literarischen Szene verweigert? Wie brauchbar wird das Konzept ‚Autor als Marke‘, wenn die Autoren *mit* Marken arbeiten (etwa indem sie in Werbungen als Person auftreten (Joël Dicker) oder wenn sie Erzählungen im Auftrag einer Marke schreiben (Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, David Foerks u.a.))? Können Autorennamen ähnlich wie eine Marke Gemeinschaften bilden? Und schließlich: Kann eine Absage an die zunehmende Vermarktung der Literatur nicht auch wie ein Label für gute Literatur funktionieren? Hier ließe sich eine Parallele ziehen zu Jean Baudrillards Überlegungen zur Konsumgesellschaft, der das Desinteresse an allem Materiellen als „le fin du fin de la consommation“ (Baudrillard 1970, S. 138) ausgewiesen hat.

Marie Jacquier (FU Berlin)

Images d'auteur.e.s. – Bildhaftigkeit und Funktionalisierung von Autorbildern

However impersonal [an author] may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner. (BOOTH 1983, S. 71)

Die von Wayne C. Booth bereits 1961 festgestellte Unausweichlichkeit der Konstruktion eines Autorbildes während des Lektüreprozesses ist seitdem auf viel Resonanz gestoßen. Weitestgehend Einigkeit besteht darüber, dass es sich beim Konzept des ‚Impliziten Autors‘ nicht um eine weitere Instanz im Modell literarisch-fiktionaler Kommunikation handeln sollte (NÜNNING 1993). Radikalere Stimmen forderten zuweilen sogar die Unterbindung von Tendenzen der Anthropomorphisierung der Erzählinstanz (BAßLER 2014), während zu Recht vor allem in der französischsprachigen Forschung darauf verwiesen wird, dass Autorenbilder entstehen, ganz gleich ob der/die Autor*in diese bewusst konstruiert oder nicht. Den komplexen Bezügen, aus denen diese Konstrukte entstehen haben sich seitdem viele Studien gewidmet (vgl. exemplarisch DIAZ 2007, KREKNIN 2014). Weniger Beachtung haben derweil Autorbilder im strengen Sinn gefunden: Welche Funktion kommt diesen literarischen Portraits in fiktionalen wie faktualen Texten zu, die sich aus intermedialen Bezügen speisen, die Imagination anregen oder tatsächlich konkretisieren?

Der Vortrag nimmt sich vor, diese Form der Autorbilder im theoretischen Zusammenhang mit o.g. Diskussion zu verorten und anhand von literarischen Beispielen der französischsprachigen Gegenwartsliteratur zu diskutieren. So ist etwa Michel Houellebecq als Autor in seinem Roman *La Carte et le territoire* (2010) mehrfach visualisiert: Als fiktionalisierte Autorfigur, in Form eines von einem fiktiven Künstler gemalten Portraits, selbst als Leiche mutet sein Körper bildhaft an, in Form eines Fleckenteppichs à la Jackson Pollock. Führt die Schilderung der Autorfigur *Houellebecq* in der Fiktion zur Einstreuung von Autobiographemen und damit zu (streitbaren) Realitätseffekten, so ist die malerische Erfassung des Autors weniger mit seiner bildlichen Konkretisierung, als vielmehr mit kunsttheoretischen Reflexionen und poetologischen Strategien verbunden. Von der Kritik und Forschung zuweilen als Selbstportrait bezeichnet, zeigt sich hier jedoch eine andere Form der Selbstbetrachtung als etwa in dem explizit als solchen bezeichneten Text von Edouard Levé: *Autoportrait* (2005) gewinnt über die Aneinanderreihung loser Selbstcharakterisierungen, stilistische Strenge und fehlende Narration den bildhaften Charakter im Sinne eines Mosaiks, das sich jedoch nicht zu einem Bildganzen fügt. Jean-Philippe Toussaint hingegen versammelt in *Autoportrait (à l'étranger)* im expliziten Rekurs auf Edouard Manet Impressionen aus seinem Leben. Seine Selbstbespiegelung im Faktualen wird jedoch sukzessive fiktionalisiert, seine persönlichen Eindrücke durch Selbstzitate aus seinem Romanwerk miteinander verwebt. Und spätestens im Gespräch mit einer Leserin wird Toussaint deutlich, dass das Bild des Autors dem selbst entworfenen nicht entspricht: „Vous savez, je ne vous avais pas imaginé comme ça à la lecture de vos livres [...], je vous imaginais plus petit, plus intelligent et plus bleu.“ (TOUSSAINT 2012, S. 77). Aus den diversen Farben und Formen, die Autorenbilder in der Literatur annehmen, wird erkennbar, dass man ihrer nicht habhaft werden kann, sie aber durch ihre scheinbare Bildhaftigkeit als Autorschaftsbekundung und poetologische Reflexion fungieren können.

