



HAL
open science

Activisme éditorial et promotion du genre noir

Lucie Amir

► **To cite this version:**

Lucie Amir. Activisme éditorial et promotion du genre noir. L'éditeur à l'oeuvre : reconsidérer l'auctorialité, Giovanni Berjola, Dominique Brancher, Gaëlle Burg, Oct 2018, Bâle (Suisse), France. pp.167-178, 10.21255/61.48 . hal-04134143

HAL Id: hal-04134143

<https://hal.science/hal-04134143>

Submitted on 5 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

ACTIVISME ÉDITORIAL ET PROMOTION DES GENRES NOIRS. LE CAS D'AURÉLIEN MASSON, DIRECTEUR DE LA SÉRIE NOIRE (2005-2017)

LUCIE AMIR

ENS Lyon

On connaît le rôle de la Série Noire dans la diffusion du genre noir en France. Créée en 1945 par Marcel Duhamel, première collection française exclusivement consacrée au genre noir, elle est surtout l'une des premières collections à promouvoir activement le déploiement d'un roman noir français. Alors que l'histoire des fictions policières est encore marquée, dans le début de cette deuxième moitié du XX^e siècle, par une prédominance anglo-saxonne écrasante l'héritage de Conan Doyle et d'Agatha Christie, et le roman noir américain des années 1920 –, l'émergence d'un polar français après la seconde guerre mondiale consacre l'importance de la tradition française dans l'histoire du genre. La Série Noire joue, dans cet éveil générique, un rôle d'instigatrice, à partir du milieu des années 1950 sous la direction de Marcel Duhamel, et plus nettement encore, sous la gouverne de Robert Soulat dans les années 1980. Celui-ci installe en effet dans la collection, des écrivains devenus majeurs, parmi lesquels Didier Daeninckx ou Daniel Pennac¹.

Directeur de la collection de 2005 à 2017, Aurélien Masson est considéré comme l'éditeur qui a gagné le pari de renouveler de pied en cap le catalogue contemporain de la Série Noire. On l'associe au grand format actuel de la collection, mis en place en 2005, et à son rebond commercial, avec 130 000 ventes par an contre 40 000 à son arrivée (revendiquées par l'éditeur), pour un catalogue annuel moins dense (12 titres par an), mais plus rentable². Les discours critiques lui reconnaissent un rôle important dans l'apparition d'une nouvelle génération de romanciers, depuis 2005, parmi lesquels DOA, Caryl Férey ou Antoine Chainas. L'éditeur, dont la présence médiatique est au moins aussi forte que celle des écrivains qu'il publie, ne récuse pas cette position d'éclaireur des avant-gardes du noir et d'instituteur de nouveaux génériques : il revendique au contraire un rôle actif dans l'accompagnement des auteurs et dans l'orientation du genre.

À l'échelle des relations interpersonnelles entre éditeur et auteurs, cet activisme semble se traduire par une présence attentive, un soutien impliqué, ainsi qu'un travail d'orientation et de révision. Ceux-ci lui valent la reconnaissance de certains des auteurs qu'il a fait publier³. Cependant, la vedettisation de l'éditeur dans les médias, qui lui associe une image quasi-auctoriale, ne semble pas reposer sur la présomption d'une participation effective aux processus d'écriture, mais plutôt sur la reconnaissance de la fonction représentationnelle et motrice d'un directeur de collection de genre. Cette conception de la responsabilité éditoriale s'explique en partie par l'appartenance des genres policiers à un « modèle paralittéraire », c'est-à-dire à une littérature marquée par des modes de production et de consommation spécifiques, tributaire de l'émergence, depuis la fin du XIX^e siècle, d'une culture médiatique, et contrainte d'alimenter des circuits de diffusion de masse, en même temps que de promouvoir ses contenus dans le champ littéraire⁴. Les spécialistes des cultures médiatiques ont montré combien le rôle des instances éditoriales était exacerbé dans la production et la diffusion du livre populaire : le format industriel, et souvent sériel, dans lequel émerge la fiction policière aux XIX^e et XX^e siècles, renforce la responsabilité de l'éditeur, en imposant un mode de production où garantir la cohérence sérielle de la collection est crucial pour l'installer dans le marché du livre. Matthieu Letourneux souligne ainsi combien, dans la littérature de collection, le pacte de lecture est aussi, dans

¹ Franck Lhomeau, Alban Cerisier, Benoît Tadié, Aurélien Masson, Claude Mesplède, Patrick Raynal et Antoine Gallimard, *C'est l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015, p. 55, 118, 124.

² Entretien avec Aurélien Masson réalisé le 25 janvier 2018, aux éditions Les Arènes, Paris.

³ Selon le témoignage de Dominique Manotti, autrice à la Série Noire puis chez EquinoX, la collection créée par Aurélien Masson aux Arènes (propos recueillis le 3 octobre 2018).

⁴ Paul Bleton, « Récit paralittéraire et culture médiatique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 8.

sa sérialité, un pacte éditorial, qui met l'éditeur en position de produire une partie du sens du texte : celle qui tient, à travers le paratexte éditorial – discursif et graphique – à son inscription dans la collection⁵. Par ailleurs, l'inscription des littératures de genre dans un « circuit de diffusion massive », pour reprendre la classification de Pierre Bourdieu, parallèle au circuit restreint de la littérature légitime qui est au cœur du champ littéraire, son adossement à des logiques de rétribution commerciale et sa concurrence institutionnelle avec la littérature légitime, placent historiquement les genres policiers dans des enjeux de lutte⁶. Cette lutte, économique et symbolique, par la concurrence entre rétribution financière et rétribution symbolique, donne aussi à l'éditeur une place considérable, le mettant souvent dans une position prescriptive vis-à-vis des auteurs⁷.

