

L'épigraphe comme dispositif postural. Usages et fonctions chez David Foenkinos et Antoine Wauters

Auteur : Lejeune, Elisa

Promoteur(s) : Provenzano, François

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26061>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

L'épigraphe comme dispositif postural

Usages et fonctions chez David Foenkinos et Antoine Wauters

Travail de fin d'études présenté par Elisa Lejeune pour
l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises
et romanes à finalité spécialisée en édition et métiers du livre.

Dirigé par François Provenzano

Comité de lecture : Sémir Badir et Nicolas Gregov

Année académique 2025-2026

L'épigraphe comme dispositif postural

Usages et fonctions chez David Foenkinos et Antoine Wauters

Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire.

Montaigne, *Essais*.

SOMMAIRE

Introduction	7
PREMIERE PARTIE. Cadre théorique : de l'épigraphe à l'éthos	11
1. Introduction	13
2. L'épigraphe : du seuil textuel au réseau de sens.....	13
2.1. Entre citation, seuil et interprétation : l'épigraphe	14
2.2. La citation comme opération sémiotique	17
2.3. Badir et Martens : prolongements et approfondissements de la sémiologie de l'épigraphe.....	19
3. Construire l'auteur : posture et éthos	24
3.1. La posture d'auteur : entre construction identitaire et mise en scène publique	25
3.2. L'éthos : de la rhétorique antique à l'analyse du discours contemporaine.....	27
3.3. Posture et éthos : un cadre d'analyse de l'épigraphe.....	29
4. Vers une grille de lecture : articulation des cadres théoriques	31
SECONDE PARTIE. Analyse de la pratique épigraphique	39
1. Introduction	41
2. Aperçu quantitatif de la pratique épigraphique dans la littérature récente.....	41
2.1. Répartition par prix littéraire.....	42
2.2. Évolution chronologique	44
2.3. Limites et biais méthodologiques.....	45
2.4. Articulation théorique	46
3. La pratique épigraphique chez David Foenkinos et Antoine Wauters	47
3.1. Présentation biographique et éthos préalable	47
3.1.1. Trajectoires littéraires	48
a. David Foenkinos	48
b. Antoine Wauters	50

3.1.2.	Synthèse comparative et délimitation du corpus.....	53
3.2.	Analyse du corpus : opérations sémiotiques et effets posturaux des épigraphes chez David Foenkinos et Antoine Wauters.....	54
3.2.1.	Analyse des <i>relata</i>	55
a.	Du nom-mythe au nom-révélation : deux économies du <i>relatum</i> A1	55
b.	Du patronage à l'énonciation : les fonctions du <i>relatum</i> A2	58
c.	Le <i>relatum</i> titre : cohérence sémantique et signification différée	60
d.	Le <i>relatum</i> T2 : orienter la lecture, corriger l'attente	62
e.	Pluralité épigraphique et trajectoire posturale : le <i>relatum</i> co-épigraphes	65
f.	Le <i>relatum</i> T1 : une quasi-absence structurante	71
3.2.2.	Synthèse posturale : l'épigraphe comme dispositif intégré.....	72
3.2.3.	Retour sur une question théorique : l'épigraphe et l'instance énonciative.....	73
	Conclusion	76
	Bibliographie	79
	Annexes	85

REMERCIEMENTS

À Monsieur François Provenzano, qui a dirigé ce travail, pour son attention, ses encouragements et ses conseils, qui m'ont permis d'avancer avec confiance.

À Messieurs Sémir Badir et Nicolas Gregov, pour l'attention qu'ils porteront à mon travail au cours de leur lecture.

À Messieurs David Foenkinos et Antoine Wauters, pour le temps qu'ils ont accepté de m'accorder pour répondre à mes questions, ainsi que pour leurs encouragements.

À mes proches, particulièrement mes parents, pour le soutien moral qu'ils m'ont apporté durant cette période, et pour tout ce qu'ils ont mis en œuvre afin de me permettre de m'épanouir dans mes études.

À mes amies, particulièrement Evelyne, Emma, Carla, Florence et Christina, pour leurs conseils et leur soutien dans les moments de doute.

Introduction

Au seuil de tout livre, avant que la lecture ne s'engage, se déploie un espace silencieux où l'auteur peut adresser au lecteur un premier signe. Ce signe peut être un titre, une dédicace, une préface, mais il peut aussi prendre la forme singulière d'une voix empruntée : une citation choisie, attribuée à un autre et placée en exergue ; telle est l'épigraphe. Élément discret du paratexte, elle peut paraître accessoire : une phrase parmi tant d'autres, signée d'un nom célèbre ou inconnu, qu'un lecteur peut survoler sans y prêter attention. Pourtant, à y regarder de plus près, c'est un geste paratextuel qui engage l'écrivain. Choisir un fragment, le détacher d'une œuvre, l'attribuer à un nom, le placer en tête de son propre livre : autant de décisions qui, sous l'apparence d'un emprunt, constituent en réalité une véritable signature.

L'épigraphe est donc un objet singulier. Elle se présente comme une citation, mais qui est détachée du tissu textuel. Elle parle au nom d'un autre, mais c'est l'auteur qui la choisit ; elle ouvre le livre, mais elle lui demeure extérieure. Cette ambivalence structurelle en fait un lieu privilégié pour observer la manière dont un écrivain se positionne dans le champ.