Christina Ernst (ZfL Berlin)

Autorschaft in der Autosoziobiographie

Der Beitrag untersucht die Inszenierung und Funktion von Autorschaft in den Texten von Edouard Louis und ihrer Rezeption. In den aktuellen französischen Autosoziobiographien (Ernaux, Eribon, Louis) kehrt der Autor als zentrale Kategorie zurück. Gerade über die Person des/der Autor*in legitimiert sich der Status der Autosoziobiographie als besondere Form der „Epistemologie des Sozialen“ (Spoerhase), die ein spezifisches Wissen über die abgehängten, prekarierten und armen Teile der Gesellschaft birgt. Dabei verfügt diese nicht selbst schon als souveränes Autor*innensubjekt über dieses Wissen; weil es sich um affektives, verkörpertes wie zugleich theoretisches und konzeptualisiertes Wissen handelt, wird die Erkenntnis sozialer Wirklichkeit erst im Schreibprozess realisiert. Der/die Autor*in tritt im Text als stark rezeptionssteuernde Figur auf, etwa in metareflexiven Kommentaren oder in soziologischen Analysen des Erzählten.

Ihre Entsprechung findet diese Textstrategie in der „*posture d'auteur*“ (Meizoz) als „*écrivain engagé*“ ganz im sartr'schen Sinn, die Louis als Führsprecher der *gilets jaunes* (Louis 2018) oder des Comité „*Justice pour Adama*“ in seinen Büchern und in Zeitungsartikeln, aber auch auf Instagram inszeniert. Den „autobiographischen Pakt“ (Lejeune) legen Louis und sein Umfeld so streng aus, dass er konsequenterweise in der Ostermeier-Inszenierung von *Qui a tué mon père* (2018) selbst auf der Bühne stehen muss. Die Gleichsetzung von Autor und Werk scheint auch die Rezeption Louis' zu bestimmen, wovon etwa die mediale Skandal-Berichterstattung um seine literarischen Veröffentlichungen zeugt: Als „*remettre l'auteur à sa place*“ kann schließlich auch der Aufruf im Vergewaltigungsprozess um Edouard Louis und seine *Histoire de la violence* (2016) gelesen werden, dass nach der „*vérité judiciaire' et non ,littéraire*“ (Bouanchaud 2020) zu suchen sei.

Ausgehend von diesen Aspekten analysiert der Beitrag am Beispiel von Louis die Konzeption einer Ethik der Autorschaft und deren Funktion für die Autosoziobiographie als „*littérature engagée*“ und fragt dabei auch nach den Wechselwirkungen zwischen auktorialen Netzwerken von social media, Autorenkollektiv (Eribon - Louis - de Lagasnerie) und Literaturbetrieb.

Sara Garneau (Laval)

La notion de vérité chez Emmanuel Carrère et la transformation de la figure auctoriale

Avec le décret de la mort de l'auteur par Roland Barthes en 1968, le texte semblait avoir été libéré de la figure tutélaire de l'auteur. Toutefois, depuis quelques décennies, la montée en force de la littérature de l'intime a permis à certains critiques de postuler la résurrection de l'auteur. Depuis, la question des rapports de celui-ci avec son œuvre ne cesse de se poser sous des angles nouveaux.