Aujourd'hui, le genre noir n'épouse plus à proprement parler les caractéristiques du livre populaire. Même s'il reste l'apanage de collections spécialisées, le polar français est moins souvent produit selon une logique sérielle et s'est aligné dans son mode de production sur la littérature générale. La suppression par Aurélien Masson de la numérotation des romans de la Série Noire entérine cette évolution. Partiellement reconnu par les institutions traditionnelles du champ littéraire et par l'université, doté d'instances de rétribution symbolique spécifiques, le genre bénéficie désormais d'une « légitimité moyenne »⁸. Celle-ci se formule néanmoins dans les cercles spécifiques des collections de genre ou de la critique spécialisée. L'espace du polar français reste marqué par une tension entre la pression commerciale à laquelle est soumise sa production et une légitimité symbolique instable, qui crée pour l'éditeur la double nécessité de porter personnellement la promotion du genre et de se conformer dans le même temps au canon du champ littéraire, c'est-à-dire à un régime de production adossé sur la figure individuelle de l'auteur. Comment se renégocie alors, dans un contexte qui donne aux littératures criminelles une position intermédiaire dans le champ littéraire, l'autorité de l'éditeur de collection ?

Dans la lignée de grands éditeurs ayant porté la reconnaissance du polar en France à une époque où celui-ci était mal considéré, Aurélien Masson offre un cas éloquent de la manière dont un éditeur contemporain du noir se positionne dans la chaîne de production du livre de genre, en s'appropriant l'image de la collection, voire une part des processus créateurs, sans s'arroger l'écriture des textes à proprement parler. À cet égard, la notion de posture, introduite dans la critique littéraire par Jérôme Meizoz pour désigner l'ensemble des conduites d'écrivains, comportementales et discursives par lesquelles un auteur se positionne dans le champ littéraire, permet d'explorer les mécanismes de la « fonction-auteur » foucauldienne⁹. Pour rappel, les réflexions du philosophe nous enseignent que l'auctorialité relève avant tout d'un geste d'attribution d'un texte à un auteur¹⁰. Ce principe d'association, qui répond à des contraintes juridiques, pénales et économiques, comporte aussi une dimension symbolique, qui met en jeu des procédés de revendication et d'appropriation des rôles joués dans l'accomplissement d'une œuvre. Dans cet espace, qui met en concurrence les différentes instances de production du texte, et dans un champ littéraire contemporain fortement médiatisé, un éditeur peut bouleverser les représentations qui président à l'auctorialité individuelle, non plus seulement par le biais de l'énonciation éditoriale dont les textes sont marqués¹¹, mais aussi à travers des attitudes et des discours qui mettent en jeu la personne de l'éditeur. Aurélien Masson fournit l'exemple contemporain d'une auctorialité éditoriale qui repose sur la construction médiatique d'une figure de créateur. En portant attention aux conduites corporelles de l'éditeur, mais aussi à sa posture discursive, telle qu'elle est livrée publiquement, et telle qu'elle a été approfondie dans un entretien d'étude réalisé avec le

⁵ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 141-143.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 192-195.

⁷ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, Médiatextes, n° 1, 2005, p. 99-101.

⁸ Natacha Levet, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-3 (2015).

⁹ Jérôme Meizoz *Postures littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p. 15.

¹⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, texte 69, p. 829.

¹¹ « Il me semble que l'énonciation éditoriale peut être appréhendée comme une configuration de supports matériels techniques et sémiotiques, de langages symboliques de nature distincte, de pratiques de métiers et de pratiques sociales [...] ». Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et Langages*, vol. 154, n° 1 (2007), p. 23-38.

directeur de collection le 25 janvier 2018, on explorera les deux mouvements de cette stratégie éditoriale : l'allégorisation personnelle de la collection d'une part, un *éthos* de « créateur des créateurs » d'autre part.

Aurélien Masson en allégorie de la Série Noire

« Homme de la Série Noire », selon un titre de *La Dépêche* en 2014, Aurélien Masson offre une représentation personnelle très affirmée de la collection¹². Même si elle est difficile à quantifier, la visibilité médiatique de l'éditeur en personne est notable, et on recensera facilement une quinzaine d'entretiens consacrés à la presse écrite, une petite dizaine d'entretiens pour des chroniqueurs de blogs, des entrevues pour des librairies, filmées et disponibles au visionnage sur la toile, et les traces de passages sur les plateaux d'émissions culturelles télévisées de France 2 ou Paris Première. De la même manière, même si celle-ci n'est pas complète, la consultation de la base d'archives de presse *Europresse* offre une balise éloquente de la présence d'Aurélien Masson dans la presse généraliste française, relativement, en tout cas, à d'autres directeurs de collections de fictions criminelles. Parmi les articles répertoriés pour les années 2005 à 2018, une recherche des publications contenant le nom de la personnalité choisie dans le titre ou dans le corps du texte livre 16 résultats pour Aurélien Masson, mais seulement 3 résultats pour l'éditrice Marie-Caroline Aubert (Albin Michel jusqu'en 2017), ou 2 résultats pour Manuel Tricoteaux, responsable d'Actes Noirs chez Actes Sud. Seul François Guérif, fondateur et ancien directeur de Rivages/Noir, a manifestement bénéficié d'une couverture médiatique largement supérieure (43 résultats), écart qui s'explique aisément par l'antériorité de sa carrière – l'éditeur a fondé Rivages/Noir en 1986, et par sa double activité d'éditeur et d'auteur critique (une quinzaine de publications)¹³. L'exploration de la base d'archives nous permet aussi de relever qu'il semble plus facile de lire des articles sur Aurélien Masson que sur certains des auteurs qu'il a fait publier, tels qu'Antoine Chainas (6 résultats), Elsa Marpeau, (11 résultats), Thierry Marignac (5 résultats) ou Sébastien Raizer (5 résultats).