La théorisation de l'épigraphe a été inaugurée par Gérard Genette dans *Seuils* (Genette, 1987), qui en propose une définition : « une citation placée en exergue, généralement en tête d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre » (Genette, 1987 : 147). Il détermine aussi quatre fonctions que peuvent remplir les épigraphes. Cette première vision théorique a structuré durablement l'approche du dispositif. Elle laisse pourtant ouvertes des questions essentielles.

Antoine Compagnon, dans *La seconde main* (Compagnon, 1979), comble en partie une de ces questions : celle de la nature sémiotique de l'opération citationnelle qui fonde le dispositif épigraphique. En s'appuyant sur la trichotomie peircienne, il construit une théorie générale de la citation comme opération sémiotique articulant un système source à un système citant. Sémir Badir (Badir, 1990) puis Géraldine Martens (Martens, 2011) prolongent cette réflexion en construisant une sémiologie propre à l'épigraphe. Badir distingue les valeurs de signification construites par la relation entre l'épigraphe et d'autres signes ; Martens enrichit ce modèle et détermine les sous-fonctions identifiables au sein de chaque relation. L'épigraphe n'apparaît alors plus comme un dispositif unique aux fonctions générales, mais comme un signe complexe, dont chaque relation peut être analysée.

Cette finesse sémiologique n'épuise pourtant pas les questions qui peuvent émerger de la pratique épigraphique. Nous proposons d'en aborder une dans ce travail. Si elle décrit avec précision ce que l'épigraphe fait dans le texte, la sémiologie ne permet pas, à elle seule, de saisir ce que l'épigraphe fait pour l'auteur. Or, depuis l'interrogation de Foucault sur la fonction-auteur (Foucault, 1969), la critique a appris à considérer l'écrivain non comme une donnée préalable au texte mais comme une figure construite, à la fois par ses œuvres, par ses prises de parole publiques et par les médiations qui l'entourent. Jérôme Meizoz, dans *Postures littéraires* (Meizoz, 2007), propose la notion de « posture » pour désigner la manière singulière dont un écrivain occupe sa position dans le champ littéraire. Parallèlement, Ruth Amossy renouvelle l'usage de la notion antique d'éthos en l'inscrivant dans le cadre de l'analyse du discours : tout énoncé construit une image de soi (Amossy, 2010).

Si ces deux corpus théoriques, celui de la sémiologie de l'épigraphe d'une part, celui de la posture d'auteur et de l'éthos d'autre part, sont aujourd'hui constitués, leur articulation reste à éprouver. Les travaux sur l'épigraphe se sont en effet majoritairement concentrés sur l'analyse de corpus d'auteur. Les travaux sur la posture, eux, ne font pas de place à l'épigraphe comme dispositif spécifique. À l'intersection de ces deux champs, une intuition se laisse pourtant entrevoir : l'épigraphe, parce qu'elle est à la fois citation et seuil, dialogue textuel et acte paratextuel, constitue peut-être l'un des lieux les plus économiques où un auteur construit, en quelques lignes, une position dans le champ. C'est cette intuition que le présent travail entend mettre à l'épreuve. La question qui en découle peut être formulée comme suit : dans quelle mesure et selon quelles modalités l'utilisation des épigraphes participe-t-elle à la construction de la posture d'auteur ?

Ce travail s'organise en deux parties. La première construit le cadre théorique sur lequel l'analyse s'appuie. Elle se déploie en trois temps : un premier est consacré à l'épigraphe elle-même, de Genette à Martens ; un deuxième examine les notions de posture et d'éthos selon Meizoz et Amossy ; enfin, un troisième articule ces deux ensembles théoriques en une grille de lecture méthodologique, présentée sous forme de tableau synthétique.

Après un aperçu quantitatif visant à mesurer la pratique épigraphique dans la littérature francophone récente, la seconde partie applique ce cadre à un corpus retenant des œuvres de David Foenkinos et Antoine Wauters. À la suite d'une présentation biographique et d'une reconstitution de l'éthos préalable propre à chaque auteur, l'analyse parcourt successivement les *relata* activés par l'utilisation des épigraphes afin de dégager pour chacun les effets posturaux produits.

Au terme de ce parcours, ce travail entend montrer que l'épigraphe, dispositif paratextuel souvent considéré comme accessoire, peut être lue comme un lieu privilégié d'observation des stratégies par lesquelles un écrivain construit son image.

PREMIERE PARTIE

Cadre théorique : de l'épigraphe à l'éthos

1. Introduction

L'épigraphe est un objet paratextuel singulier : à la fois citation, seuil et signe adressé au lecteur, elle engage l'auteur dans une relation complexe avec d'autres textes, d'autres auteurs et le public. Saisir la portée de cette pratique suppose dès lors de mobiliser un appareil théorique double : celui des épigraphes en tant que dispositif, et celui de la sociologie de la littérature et de l'analyse du discours pour comprendre ce qu'un auteur produit, énonce et donne à voir lorsqu'il y recourt. C'est l'articulation de ces deux versants qui oriente l'ensemble de notre cadre théorique.

Celui-ci s'organise en trois temps. Le premier est consacré à l'épigraphe en elle-même, le deuxième porte sur la posture d'auteur et l'éthos. Le troisième temps articule ces deux ensembles théoriques en une grille de lecture méthodologique.