En 2020, l'œuvre autofictionnelle d'Emmanuel Carrère, *Yoga*, a été écartée de la deuxième sélection du prix Goncourt, en réaction à la publication d'une lettre ouverte de son ex-conjointe, Hélène Devynck, dans laquelle elle dénonce l'utilisation de sa vie privée dans le roman. Interrogeant les frontières entre « omission », « fiction » et « mensonge », elle pose avec une acuité nouvelle la question des *diverses mythomanies* sous lesquelles se déguise l'œuvre littéraire. Carrère affirme qu'il a « une conviction, une seule, concernant la littérature [...] : c'est le lieu où on ne ment pas ». Il multiplie d'ailleurs les stratégies métadiscursives pour donner un effet de vérité au texte.

La littérature de l'intime, en faisant ressortir la portée référentielle du texte, est-elle en train de faire naître une nouvelle morale littéraire, où l'œuvre est jugée selon un critère de vérité, radicalement opposé à la poétique « fictionaliste » d'Aristote, laquelle, nous rappelle Genette, a « dominé pendant plus de vingt siècles la conscience littéraire de l'Occident » ?

Afin d'éclairer la problématique entourant *Yoga*, j'analyserai l'évolution de la figure auctoriale de Carrère, dans *L'adversaire* (2000), *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009) et *Yoga* (2020), à l'aune de la question de la vérité qui est à la fois une des obsessions de l'œuvre de Carrère et un enjeu critique majeur du XXI^e siècle.

Marjolein Corjanus (Freie Wissenschaftlerin/Radboud-Universität Nijmegen, NL)

Michel Tournier: la gloire comme autocréation

La communication vise à analyser l'image auctoriale de l'écrivain français Michel Tournier (1924-2016). Pour ses deux premiers romans, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) et *Le Roi des Aulnes* (1970), Tournier gagne tout de suite deux prix littéraires prestigieux, Le Grand Prix de l'Académie Française et Le Prix Goncourt respectivement. Loin avant son début, Tournier avait accumulé un capital social et culturel considérable de façon très déterminée (Bourdieu). On pourrait même argumenter que Tournier avait défini son image d'auteur bien avant son début (Heinich).

En 1957, Tournier avait déjà acquis l'ancien presbytère à Choisel, disposant ainsi d'une maison de « grantécrivain » où il pouvait dorénavant recevoir la presse et les académiques (Bessard-Banquy, Martin-Roland). Les entretiens et les tours de sa maison se passaient par une routine stricte, qu'il a maintenue pendant presque cinquante années.

Dès 1967, Tournier ne montrait aucune difficulté à manier son nouveau statut et l'attention des médias et a consciemment guidé sa « marque » en tant qu'écrivain professionnel, classique et populaire (Ducas, Amossy et Meizoz). Des exemples seront pris de ses multiples entretiens, ses ouvrages de non-fiction fortement autoréférentiels et son influence dans la réception (académique) de son œuvre. Ainsi, Tournier a créé de sa propre main, et d'une façon très durable, une œuvre singulière et une image d'auteur unique.

Dr. Şirin Dadaş (FU Berlin)

Autoren haften (nicht) für ihre Kinder – Vanessa Springoras *Le consentement*

Barthes' wirkmächtige Bestimmung des literarischen Textes als „tissu de citations“ (494), mit der er der Autorinstanz ihre Relevanz absprach, um sie den Lesenden zuzuweisen, muss zweifellos als literaturanalytischer Befreiungsschlag gewertet werden. Mit der Verabschiedung des Autors – „c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur“ (492) – wurde dessen Text indes nicht nur in die auktorial ungebremste Polysemie, sondern zugleich auch in die Verantwortungslosigkeit entlassen: Ist der Autor absent, kann er für keinerlei Inhalt zur Rechenschaft gezogen werden. Mag diese literaturtheoretische Konsequenz in jenen Fällen keinen Bestand haben, in denen die literaturpraktische Verletzung von Urheber- oder Persönlichkeitsrechten juristische Schritte nach sich ziehen kann, so erwies sie sich in Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft insbesondere dort als weitgehend

unproblematisch, wo der Modus des Fiktionalen den Wahrheitsanspruch für das Behauptete suspendiert.