Au-delà de l'énonciation éditoriale : le corps de l'éditeur

Outre les entretiens vidéo, l'homme se démarque par la quantité d'images photographiques qui accompagnent les entretiens et les articles, ce qui fait reposer l'unité de la collection non pas seulement sur la couverture des romans (dont il a pourtant renouvelé la maquette), mais aussi sur son image d'éditeur¹⁴. Très souvent entièrement vêtu de noir, habillé le plus souvent d'un blouson de cuir, il affiche en effet une cohérence vestimentaire dont la reprise récurrente en tête d'article garantit une identification forte de la collection à son image. Il joue même manifestement, dans certains entretiens, à créer des effets de résonance entre son apparence et l'esthétique visuelle de la collection. Dans une rencontre filmée pour la librairie Gibert Joseph par exemple, la caméra présente l'éditeur aux côtés d'un présentoir affichant les grands formats de quelques-uns des derniers titres de la Série Noire (on y reconnaît *Versus*, d'Antoine Chainas, et *Mapuche*, de Caryl Férey), rendus bien visibles à l'écran grâce au contraste graphique typique de la collection : la couleur noire et la typographie jaune des titres¹⁵. Aurélien Masson, lui, porte un T-shirt bleu foncé à l'effigie d'AC/DC, dont le logo, qui est ici rempli du même jaune que les titres de la collection, ménage un rappel très net aux couvertures des romans. Par ce procédé, l'éditeur n'est pas seulement associé à la collection qu'il unifie, en se plaçant à côté d'elle : c'est aussi le corps propre de l'éditeur qui porte les marques de l'architexte générique. Celui-ci est alors non seulement le garant de l'identité de collection, mais aussi l'incarnation singulière de la Série Noire contemporaine,

¹² Jean-Marc Le Scouarnec, « Il est l'homme de la Série Noire », *La Dépêche*, 14 mars 2014, <https://www.ladepeche.fr/article/2014/03/14/1838770-il-est-l-homme-de-la-serie-noire.html> (consulté le 21 juin 2019).

¹³ Isabelle Mette, « François Guérif, l'homme qui en savait trop », *Revue de la BNF*, n° 52, 1 (2016), p. 170-183.

¹⁴ Voir par exemple les photos en tête de ces articles : Sabrina Champenois, « Aurélien Masson, polar de vivre », *Libération.fr*, 1^{er} juillet 2015, https://next.liberation.fr/livres/2015/07/01/polar-de-vivre_1341173 (consulté le 21 juin 2019), ou Bruno Corty, « Aurélien Masson, le patron de la Série Noire, claqué la porte de Gallimard », *Le Figaro*, 5 avril 2017, <http://www.lefigaro.fr/livres/2017/04/05/03005-20170405ARTFIG00267-aurelien-masson-le-patron-de-la-serie-noire-claque-la-porte-de-gallimard.php> (consulté le 21 juin 2019).

¹⁵ Librairie Gibert Joseph, « Rencontre avec Aurélien Masson », entretien déposé sur *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=VZNAJLu-YvA> (consulté le 21 juin 2019).

comme le signale d'ailleurs un autre T-shirt de l'éditeur, exhibant la formule « Je suis un roman noir », titre et couverture d'un roman d'ADG réédité en 2004 dans la collection¹⁶. Les T-shirts des Ramones, de Motörhead, de The Cramps, portés alternativement, en rappels omniprésents des mouvements *punk rock* américains des années 1980, le bras tatoué et les cheveux longs, qui renforcent ces allusions aux contre-cultures, mais aussi l'attitude décontractée qu'il affecte en entretien, par le refus immédiat du vouvoiement et par un franc-parler familier, sont autant de signes qui nourrissent l'identité sensible de la collection et se confondent avec elle. Ceux-ci en orientent très largement la compréhension, comme en témoignent les entretiens et les articles de presse, qui manquent rarement de commenter « la dégaine rock »¹⁷ de l'éditeur, « son allure de chat de gouttière »¹⁸ ou « son look adolescent cuir-bière-tatouages »¹⁹, qui « détonnent forcément dans le milieu feutré de l'édition »²⁰. En soulignant l'effet « mauvais garçon »²¹ de l'éditeur, la presse estampille son décalage et lui donne du sens, en l'attribuant à sa jeunesse ou à son passé new-yorkais, et en construisant d'un bloc la figure d'une personnalité « impétueuse »²², véritable « tornade »²³ d'ambition et d'enthousiasme qui vient « faire le ménage » dans les collections de polar. Cette posture scandaleuse, subversive, et passionnée – Aurélien Masson s'estime avoir été « marié à la Série Noire », construite collectivement et adossée à une image corporelle plus visible que celle d'autres éditeurs, consacre un « patron rock'n roll du polar »²⁴, dans les deux sens de la formule : un chef de file pour un nouveau mouvement du genre noir, et la figure propre, totale, d'une révolution esthétique.

Renouveau éditorial et posture d'avant-garde

Ne serait-ce que parce qu'elle oriente souvent le regard des journalistes, cette présentation de soi est le support d'une ligne éditoriale affirmée, formulée en premier lieu dans un manifeste rédigé à son arrivée²⁵. Celui-ci s'ouvre sur le rappel de la dimension de la Série noire des années 1950, celle des « mauvais garçons de Montmartre, [des] marloux, [des] anciens malfrats de grands boulevards qui viennent négocier leurs à-valoir le flingue dans la ceinture, comme Auguste Le Breton »²⁶. Dans le livre anniversaire des soixante-dix ans de la collection, il clôt un éditorial très autobiographique par une invitation à « plonge[r] dans les livres [pour voir] que l'esprit rageur de l'après-guerre, cette *tabula rasa* sur laquelle on pouvait projeter tous nos désirs, cet esprit vit encore chaque mois »²⁷ : formulation ambiguë, qui légitime une politique de rupture en l'inscrivant paradoxalement dans une lignée éditoriale ancienne. En sollicitant les origines de la Série Noire, Aurélien Masson semble en effet moins s'inscrire dans la continuité des politiques éditoriales de la collection qu'il ne signale en réalité, en s'appuyant sur le souvenir du fondateur de la Série Noire, une rupture avec ses prédécesseurs les plus directs, et en particulier avec Patrick Raynal. La politique d'un éditeur avec qui il a pourtant travaillé comme lecteur et assistant est sous-représentée dans les déclarations d'Aurélien Masson, et quand c'est le cas, la

¹⁶ Thibault Stipal, « Série Noire Gallimard pour *Le Magazine Littéraire* », Site de Thibault Stipal, <https://www.thibaultstipal.com/fr/commissions/1/Presse-Magazine#/fr/commission/137/Serie-Noire-Gallimard> (consulté le 21 juin 2019).