2. L'épigraphe : du seuil textuel au réseau de sens

L'épigraphe constitue l'un des éléments paratextuels de l'œuvre littéraire. Placée au seuil du texte, elle fonctionne comme une déclaration silencieuse de l'auteur, établissant des relations de sens avant même que la lecture n'ait commencé. L'étude de cette pratique porte dans ce travail sur des cadres théoriques qui se combinent pour éclairer sa richesse et sa complexité : l'approche narratologique et paratextuelle de Gérard Genette (Genette, 1987), la théorie de la citation développée par Antoine Compagnon (Compagnon, 1979), ainsi que par les prolongements proposés par Sémir Badir (Badir, 1990) et Géraldine Martens (Martens, 2011). Cette section vise donc à l'articulation de ces différentes contributions afin de construire un cadre théorique adapté à l'analyse de notre corpus.

2.1. Entre citation, seuil et interprétation : l'épigraphe

La théorie de l'épigraphe telle que Genette la développe dans *Seuils* (Genette, 1987) s'inscrit dans le cadre plus large de sa réflexion sur la paratextualité, c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui entourent le texte principal et conditionnent sa réception sans en faire strictement partie. L'épigraphe y est définie comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre » (Genette, 1987 : 147). Cette définition, en apparence simple, suffit déjà à établir que la théorie des épigraphes ne saurait être pleinement pensée indépendamment d'une théorie de la citation : l'épigraphe est d'abord et avant tout une citation, c'est-à-dire un fragment de discours prélevé dans un autre système sémiotique et réinscrit dans un nouveau contexte, avec tout ce que cette opération implique de déplacement, de transformation et de mise en relation entre deux univers textuels distincts.

Avant d'en examiner les fonctions, il convient de s'arrêter sur les difficultés liées à la détermination historique de la pratique épigraphique. Genette situe la première occurrence de l'épigraphe en France chez La Rochefoucauld, qui place une phrase en exergue de ses *Maximes* dans une édition de 1678. Toutefois, cette phrase semble être davantage une maxime de l'auteur lui-même qu'une citation au sens strict. C'est donc dans les *Caractères* de Jean de La Bruyère, en 1688, que Genette situe la première épigraphe au sens propre (Genette, 1987 : 148). Cependant, ce cadrage historique n'est pas sans susciter des réserves. Sémir Badir remarque en effet que la périodisation proposée par Genette débute de manière arbitraire avec La Rochefoucauld (Badir, 1990 : 35), et soulève une objection plus fondamentale encore : « il est en effet illogique de concevoir qu'une déviation puisse avoir lieu avant même que soit instauré le modèle à dévier » (Badir, 1990 : 42). La question de l'origine de la pratique épigraphique demeure ainsi ouverte, le cadre proposé par Genette ne pouvant prétendre à une exhaustivité historique.

Ce qui est certain, en revanche, c'est que la pratique de l'épigraphe se répand peu à peu au cours du XVIII^e siècle, gagnant d'abord les œuvres d'idées, avant de trouver une place dans la prose narrative avec le roman gothique anglais, puis de s'y installer durablement en France au XIX^e siècle (Genette, 1987 : 148-152). Cette diffusion progressive n'a toutefois pas conduit à une codification stable de la pratique : l'usage de l'épigraphe reste largement variable, aussi bien dans sa position que dans sa forme. Si la place habituellement attribuée à l'épigraphe est la première belle page avant la préface, de nombreux auteurs s'en écartent : certains la placent sur la page de titre ou à la fin du livre, d'autres la multiplient en tête de chaque chapitre

ou de chaque partie. Georges Perec, dans *La Disparition*, pousse cette liberté en plaçant une dizaine d'épigraphes à la fin du roman, qu'il rebaptise « métagraphes » (Genette, 1987 : 152-153). Ces variations ne sont pas anodines : la position de l'épigraphe dans l'économie du texte influe directement sur sa signification et sur le rôle qu'elle peut jouer dans la lecture. L'épigraphe liminaire oriente l'horizon d'attente du lecteur, elle noue d'emblée un lien avec le texte qui suit, sans que ce lien soit toujours immédiatement lisible. L'épigraphe terminale, quant à elle, doit assumer une fonction conclusive : elle intervient lorsque le texte est déjà connu du lecteur, et doit donc proposer un sens suffisamment clair pour ne pas laisser subsister d'ambiguïté sur sa relation au texte qu'elle clôt (Genette, 1987 : 152).

Il faut encore souligner que la définition de l'épigraphe comme citation n'implique pas nécessairement un contenu verbal. Genette mentionne l'existence d'épigraphes non verbales, tels que des dessins ou des partitions musicales (Genette, 1987 : 153). Ceci confirme que la pratique épigraphique ne se réduit pas à une seule forme et que ses contours restent difficiles à fixer de manière définitive. Cette instabilité formelle s'accompagne d'une instabilité énonciative non moins importante, que Genette analyse à travers plusieurs distinctions relatives à l'attribution de l'épigraphe (Genette, 1987 : 153-155). L'épigraphe est dite allographe lorsqu'elle est attribuée à un auteur distinct de celui de l'œuvre qui la contient, et autographe dans le cas contraire. Elle est authentique si elle est correctement attribuée, apocryphe si elle est faussement attribuée à quelqu'un qui n'en est pas l'auteur, et fictive si elle est attribuée à un auteur imaginaire ou supposé. Elle peut enfin être inexacte, bien qu'authentique, si elle est correctement attribuée mais mal citée, ou si la référence qui l'accompagne est erronée. Ces distinctions mettent en lumière le fait que l'épigraphe est un espace où la vérité et la fiction, l'autorité et le simulacre, peuvent coexister sans que le lecteur soit toujours en mesure de les distinguer. Genette distingue deux instances énonciatives : l'épigrapheur, c'est-à-dire l'auteur de l'œuvre qui choisit et assume l'épigraphe, et l'épigrapheaire, c'est-à-dire le destinataire auquel l'épigraphe est adressée (Genette, 1987 : 156-158). Cette distinction rappelle que l'épigraphe, comme tout acte de langage, s'inscrit dans une relation de communication et ne peut être pensée indépendamment de celui à qui elle est destinée.