Dem standen und stehen v.a. Ansätze entgegen, die mit Wayne Booth einen *ethical criticism* einfordern – „If there is no author, how can you talk about an ethical relation with anything?“ (357) – und wie Katrin Frisch und Katharina Fürholzer einen „fast sakrosankten Status“ (193) von AutorInnen problematisieren. Booth hatte eine ethisch-emotionale Einflussnahme der Literatur auf die Leserschaft betont und verschiedene Arten solch ‚literarischer Intentionen‘ unterschieden sowie differenzierten ethischen Bewertungsweisen zugeführt. Doch wo liegen die Grenzen zwischen einer ethisch unverletzlichen Literatur und der Beschneidung künstlerischer Freiheiten? Wo beginnt angesichts neuer Reflexionen des moralisch Sagbaren Cancel Culture? Einen für diese Diskussion aufschlussreichen Spezialfall möchte ich mit Vanessa Springoras *Le consentement* (2020) in den Blick nehmen: Der autobiographische Text enthüllt nicht nur das Psychogramm einer 14jährigen, die sich auf einen 50jährigen Autor einlässt – eine Beziehung, die auch Gabriel Matzneff, den Springora in ihrem Text nur mit Initialen benennt, zum Gegenstand seines Schreibens gemacht hat –, sondern er wirft zudem in prägnanter wie vielschichtiger Weise Fragen zur verletzenden Macht von Literatur sowie zum Dilemma zwischen Zensur und ethischer Unverantwortlichkeit auf.

Rodolphe Perez (Tours)

Le paradigme du « moi écranique » et son injonction médiatique : propos sur le roman contemporain.

Le roman s’est toujours fait l’écho d’une autocensure de l’écrivain, à la faveur d’une intériorisation des normes sociales, qu’il cherche parfois à transgresser. L’autofiction tend à mettre le « je » narratif en tension avec le surmoi de l’écrivain. Dans son dernier roman (2019), Mathieu Bermann met en scène un écrivain qui s’éprend d’un jeune homme sur les réseaux sociaux. Le personnage de romancier compose un roman sur cette histoire mais s’interroge sur le risque d’une publication sur son couple officiel et sur son image. L’enjeu est donné : le moi social s’inquiète de l’impact du moi fictionnel médiatisé par le moi écranique. La responsabilité de l’écrivain face au pouvoir performatif de l’oeuvre est ainsi interrogée. La peur de publier ouvre la voie à une distinction entre la vérité romantique et le mensonge écranique. A l’inverse, par sa posture auctoriale sur la scène médiatique, Edouard Louis affirme la vérité totale du roman, l’affirmant sur les réseaux sociaux : le surmoi écranique d’Edouard Louis viendrait au secours du moi écranique, preuve qu’il ne ment pas : le mensonge écranique dépasse la vérité historique ; comme en témoigne la place du roman, lors du procès pour le viol dénoncé dans *Histoire de la violence*, et jugé *pour de vrai*. On assiste à une mise en scène du « moi écranique », qui se confond avec le moi social : manière de s’autonormer par des codes écraniques intériorisées. Ce phénomène ouvre la voie à un « mentir-vrai » de l’écran.

Finalement, le montré endosse un rôle fictionnel qui appui la définition du moi écranique. La posture médiatique de l’écrivain, réel ou de fiction, s’appuie sur une image de soi qui, parce que médiatisé, tend à devenir sinon une norme, une nouvelle manière d’être du « moi écranique », qui supprime le moi social. L’ouverture des scènes du moi, avec la multiplication des interfaces virtuelles, accentue ce phénomène historique et impacte la posture de l’auteur comme sa fiction.