¹⁷ Sabrina Champenois, *op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Christine Ferniot, « Aurélien Masson sort de la Série Noire et entre aux Arènes », *Télérama*, 6 avril 2017, <https://www.telerama.fr/livre/aurelien-masson-sort-de-la-serie-noire-et-entre-aux-arenes.156433.php> (consulté le 21 juin 2019).

²⁰ AFP, « Édition : Aurélien Masson, le patron rock'n roll de la Série Noire », La Croix, 15 novembre 2015, <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Edition-Aurelien-Masson-le-patron-rock-n-roll-de-la-Serie-Noire-2015-11-15-1380560> (consulté le 21 juin 2019).

²¹ Jean-Marc Le Scouarnec, *op. cit.*

²² Black Roses for me, « Aurélien Masson : deuxième interview », avril 2016 (1^{ère} publication 2011), Wordpress, <https://blackrosesforme.wordpress.com/category/aurelien-masson/>.

²³ Jean-Marc Le Scouarnec, *op. cit.*

²⁴ AFP, *op. cit.*

²⁵ Aurélien Masson, « La « Série noire » : paroles d'éditeurs », Gallimard, [http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Paroles-d-editeur-la-Serie-noire-Aurelien-Masson/\(sourceeditor\)/210195](http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Paroles-d-editeur-la-Serie-noire-Aurelien-Masson/(sourceeditor)/210195) (consulté le 21 juin 2019).

²⁶ En référence à l'auteur de *Du rifi chez les hommes*, orphelin de guerre, ancien pensionnaire d'une maison de redressement, maître de l'argot.

²⁷ Franck Lhomeau et alii, *op. cit.*, p. 147.

référence à l'état antérieur de la collection s'intègre dans une rhétorique du déclin, destinée à mettre en scène un renouveau rendu nécessaire par une rupture générationnelle :

Moi j'aimais bien cette effervescence des années 70, mais moi je suis arrivé dans le polar après la génération Poulpe, où les méchants sont des fachos, où les gentils, c'est les gens de gauche, où la banlieue, c'est dur. Moi je suis pas la génération Mao, je suis la génération Nirvana, je suis la génération X et pas la génération soixante-huit, et je suis arrivé dans le chaos des idéologies, dans le cimetière des idées politiques, j'ai devant moi un champ de ruines, donc mon idée c'est de montrer avec le roman noir qu'on est dans un monde en ruines, dominé par le marché [...]²⁸.

Ainsi Aurélien Masson estime-t-il représenter une génération « post-Berlin », marquée par l'effondrement de l'URSS, par l'échec du communisme, par la victoire du libéralisme et la « fin des idéologies ». À un argumentaire politique, articulé autour de la critique d'un engagement militant ayant asservi les univers romanesques à des poncifs moraux et partisans, se superpose un argument culturel, qui s'appuie sur la notion de génération. Celui-ci associe sa classe d'âge à un nécessaire désenchantement politique et l'oppose à une génération plus ancienne, « la génération Mao », derrière laquelle Aurélien Masson rassemble la « littérature d'intervention » de Jean-Patrick Manchette et les divers héritiers du néo-polar, dont les ex-militants de la gauche radicale qui formaient « la génération Poulpe » (pour avoir contribué à la collection fondée par Jean-Bernard Pouy, Patrick Raynal, Serge Quadrupani et Didier Daeninckx aux éditions Baleine en 1995). L'usage de la notion de génération trouve sa source dans une classification proposée en 1991 par deux penseurs américains, William Strauss et Neil Howe, dans un ouvrage proposant d'expliquer l'histoire par la succession de cycles économico-culturels décomposés en quatre générations ; ces dernières auraient chacune un rapport au monde conditionné par la conjoncture économique dans laquelle elles auraient grandi²⁹. Dans ce système de représentations, la « génération X », popularisée d'ailleurs dans le best-seller de Douglas Copland, *Generation X*, fait référence à une génération née dans les espérances des Trente Glorieuses (entre 1960 et 1980), confrontée dès l'enfance aux premières crises économiques et aux tournants historiques occasionnés par la chute du mur de Berlin et la fin de la guerre froide, et destinée à être, selon la terminologie de Strauss et Howe, de « type réactif », « nomade », contre-culturelle et cynique³⁰. Reprise dans les études démographiques et les études marketing, contestée par la sociologie critique, qui y voit une manière de substituer à une lecture marxiste du social un découpage homogénéisant les groupes d'une même classe d'âge³¹, la notion de génération permet surtout à Aurélien Masson de faire reposer une opposition d'ordre politique sur une évolution historique, qui renvoie *de facto* le roman engagé à un stade inéluctablement révolu et dépassé du polar. Elle rapporte son attitude à un paradigme culturel global, et réinscrit sa politique de rupture dans un cours historique donné comme irréversible, qui la légitime en la naturalisant. Dans le même temps, elle adosse fortement cette évolution à des caractères générationnels (*character* ou *mind-set* dans le texte de Strauss et Howe)³², qui donnent à la personnalité une place centrale dans l'explication du renouveau éditorial. Ce double mouvement (généralisation des causes et personnalisation du résultat), pas loin de faire émerger un personnage providentiel, assoit le récit qui justifie que l'éditeur prenne à bras le corps la Série Noire – qu'il en devienne l'allégorie vivante.

Par-delà la posture de l'éditeur, cette personnification du travail éditorial rencontre, il est vrai, une justification économique. Le déclin de la collection, profondément marquée à la fin du siècle par l'évolution de la consommation de cette littérature de masse et par le développement de collections parallèles captant une partie du lectorat de la Série Noire, n'est pas un mythe. Au début des années 2000, la collection, historiquement orchestrée autour de romans courts à prix bas, et d'un tirage moyen à 30 000 exemplaires puis à 10 000 exemplaires (dans les années 1980), est appesantie par un moyen-format peu rentable tiré à 4000 exemplaires en moyenne, le grand format ayant été déplacé dans une

²⁸ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

²⁹ Neil Howe et William Strauss, *Generations : The History of America's Future, 1584 to 2069*, New York, William Morrow Paperbacks, 1991, p. 8-9.

³⁰ *Ibid.*, p. 409-410.