C'est précisément cette dimension réceptive que Genette place au cœur de son analyse des fonctions de l'épigraphe. Il en distingue quatre, dont aucune n'est explicite (Genette, 1987 : 159-163) : c'est toujours au lecteur que revient la charge de les identifier, de les actualiser et de les interpréter. Nous rejoignons ici la réflexion d'Umberto Eco, qui postule dans *Lector in fabula* qu'« un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de

son propre mécanisme génératif» (Eco, 1979 : 65). Pour Eco, tout texte prévoit un lecteur modèle, instance théorique distincte du lecteur empirique réel, capable de mobiliser les compétences nécessaires à l'actualisation du sens que le texte propose sans le livrer intégralement. Appliquée à l'épigraphe, cette idée éclaire la nature fondamentale ouverte des fonctions que Genette décrit : l'épigraphe ne livre pas son sens, elle le propose, l'oriente, elle le suggère, mais elle requiert toujours un lecteur capable de coopérer à son interprétation.

La première fonction identifiée par Genette est la fonction commentaire du titre : l'épigraphe éclaire, justifie ou oriente la lecture du titre. Elle établit un rapport de signification entre le fragment cité et le nom donné à l'œuvre. La deuxième fonction, liée à la première, est la fonction de commentaire de texte. L'épigraphe a alors pour rôle d'éclairer, de justifier ou d'expliquer le propos de l'œuvre elle-même, en établissant un cadre interprétatif qui prédispose le lecteur à une certaine lecture. Ce sens peut ne pas se dévoiler d'emblée : il peut rester en suspens avant de se préciser au fil de la lecture, voire de se révéler rétrospectivement une fois le texte achevé. La troisième fonction est celle de caution indirecte : il s'agit ici moins du contenu de l'épigraphe que de l'identité de l'épigraphé, c'est-à-dire de la personne à qui la citation est attribuée. En convoquant un nom, une autorité, une figure de la culture, l'épigraphe cherche à conférer au texte une légitimité qu'il ne pourrait pas pleinement s'attribuer seul. La quatrième fonction, celle de présence, consiste à situer l'œuvre dans un espace culturel, générique ou esthétique : l'épigraphe à elle seule, rien que par sa présence, signale une appartenance, une filiation, un niveau intellectuel. Elle inscrit le texte dans une tradition ou dans un dialogue avec d'autres textes sans qu'aucun de ces liens soit explicitement formulé.

Le cadre théorique posé par Genette a exercé une influence considérable sur les travaux ultérieurs consacrés à l'épigraphe. De nombreuses analyses s'appuient sur ses catégories afin d'étudier la présence des épigraphes chez un auteur en particulier, comme dans l'œuvre de Borges (Lhioui, 2002), ou pour analyser les épigraphes issues d'un auteur, d'un courant ou d'un genre déterminé. Par exemple, Isabelle Hautbout s'attarde sur la présence de Shakespeare dans les épigraphes du roman français au début du XIX^e siècle (Hautbout, 2017). Pour autant, peu de travaux cherchent à prolonger ou à remettre en question le modèle de Genette. À notre connaissance, seuls Sémir Badir et Géraldine Martens s'y sont employés, du moins dans le domaine francophone, en apportant des outils sémiologiques et fonctionnels que nous présenterons dans la suite de cette partie.

2.2. La citation comme opération sémiotique

Si Genette décrit l'épigraphe dans ses fonctions, il ne s'interroge pas sur la nature sémiotique de l'opération citationnelle qui la fonde, sujet ayant déjà été théorisé par Compagnon, dont le projet dans *La seconde main* (Compagnon, 1979) est de construire une théorie générale de la citation comme opération fondamentale de l'écriture.

Le point que nous souhaitons relever dans la théorie de Compagnon pour la suite de ce travail repose sur les relations qu'entretiennent les deux systèmes sémiotiques en jeu dans le travail de citation : S1 (A1, T1) et S2 (A2, T2) (Compagnon, 1979 : 91). Ces deux systèmes ne sont pas simplement juxtaposés l'un à l'autre dans l'espace du texte citant : ils s'articulent selon un réseau de relations complexes, dont Compagnon cherche à rendre compte en mobilisant la trichotomie sémiotique de Peirce (Compagnon, 1979 : 73). C'est en effet dans le cadre peircien que Compagnon inscrit son analyse, distinguant trois types de signes selon la nature du rapport qu'ils établissent entre le représentamen et son objet : le symbole, l'indice et l'icône (Compagnon, 1979 : 93-96). Appliquée à la citation, cette trichotomie permet de cartographier les différentes modalités selon lesquelles les éléments de deux systèmes peuvent entrer en relation.