³¹ Pierre Bourdieu « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 143-154.

³² Neil Howe et William Strauss, *op. cit.*, p. 9.

autre collection, La Noire³³. Le départ de Patrick Raynal chez Fayard entraîne en outre celui des écrivains majeurs de ces deux collections, et la presse relaie alors le bruit d'une fermeture de la Série Noire. La survie d'une collection de littérature populaire, à l'intérieur d'une maison d'édition intégrée au troisième plus gros groupe éditorial français, semble avoir été soumise à la promesse d'un rebond commercial et médiatique : les contraintes économiques qui pesaient sur la personne d'Aurélien Masson à son arrivée étaient en tout cas réelles.

Une attitude scandaleuse, un univers esthétique « en contre », un discours éditorial organisé autour d'une rupture radicale avec le passé, au service d'une conquête médiatique, le tout dans la relative insécurité symbolique et économique d'une collection populaire en crise : voilà réunis les éléments d'une posture d'avant-garde, destinée à porter, par-delà les singularités, le sens d'une révolution esthétique³⁴. Cette posture pluralise l'auctorialité des écrivains de la Série Noire en la dédoublant : l'auctorialité reconnue individuellement à chaque écrivain est aussi intégrée à un processus créateur collectif qui est celui de la collection, et qui est attribuable à Aurélien Masson.

Cependant, en mettant la singularité des auteurs en concurrence avec la singularité de l'éditeur, la personnalisation du discours éditorial introduit aussi une tension dans la représentation de l'auctorialité du texte. Parce qu'il est moins occupé qu'eux par la priorité de la rétribution économique, sans doute, et parce qu'il a le capital culturel nécessaire à son affirmation³⁵, Aurélien Masson brandit une posture avant-gardiste au nom de ses auteurs, et la porte à leur place. Celle-ci – qui de surcroît va traditionnellement de pair avec le rejet des institutions éditoriales³⁶ – le fait sortir de la revendication stricte de la part éditoriale de la production. Elle l'éloigne des représentations traditionnelles de l'édition, elle l'inclut à un mouvement esthétique, elle brouille les places et intègre l'éditeur dans l'ordre de la création. Celui-ci s'arrogé-t-il pour autant chacune des plumes qui font le renouveau esthétique de la collection ? Non, car le coup de force médiatique de l'éditeur tient aussi aux changements radicaux qu'il a imposés à la collection à son arrivée – la réduction drastique du catalogue annuel, et le passage au grand format, qui tendent de fait à revaloriser les auteurs et les œuvres dans leur singularité, conformément au régime d'individualisation de la production littéraire. Ce souci prend lui aussi place dans sa posture discursive, comme en témoigne l'éditorial-anniversaire de 2015 : « En passant en grand format en 2005, la Série Noire est devenue une communion d'auteurs et d'individualités aussi diverses que variées. Ce sont eux qui portent la collection et non l'inverse »³⁷. L'éditeur ne cite néanmoins aucun d'eux dans son hommage, et s'en justifie par le refus de faire des distinctions (livrant la liste entière à la suite de son éditorial). On voit bien combien la négociation est étroite, entre une autorité éditoriale héritée et reconduite d'un côté, et l'injonction à la valorisation des figures auctoriales individuelles.

À l'avant-poste de la création : posture éditoriale et auctorialité

Le parti pris de l'activisme d'Aurélien Masson, d'un côté, et le contenu même de ce parti pris, de l'autre, engagent l'éditeur dans une position serrée, facilement suspectée d'interventionnisme. Pour échapper à ces soupçons sans perdre *l'auctoritas* de la collection, Aurélien Masson articule un *ethos* avant-gardiste à une analyse sociologique du rôle de l'éditeur, afin d'en endosser la posture et de s'inscrire dans l'ordre de la création sans revendiquer le travail de l'écrivain.

³³ Franck Lhomeau et alii, *op. cit.*, p. 140-141. Christine Ferniot, « La Série Noire en crise », *L'Express*, 1^{er} décembre 2004, https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-serie-noire-en-crise_809705.html (consulté le 21 juin 2019).

³⁴ Voir par exemple les caractéristiques sociologiques que Gisèle Sapiro propose d'attribuer aux avant-gardes littéraires des XIX^e et XX^e siècles dans « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (éd.), *Formes de l'engagement littéraire : XV^e-XXI^e siècle*, Lausanne, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, p. 121-124. Dominés dans l'espace symbolique global du champ mais déjà relativement autonomes dans leurs logiques internes de rétribution, les mouvements d'avant-gardes sont à une place intermédiaire qui justifie les stratégies scandaleuses et des positionnements esthétiques radicaux, par lesquels ils se rendent visibles dans les luttes symboliques.

³⁵ Fils d'une psychanalyste et d'un médecin homéopathe, ayant grandi dans le V^e arrondissement de Paris et ayant fait une partie de sa scolarité à Henri IV, Aurélien Masson reconnaît dans l'entretien « être un bourgeois ».

³⁶ Les avant-gardes littéraires du XX^e siècle choisissent la revue plutôt que le circuit de l'édition classique, le manifeste plutôt que le livre, etc.

³⁷ Franck Lhomeau et alii, p. 146-147.

« Créateur des créateurs » : une posture

Titulaire d'une maîtrise en histoire et d'une maîtrise en sociologie, et loin de renier ce passage à l'université en dépit de sa posture de mauvais garçon de l'édition, Aurélien Masson sollicite au contraire ses diplômés en renfort de son discours du renouveau, et la sociologie en appui de sa quête de pluralisme littéraire. « Moi je suis pour l'école de la complexité, vu que j'ai fait de la socio »³⁸, conclut-il pour résumer ses réserves vis-à-vis de la tradition partisane du roman noir français. Ce bagage universitaire lui donne aussi les ressources et la légitimité suffisantes pour puiser dans la sociologie du champ littéraire la posture par laquelle il revendique son implication auprès des écrivains sans affaiblir leur image auctoriale. Ainsi explique-t-il, quand on l'interroge sur le rôle de l'éditeur, que :

L'éditeur a un pouvoir de légitimation sociale qu'il n'utilise que trop rarement. J'aime bien l'utiliser, transformer quelqu'un en écrivain officiel, parce qu'écrivain il l'est déjà, mais après, la reconnaissance sociale elle passe par moi, c'est à nous de jouer ce rôle-là³⁹.

À rebours de la posture qui faisait de lui le « *bad boy* » du milieu de l'édition des genres noirs, il endosse pleinement, à l'évocation du travail éditorial à proprement parler, son rôle de producteur de biens symboliques. Reconnaître ainsi, avec Pierre Bourdieu, que c'est lui qui « proclame la valeur de l'œuvre »⁴⁰, lui donne au moins le bénéfice de l'honnêteté : il reconnaît être du côté de l'institution, du « pouvoir ». Cela lui permet aussi de renverser ce pouvoir de consécration en une vocation de bienfaiteur, c'est-à-dire, conformément à la posture d'avant-garde, de découvreur et d'accompagnateur « d'écrivains des sous-pentes »⁴¹:

Il faut planter des graines. Là par exemple, je plante des graines. Je vois des gens, et je sais qu'ils me feront un livre dans deux ans. C'est pas de l'intervention, c'est de la légitimation sociale. Voilà, les gens ils sont tous seuls, ils écrivent dans leur coin, il leur faut de l'aide, un contrat, voilà. Je fais pas partie des éditeurs qui cherchent à publier des auteurs déjà publiés, à faire des coups, tout ça. Je cherche à construire des relations éditoriales sur le long terme, à faire progresser les auteurs, comme dans la musique, un premier album, un deuxième, jusqu'à ce que le chef d'œuvre arrive⁴².

L'explicitation du rôle de légitimation trouve sa clarification définitive dans une métaphore maïeuticienne : « Non, les commandes c'est pas dans cette maison, c'est pas ma façon de faire. Moi j'accompagne. J'accouche »⁴³. Couplée à l'image de la semence, la réminiscence de la maïeutique socratique construit un *éthos* éditorial dont l'enjeu est de revendiquer, précautionneusement, non pas seulement la paternité unificatrice de la collection, mais aussi une certaine participation aux processus créateurs particuliers qui s'accomplissent en chacun des romans⁴⁴. Avec toute la légitimité symbolique de l'imaginaire antique greco-latin, la métaphore vient désamorcer le soupçon d'une co-auctorialité symétrique. Elle fige en effet dans l'image de l'accouchement le critère de distinction entre l'ingérence éditoriale – symbolisée ici dans la figure-repoussoir de la commande comme intervention autoritaire (préalable et explicite) – et « l'accompagnement », supposément à l'écoute de la sensibilité de l'écrivain, et respectueux de ses projets. Elle résout alors la tension entre exclusivité de l'attribution auctoriale et reconnaissance de l'investissement éditorial dans la création, permettant par conséquent à Aurélien Masson de s'allouer légitimement l'un des aspects de la fonction-auteur. Fort des acquis bourdieusiens sur la production des biens symboliques dans le champ littéraire, et plus largement de toute une tradition du second XX^e siècle de déconstruction des différentes instances de production de l'œuvre, Aurélien

³⁸ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 13, n° 1 (1977), p. 3-43.

⁴¹ Jérémy Engler, « Le métier d'éditeur raconté par Aurélien Masson », *L'Envolée Culturelle*, 4 septembre 2015, <http://www.lenvoleeculturelle.fr/le-metier-dediteur-raconte-par-aurelien-masson-directeur-de-la-serie-noire> (consulté le 21 juin 2019).

⁴² Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ En analyse de discours, l'*éthos* est l'image de soi que produit, bon gré mal gré, le locuteur d'un discours, en interaction avec une représentation préexistante de ce locuteur. Ruth Amossy, « L'*éthos* et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, n° 149, 3 (2014), p. 13-30. C'est en quelque sorte le versant discursif de la posture meizoienne.

Masson se met en scène dans une chaîne créatrice plurielle, récupérant l'imaginaire de la création et de la génération, pour apparaître non pas directement en créateur, mais plutôt en « créateur des créateurs », ou en géniteur des auteurs. *L'éthos* de sociologue déconstruit à dessein « l'idéologie charismatique » de la création individuelle, et déplace le regard en amont de la création, vers celui qui « autorise l'auteur », faisant de lui une instance auctoriale indispensable⁴⁵. Voilà créée, par la récupération paradoxale de la sociologie du champ littéraire, une petite mythologie de la création éditoriale.

La question qui se pose alors est celle des rapports de force qui peuvent être engendrés, malgré tout, par cet activisme éditorial. La figure favorable du découvreur-accoucheur a son revers : une position tutélaire pouvant placer les écrivains dans une situation de dépendance, sinon matérielle, du moins symbolique. En endossant le pouvoir de consécration des instances éditoriales, Aurélien Masson parvient à le renverser en une vocation positive, mais en en faisant le principe explicite et public de son travail d'éditeur, il n'est pas à l'abri d'en exacerber aussi les effets. Quel équilibre peut-il résulter, en effet, de la rencontre entre une posture éditoriale aussi affirmée, et les « écrivains des sous-pentes »⁴⁶, peu acquis au fonctionnement du champ littéraire, auxquels l'éditeur se donne pour mission de « donner de la lumière »⁴⁷ ? S'il reste bel et bien une place pour l'auctorialité des écrivains de la Série Noire, dans quelle mesure une politique de collection aussi incarnée pèse-t-elle sur l'image des auteurs ? Ces questions nous invitent à nous demander, au-delà de l'effet auctorial créé par la posture d'Aurélien Masson, si celle-ci ne peut pas créer des formes d'auctorialité par influence.