Compagnon détermine ainsi quatre relations fondamentales, dont trois correspondent aux catégories peirciennes et l'une se subdivise en deux variantes. Le symbole est la relation entre T1 et T2, c'est-à-dire entre le texte cité et le texte citant (Compagnon, 1979 : 93). Le fragment cité fonctionne ici comme un signe dont la signification est déterminée par l'usage et par le contexte, indépendamment de toute motivation intrinsèque. C'est en ce sens que Compagnon peut affirmer que la citation est d'abord un acte sémiotique conventionnel : elle repose sur la reconnaissance partagée d'une frontière entre deux textes que les marqueurs typographiques¹ ont précisément pour fonction de signaler.

L'indice, quant à lui, repose sur la relation entre l'auteur et le texte citant (A1 et T2) (Compagnon, 1979 : 94). Elle renvoie à l'idée que la présence du texte cité dans le texte citant implique nécessairement la présence, au moins implicite, de l'auteur dont ce texte est issu. La citation fonctionne alors comme une empreinte ou un symptôme : elle indique une origine, témoigne d'une appartenance, oriente la lecture vers une source extérieure au texte citant. Cette dimension indicielle est particulièrement visible dans les pratiques citationnelles

¹ Nous faisons ici référence aux guillemets, à l'italique et aux références.

qui cherchent à convoquer une autorité : citer Aristote ou Montaigne, c'est faire entrer dans le texte non seulement leurs mots, mais la légitimité que leur nom est censé conférer. L'indice établit ainsi un lien de causalité sémiotique entre l'auteur d'origine et le nouveau texte qui le reçoit.

L'icône, enfin, est selon Compagnon « une citation qui qualifie le citateur lui-même, quand il assume une énonciation propre malgré la reprise » (Compagnon, 1979 : 95). La relation ne s'établit non plus entre les textes seuls, ni entre un auteur et un texte, mais entre le système cité au complet (S1) et l'auteur citant (A2) (Compagnon, 1979 : 95). C'est dire que la relation iconique ne porte plus seulement sur les textes comme objets sémiotiques autonomes, mais engage les sujets énonciateurs dans leur rapport à l'énoncé repris. Lorsque A2 cite S1 en y reconnaissant un système de valeurs, un style ou une pensée qui lui est propre, ou qu'il désire s'approprier, la citation fonctionne comme un miroir : elle réfléchit une image de A2 à travers A1, instaurant entre eux une ressemblance qui est à la fois factuelle et construite. Compagnon distingue ici deux variantes de l'icône : le diagramme, qui rend compte d'une relation de structure entre les deux systèmes, et l'image, qui repose sur une similarité plus directe et plus apparente entre les qualités propres des deux termes mis en relation (Compagnon, 1979 : 95-96).

Il convient toutefois de ne pas oublier que « toutes les relations sont possibles de manière concurrente entre un élément du système (A ou T) et un élément de l'autre » (Compagnon, 1979 : 91). Cela signifie que les quatre relations décrites ne sont pas exclusives les unes des autres, et qu'un même acte citationnel peut simultanément activer plusieurs d'entre elles à des degrés divers. Une citation peut ainsi être à la fois symbolique dans sa relation texte-à-texte, indicielle dans la façon dont elle convoque l'autorité de son auteur d'origine, et iconique dans la mesure où elle dit quelque chose de A2 lui-même. Le sens d'une citation ne peut jamais être totalement épuisé par une seule de ces relations : c'est dans leur jeu que réside la richesse proprement sémiotique de toute pratique citationnelle.

Il nous semble dès lors que ce point de vue est à mettre en regard avec l'analyse épigraphique. En effet, il permet de justifier les fonctions proposées par Genette en soulevant les relations sémiotiques que l'épigraphe, en tant que citation, entretient avec sa source. Dans la suite de ce travail, nous verrons que ces relations sont révélatrices des choix posés par les auteurs et des postures qu'ils adoptent.

Le cadre peircien mobilisé par Compagnon offre ainsi une grille de lecture précieuse afin d'appréhender la sémiotique de l'épigraphe. Toutefois, si la théorie de la citation permet de décrire les relations entre les systèmes en jeu, elle ne rend pas pleinement compte de la spécificité formelle et fonctionnelle de l'épigraphe en tant que signe autonome. C'est précisément ce terrain que vont ouvrir Sémir Badir et Géraldine Martens, en prolongeant et en approfondissant la réflexion de Genette à partir d'outils sémiologiques.

2.3. Badir et Martens : prolongements et approfondissements de la sémiologie de l'épigraphe

Les travaux de Sémir Badir (Badir, 1990) et de Géraldine Martens (Martens, 2011) nous semblent constituer les deux prolongements de la théorie de l'épigraphe telle que Genette l'avait posée. Si Badir fonde la sémiologie de l'épigraphe en prenant appui sur Compagnon, Martens en hérite le cadre pour le déplacer, le compliquer et l'appliquer à un corpus national belge. Ensemble, ils dessinent une théorie de l'épigraphe dont la richesse dépasse les descriptions fonctionnelles proposées par Genette.

Parmi les apports de Badir, un est d'ordre formel et typographique. Là où Genette se contente de situer l'épigraphe dans son contexte paratextuel sans s'interroger sur les raisons pour lesquelles on la reconnaît immédiatement, Badir engage une analyse rigoureuse des conditions typographiques qui constituent l'épigraphe comme signe visible avant même qu'elle soit lue comme signe lisible² (Badir, 1990 : 14-24). Ce que Badir soulève également, c'est la distinction entre l'épigraphe et la citation *in texto* (Badir, 1990 : 71). Reprenant le modèle du travail de la citation de *La seconde main*, il montre que l'épigraphe n'est pas simplement une citation placée en dehors du texte : elle obéit à des lois de formation différentes qui tiennent à la nature spécifique de l'acte d'écriture qui la produit. La citation *in texto*, lors de son acte d'écriture, perd son autonomie textuelle en se réincorporant dans l'ensemble plus grand de T2, alors que l'épigraphe maintient et renforce son statut de texte plein au cours du même acte (Badir, 1990 : 71-82). Dès lors, l'épigraphe devient un signe à part entière (Badir, 1990 : 117).

Toutefois, ce qui nous importe le plus dans les apports de Badir pour ce travail, c'est la sémiologie de l'épigraphe qu'il propose. Celle-ci est fondée sur l'idée que le signe a pour

² Badir identifie cinq traits distinctifs : la réduction de la taille des caractères, l'usage des italiques, le raccourcissement des lignes, le décentrage du texte et les vides de lignes blanches. Deux sont nécessaires à la reconnaissance formelle de l'épigraphe : les lignes écourtées et les vides encadrants.

raison d'être, en plus de communiquer, signifier. La signification apparaît dans l'étude du signe en lui-même, à partir des relations que l'épigraphe entretient avec les autres signes au sein de la sémie littéraire (Badir, 1990 : 121). Badir propose ainsi une sémiologie de l'épigraphe qui s'appuie sur le concept d'interprétance emprunté à Benveniste (Benveniste, 1974 : 62) et sur un ensemble de *relata* qui cartographient les différentes valeurs de signification que l'épigraphe peut prendre en charge.

	RELATUM	RAPPORT AVEC L'EPIGRAPHE	INTERPRE- TANCE	VALEUR DE SIGNIFICATION formulée de façon à compléter la phrase : L'épigraphe est...
1.	T1	similarité factuelle	icône	le véhicule de T1 à travers toute la littérature.
2.	T2	contiguïté factuelle	index	l'annonce autonome de la dénotation de T2.
2bis.	titre de T2	co-présence	index contextuel	la liaison entre le titre de T2 et d'une part T1, d'autre part T2.
3.	A1	causal	index	le lieu de confrontation de A1 avec A2.
4.	A2	causal	symptôme	la confirmation de l'identité littéraire de A2 et la revendication d'un parrainage pour A2.
5.	L1/L2	méta-signe	double apparte- nance	l'instrument de la légitimation de L1, L2, et symboliquement de la Littérature, en objet de littérarité (c'est-à-dire selon la conception des épigraphes ou selon celle de leur époque, en objet Vrai et/ou Beau, Joli, Mystérieux, Ludique, etc.).

Figure 1 : Données de la signification de l'épigraphe (Badir, 1990 : 137)

Badir identifie cinq relations que peut entretenir l'épigraphe avec d'autres éléments, appelés *relatum*, dont chacune génère une valeur de signification distincte. La relation avec T1 (le texte source) est une relation d'icône. La relation avec T2 (le texte citant) est une relation d'index. La relation avec le titre de T2 est celle d'un index contextuel : l'épigraphe relie le titre à un texte extérieur tout en contribuant à construire avec lui une signification commune. La relation avec A1 est principalement indexicale, c'est-à-dire que l'épigraphe est signe de la présence de l'auteur cité dans le livre citant, mais elle comporte aussi une dimension symbolique, dans la mesure où c'est selon une décision subjective de l'épigrapheur que le fragment cité est présenté comme la synthèse de toute la pensée de A1. La relation avec A2 est enfin celle d'un symptôme : l'épigraphe est un signe intrinsèque qui, en rendant visible l'acte de lecture de A2, montre à la fois ses influences, ses ambitions et le fait même qu'il s'inscrit dans la sémie littéraire.

Badir rassemble ensuite A1 et T1 sous L1, et A2 et T2 sous L2, pour montrer que l'épigraphe, par sa double appartenance (à L1 par son origine et à L2 par sa fonction) peut servir de relais entre deux livres. Ce statut de relais universel fait d'elle un méta-sign, c'est-à-dire un signe qui renvoie à la Littérature en connaissance de cause, qui parle du littéraire en l'étant pleinement, et qui est à ce titre « l'instrument et le symbole de la circulation du littéraire dans le littéraire, bref de l'intertextualité » (Badir, 1990 : 131). Badir souligne que ces relations peuvent s'activer simultanément et à des degrés divers.