Une auctorialité par imprégnation ? Des effets d'une posture éditoriale sur les processus créateurs

Nous remarquons dans un premier temps qu'Aurélien Masson tend à représenter ses auteurs dans les médias, son image supplantant la leur dans la presse écrite. La mise en scène de l'écrivain anonyme ayant besoin d'assistance et de reconnaissance, couplée à la discrétion de ces mêmes écrivains dans la presse (très variable, certes, d'un auteur à l'autre), reconduit un mécanisme proche du paradoxe du porte-parole décrit par Pierre Bourdieu : qui se fait le porte-voix de ceux qui n'ont pas les moyens d'accéder à un espace public d'expression parle pour eux, au risque de reconduire leur silence⁴⁸. Bien-sûr, conclure à la confiscation des postures d'auteurs de la Série Noire par la posture éditoriale serait abusif, les instances de promotion du champ des fictions criminelles pourvoyant de nombreuses tribunes aux auteurs – la presse spécialisée, mais aussi, plus accessibles, les festivals de polar. On peut néanmoins, avec prudence, observer un effet de suppléance, par lequel les auteurs de la Série Noire ne sont pas, par contraste avec l'éditeur qui les rassemble, les écrivains de polar les plus médiatisés, à l'exception de Dominique Manotti, peut-être. Des écrivains comme Antoine Chainas, DOA ou Thierry Marignac sont d'ailleurs moins présents en moyenne que d'autres auteurs (Marin Ledun, Jean-Hugues Oppel) dans les festivals français de polar, et affichent une posture réservée, réticente à la mise en scène de soi dans l'espace public et médiatique.

Avec plus de certitude, on peut surtout remarquer qu'il existe une homologie troublante entre le discours éditorial et les déclarations de certains des auteurs de la collection dans des entretiens accordés à la presse généraliste. L'observation n'est encore une fois pas valable pour toute la Série Noire, mais la comparaison de quelques interviews, respectivement données par l'éditeur et ces auteurs, permet d'attester que des éléments de langage circulent entre eux. Rappelons les mots formulés, au cœur de la politique éditoriale d'Aurélien Masson, la désillusion politique et l'avènement du tout-économique :

Mon idée c'est de montrer avec le roman noir qu'on est dans un monde en ruines, dominé par le marché, et après c'est aux gens qui sont bien libres d'aller voter à gauche à droite, en haut en bas, je m'en fous c'est pas mon problème⁴⁹...

Voici désormais, en miroir, le discours d'Antoine Chainas s'exprimant sur la critique politique dans le polar :

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ Jérémy Engler, *op. cit.*

⁴⁷ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 157.

⁴⁹ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

Alors que les générations précédentes participaient à la progression historique par mimétisme ou à l'opposition aux générations précédentes, j'appartiens à celle qui a vu l'avènement du marché tout-puissant et du pouvoir économique hégémonique. Celle qui a vu s'incarner les idées ultralibérales de Milton Friedman sous la forme de la seule réalité possible. [...] Vous l'aurez compris, je crois plus à une dénonciation économique que politique puisqu'à mon sens, c'est là que se situent les enjeux du pouvoir désormais⁵⁰.

La résonance est frappante : le constat du néo-libéralisme triomphant, celui de l'obsolescence des catégories politiques traditionnelles et le recours à la notion de génération sont articulés à l'identique.

La distinction entre « roman politisé » et « roman politique », qui conceptualise les effets de la rupture générationnelle sur le rapport des écrivains au politique, offre un autre exemple d'élément de langage passant d'un personnage à l'autre. Celle-ci, sollicitée par Aurélien Masson dans un entretien pour Hubert Artus en 2009 – « Le roman noir est un genre politique, [...] cela ne veut pas dire politisé, c'est au lecteur de faire son boulot »⁵¹ – est reprise par DOA, en 2016, dans un entretien pour *Contretemps* : « Souvent, le *distinguo* que les gens ne font pas, c'est la différence entre « *politique* » et « *politisé* ». Mes livres ne sont pas *politisés* »⁵². Dans un entretien donné par l'écrivain Thierry Marignac, la revendication de l'appartenance à la génération punk dédouble encore les échos au discours générationnel de l'éditeur⁵³.

Toute posture, nous rappelle Jérôme Meizoz, parce qu'elle puise dans un répertoire de figures, de positions et de justifications, comporte une part d'imitation. Mais qu'il y ait ici circulation, entre personnalités d'une même collection, de schèmes discursifs aussi cruciaux pour le positionnement des écrivains signifie qu'une forme de mimétisme direct et contemporain peut aussi intervenir dans la construction des postures individuelles. Cette convergence des discours peut résulter de socialisations communes, d'homologies sociales ou de codes génériques ; elle semble aussi, dans le cas présent, être favorisée par la configuration éditoriale. En effet, chaque parole auctoriale paraît en l'occurrence s'aligner sur la figure pivot de l'éditeur, garant de la posture de collection, et répertoire premier d'images et de justifications. Le sens de ces effets d'imprégnation est évidemment discutable, et il est probable, par ailleurs, que la parole des écrivains nourrisse aussi le discours éditorial d'Aurélien Masson. Néanmoins, dans ce geste particulier destiné à formuler cette posture contre-culturelle adepte d'un roman politique non partisan, la parole d'un éditeur affirmant dès son arrivée sa politique éditoriale, face à des écrivains peu friands de formuler leur positionnement dans les médias, semble précéder la leur.

La posture éditoriale participe donc effectivement à la création des postures d'auteurs, non seulement par leur consécration mais aussi, plausiblement, par leur imprégnation. De là, il n'y a pas de raison de penser que ces éléments n'imprègnent pas à leur tour la pensée littéraire des auteurs dont la posture imite celle d'Aurélien Masson, et leurs choix poétiques. Dans le cas particulier d'Antoine Chainas, par exemple, la continuité entre la politique éditoriale d'Aurélien Masson et la posture discursive de l'auteur semble se prolonger dans les configurations narratives des romans de l'écrivain. Aux postulats de la rupture générationnelle et de la désillusion politique correspondent en effet, dans des romans tels que *Versus* ou *Pur*, le choix quasiment systématique d'une focalisation interne et plurielle, mise en scène par un narrateur peu engagé dans le récit, qui n'oriente jamais la lecture axiologique de l'intrigue, abandonnant plutôt le lecteur à l'équivoque des points de vue contradictoires⁵⁴. Ce choix narratif et énonciatif produit un *éthos* du constat, qui favorise l'association de l'auteur implicite

⁵⁰ Hubert Artus, « Le polar français, de droite ou de gauche ? L'avis de Chainas. », *L'Obs avec Rue 89*, 1^{er} septembre 2009, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20090901.RUE8308/le-polar-francais-de-droite-ou-de-gauche-l-avis-de-chainas.html> (consulté le 30 septembre 2019).