C'est donc à partir de ce modèle que Martens construit ses propres prolongements. Elle hérite du cadre sémiologique de Badir, mais introduit d'emblée des réserves et des déplacements. Le premier concerne la définition même de l'épigraphe. Partant du constat que la définition de Badir, bien que rigoureuse, ne rendait pas pleinement compte de la complexité révélée par le corpus belge, Martens en propose une version augmentée dont chaque modification est théoriquement motivée. Les modifications proposées par Martens à la définition de Badir sont indiquées en gras :

ÉPIGRAPHE : n.f. Petit texte **(ou représentation iconographique)** littéraire que l'auteur **(l'écrivain)** place, sous l'apparence d'une citation, en exergue de son œuvre **(ou de ses chapitres)** afin d'en assurer la légitimité culturelle **(afin de construire un réseau d'intertextualité et de signification que seul un lecteur initié pourrait appréhender)**. (Martens, 2011 : 67)

L'inclusion des représentations iconographiques étend la définition aux épigraphes non verbales que Badir n'avait théorisées qu'à travers le prisme de la typographie. La précision « l'écrivain » en lieu et place de l'instance auctoriale abstraite permet d'analyser les cas où c'est l'éditeur, et non l'auteur, qui choisit l'épigraphe. L'ajout « ou de ses chapitres » intègre les épigraphes de chapitre dans la définition de base. Le dernier ajout est aussi déterminant : en inscrivant dans la définition la notion de « réseau d'intertextualité accessible uniquement au lecteur initié », Martens déplace le centre de gravité de la théorie épigraphique de la production vers la réception, postulant que la richesse sémiotique de l'épigraphe est toujours conditionnelle aux compétences du destinataire. Ce déplacement vers la réception est cohérent avec le cadre de Jakobson qu'elle mobilise pour penser la communication épigraphique. Il prépare sa réflexion sur les degrés de potentialité du destinataire qui permettent de différencier le type de signification produit selon que le lecteur dispose ou non des compétences nécessaires au décodage de l'épigraphe, notamment lorsque celle-ci est rédigée dans une langue étrangère.

Le deuxième apport de Martens par rapport à Badir est l'identification d'une relation supplémentaire : la relation de l'épigraphe avec les autres épigraphes coprésentes dans le même livre (Martens, 2011 : 65). Cette relation génère deux valeurs de signification inédites : le « véhicule de fragments de discours sociaux », c'est-à-dire que l'ensemble épigraphique traduit un contexte culturel ou idéologique qui dépasse la simple relation à T2, et la « représentation d'intertextualité », c'est-à-dire la constellation des épigraphes qui rend visible le réseau de lectures et d'affiliations de A2 (Martens, 2011 : 67).

C'est à partir de cet élargissement du modèle que Martens construit le tableau synthétique des fonctions. Ce tableau met en regard les fonctions définies par Genette avec les fonctions identifiées dans le corpus qu'elle analyse, en les associant aux *relata* correspondants.

	Signe en relation avec lequel la fonction se réalise	Fonctions définies par Gérard Genette	Modifications : l'épigraphe est utilisée comme
1.	T2	Commentaire du contenu du texte	«Clé de lecture » : commentaire du contenu du texte
			Commentaire d'authenticité du sujet traité
			Introduction au sujet traité
2.	Titre de T2	Commentaire du titre de T2	Commentaire du titre de T2
3.	A1	Fait d'autorité	Revendication d'un patronage
4.	A2	Signe de culture (l'écrivain choisit ses pairs)	Expression d'un attachement particulier de A2 à A1
			Référence à des faits biographiques de A2
			Moyen de confusion entre réalité et fiction
5.	Les autres épigraphes	/	Véhicule de fragments de discours sociaux
			Représentation d'intertextualité

Figure 2 : Fonctions prises en charge par l'épigraphe (Martens, 2011 : 67)

La relation avec T2, que Genette réduisait à la fonction commentaire se décompose en trois valeurs distinctes : l'utilisation de l'épigraphe comme « clé de lecture » (l'épigraphe informe le lecteur sur le contenu du texte), l'utilisation de l'épigraphe comme « commentaire d'authenticité du sujet traité » (l'épigraphe atteste de la réalité du sujet abordé) et l'utilisation de l'épigraphe comme « introduction au sujet traité » (l'épigraphe prépare thématiquement le lecteur). La relation avec A1, que Genette associait à la caution indirecte et que Badir décrivait comme un rapport d'indexicalité symboliquement manipulée, se précise chez Martens sous la forme d'une « revendication d'un patronage », qui ne s'active pleinement, montre-t-elle, que lorsque A1 est mentionné sans que T1 le soit. La relation avec A2, associée à l'effet épigraphe chez Genette et décrite par Badir comme un symptôme de l'acte de lecture, s'enrichit avec Martens. Aux valeurs de légitimation et de manifestation de l'auteur déjà identifiées, elle ajoute trois sous-fonctions : l'« expression d'un attachement particulier de A2 à A1 » (qui dit une affinité élective plutôt qu'une simple autorité), la « référence à des faits biographiques de A2 » (qui inscrit dans le texte un élément de la vie ou de l'identité de l'auteur), et le « moyen de confusion entre réalité et fiction » (qui brouille délibérément la frontière entre l'auteur et le narrateur, entre la biographie et l'œuvre). Ces trois sous-fonctions montrent que l'épigraphe peut être non seulement un acte de légitimation littéraire mais aussi un acte d'auto-inscription identitaire.

L'ensemble de ces développements permet à Martens de montrer que la pratique épigraphique n'est pas seulement un phénomène sémiotique général, mais un phénomène historiquement et socialement utilisé dont les configurations varient selon le champ littéraire dans lequel il s'inscrit. C'est également la piste que nous allons suivre en joignant à cette théorie des épigraphes celle de la posture d'auteur et la notion d'éthos et en analysant l'emploi des épigraphes par deux auteurs : David Foenkinos et Antoine Wauters.