⁵¹ Hubert Artus, « Le polar, à droite ou à gauche ? Au lecteur de faire son boulot », *L'Obs*, 15 août 2009, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20090815.RUE8245/le-polar-a-droite-ou-a-gauche-au-lecteur-de-faire-son-boulot.html> (consulté le 21 juin 2019).

⁵² Henri Clément, « DOA : "J'écris des romans politiques, mais pas politisés" », *Contretemps*, 12 août 2016, <https://www.contretemps.eu/doa-romans-politiques-policiers/> (consulté le 17 septembre 2017).

⁵³ « J'étais de la génération suivante, les punks, quoi ! ». Velda, « Thierry Marignac, itinéraire secoué d'un romancier remarquable », *Addict Culture*, 1 juin 2015, <https://addict-culture.com/thierry-marignac-entretien/> (consulté le 21 juin 2019).

⁵⁴ Antoine Chainas, *Pur*, Paris, Gallimard « Série Noire », 2011 et *Versus*, Paris, Gallimard, « Série Noire », 2008.

à une figure testimoniale⁵⁵ : celui qui raconte constate, mais n'est pas en position de juger ou de prendre parti. Cet *éthos* romanesque est en pleine adéquation avec la posture discursive de Chainas, qui rappelons-le, s'identifie à « la génération qui *a vu* l'avènement du marché tout-puissant », soit à une génération qui témoigne d'événements posés comme irrévocables, et qui se met en position de faire le constat, à défaut de pouvoir la combattre, une société nouvelle.

Cette hypothèse d'une ligne d'imprégnation de la posture éditoriale jusqu'aux contenus romanesques mériterait d'être soumise à d'autres exemples. Il semble néanmoins qu'il y ait déjà, à ce stade, matière à nourrir un questionnement sur l'influence potentielle d'une posture éditoriale sur l'écriture, indépendamment de la question de la participation explicite de l'éditeur à la création littéraire. La vedettisation d'Aurélien Masson ne s'explique pas seulement par le coup de force médiatique qui lui attribue la paternité de la collection. Elle résulte aussi, dans un second temps, des effets pratiques de son rôle d'instigateur, autrement dit du pouvoir d'exemplarité d'une posture éditoriale, lorsque celle-ci est personnalisée et auctorialisée, et de sa propension à faire modèle pour les auteurs.

Cette réflexion nous aura donc permis de présenter un cas d'appropriation d'une collection, jouant à l'échelle de la série littéraire les mécanismes d'attribution et de revendication de la production du texte qui président à la notion d'auctorialité. La puissance d'incarnation avec laquelle Aurélien Masson a réussi à soumettre la Série Noire à son image signale combien la figure de l'auteur, dans un champ littéraire fortement médiatisé, est soumise à la présentation physique et à la capacité à adosser son discours sur une image de soi cohérente, marquée et donnée à voir. Adoubé dans son rôle de sauveur atypique de la collection, Masson a ouvert un espace lui permettant d'affirmer la dimension proprement créatrice de son rôle et de devenir effectivement, par influence, une figure décisive dans l'explication des infléchissements littéraires de la Série Noire.

La notion de posture est ainsi féconde pour montrer combien le rapport d'appropriation d'une personne à une œuvre, au cœur de la « fonction-auteur » foucauldienne, peut être remis en jeu par des phénomènes de visibilisation médiatique, et par des attitudes, comportementales et discursives, qui rebrassent sans cesse les imaginaires qui président à la représentation de la création. Elle souligne la manière dont un éditeur peut, dans un régime esthétique qui singularise l'écrivain et accorde de plus en plus de place aux médias qui en modèlent l'image, rentrer dans la valse des postures auctoriales, et incarner lui aussi une « certaine manière d'être un auteur ». Reconsidérant, dans la « fonction-auteur », non seulement les processus qui nous conduisent à attribuer un texte à celui qui l'a écrit, mais aussi la manière dont les auteurs eux-mêmes peuvent revendiquer, contester et modeler ce qu'on leur attribue, elle rend compte du terrain conflictuel sur lequel peuvent se jouer ces phénomènes d'appropriation et se construire la représentation du créateur. Michel Foucault nous invitait à penser l'auteur comme une instance plurielle et complexe, à travers la notion de « fonction » ; la notion de « posture » intègre à cette « fonction » sa dimension concurrentielle. Enfin, et c'est là peut-être l'apport le plus intéressant des outils proposés par Jérôme Meizoz, renvoyer l'auctorialité à un jeu postural permet aussi d'échapper à une dissociation trop nette entre la création effective et les gestes d'appropriation qui lui seraient postérieurs. On souligne alors la dimension proclamatrice de l'œuvre littéraire, mais aussi la part de création que recèle la mise en scène d'une posture. L'image d'auteur (et sa permanente renégociation) pouvant constituer un enjeu des stratégies formelles des écrivains, et se voyant reconnaître une véritable fécondité littéraire, l'auctorialité se révèle dans une épaisseur encore plus complexe de déterminations, entre fonction symbolique et participation aux processus créateurs, dans les formes de contribution effective que les postures elles-mêmes engendrent. Combiner les acquis des théories de l'auctorialité, de la sociologie de la littérature et des hypothèses de l'analyse de discours sur les textes littéraires, aura alors permis d'interroger une forme d'auctorialité éditoriale concrète mais indirecte qui ne soit ni seulement l'effet auctorial produit par une fonction d'unification, ni vraiment non plus un interventionnisme d'écriture, mais qui se situe plutôt dans un spectre intermédiaire de la création, dans

⁵⁵ *L'éthos* discursif théorisé par les analystes du discours a une dimension argumentative : il retravaille, même par l'intermédiaire d'un narrateur fictionnel, une image préalable que le lecteur se ferait de l'auteur. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 23-24.

le pouvoir d'imprégnation d'une posture éditoriale charismatique, et dans la marque laissée par celle-ci dans le cheminement esthétique des écrivains.