3. Construire l’auteur : posture et éthos

Depuis Foucault et ses questionnements sur l’auteur (Foucault, 1969), nombre de chercheurs se sont attelés à la tâche de définir cette fonction. Dès la fin du XX^e siècle, l’auteur est envisagé comme une figure construite, qui se manifeste à la fois dans les textes, dans les discours publics et dans les interactions avec les institutions littéraires. On retrouve cette idée chez Ruth Amossy, dans son article *La double nature de l’image d’auteur* (Amossy, 2009). Sylvie Ducas fonde également ses recherches sur l’idée que :

Si [l’instance auctoriale] renvoie au triple plan du réel [...] elle est tributaire d’un certain nombre de médiations, qu’elles soient textuelles, discursives, symboliques, ou qu’elles renvoient plus largement aux différents acteurs du champ littéraire [...] grâce auxquels l’auteur affirme son identité et sa singularité. (Ducas, 2009)

L’analyse de cette figure implique donc de prendre en compte les stratégies par lesquelles un auteur construit son image et se positionne dans le champ littéraire. Nous n’aborderons pas ici le cadre législatif du métier d’écrivain, sujet faisant déjà l’objet de débats réguliers depuis le début du XIX^e siècle, et étant résumé par Gisèle Sapiro dans son article *Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d’auteur* (Sapiro, 2014).

La notion de posture d’auteur, développée par Jérôme Meizoz (Meizoz, 2007), amène à étudier la manière dont un auteur met en scène sa position dans l’espace littéraire et social. Parallèlement, l’analyse du discours propose des outils permettant d’examiner la construction discursive de l’image de soi, notamment à travers la notion d’éthos³, reprise de la rhétorique antique et développée, entre autres, par Ruth Amossy (Amossy, 2010). Ces deux approches offrent des perspectives complémentaires : la première s’intéresse à la dimension sociologique et stratégique de la figure de l’auteur, tandis que la seconde analyse la construction de l’image de soi dans et par le discours. La présente partie vise alors à présenter ces deux cadres théoriques et à établir la manière dont ils s’articulent.

³ Nous choisissons de garder la graphie « éthos », et non *ethos*, l’employant comme un mot du vocabulaire français et non comme mot grec.

3.1. La posture d'auteur : entre construction identitaire et mise en scène publique

Dans le premier chapitre de son livre *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Jérôme Meizoz fait dialoguer un curieux et un chercheur. Ce chercheur (c'est lui) définit, grâce aux questions du curieux, ce qu'est la posture (Meizoz, 2007 : 15-32). Selon lui, toute personne se présentant dans l'espace public est amenée, consciemment ou non, à construire et maintenir une image qu'elle donne d'elle (Meizoz, 2007 : 15). Dès lors, concernant un auteur, « la posture constitue l'«identité littéraire» construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public » (Meizoz, 2007 : 18). Meizoz applique ainsi un sens plus large à la notion de posture que celui donné premièrement par Alain Viala, qui la définit comme une manière d'occuper une position dans le champ :

Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper modestement une position ; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon à occuper une position). [...] En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. (Viala, 1993 : 216-217 ; cité dans Meizoz, 2007 : 16)

Dans *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Alain Viala envisage l'écrivain⁴ en tant que produit historique et social. Il montre que la figure de l'écrivain n'a pas toujours existé telle qu'on la connaît. L'émergence de l'écrivain dépend de plusieurs facteurs : les écoles et académies qui légitiment, l'imprimerie et la presse qui rendent la diffusion possible, ou encore le marché littéraire qui permet de vivre de l'écriture et de se faire connaître. Viala insiste sur le fait que l'écrivain construit son identité à travers ses textes. L'écrivain est à la fois un produit social, historique et institutionnel, et un individu qui construit son identité à travers l'écriture, soumis à la fois à des contraintes et à la reconnaissance du public (Viala, 1985).

Selon Viala, la posture correspond donc à une manière d'être écrivain dans une époque donnée. Elle est liée aux conditions sociales de production de la littérature. Meizoz reprend cette notion et la développe dans une perspective plus discursive et médiatique. Il définit la

⁴ Nous choisissons ici de parler de l'*écrivain* pour rester fidèles aux termes tenus par Alain Viala.

posture comme « la manière singulière d’occuper une position dans le champ littéraire » (Meizoz, 2007 : 18). La posture désigne dès lors la manière dont un écrivain met en scène sa figure d’auteur à travers ses textes, ses prises de parole publiques et sa médiatisation : « J’opte pour la notion de “posture” dans un sens englobant : la “posture” d’un auteur désigne alors ce que Viala nomme éthos. J’y inclus la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle) » (Meizoz, 2007 : 17). La posture ne se limite donc pas à la production littéraire elle-même : elle englobe l’ensemble des prises de position symboliques et discursives par lesquelles un auteur se présente au public. La posture constitue une mise en forme publique de l’identité de l’auteur qui participe à la construction de sa légitimité et de son autorité dans le champ littéraire.

Pour Meizoz, la posture doit être comprise dans le cadre du champ littéraire, notion héritée de la sociologie de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1992). Dans cet espace structuré par des rapports de force et des hiérarchies symboliques, les écrivains adoptent différentes stratégies pour se distinguer et affirmer leur singularité. La posture apparaît ainsi comme une construction à la fois individuelle et sociale.

La posture d’auteur se manifeste à travers différents supports et pratiques. Elle ne se limite pas au texte, mais se déploie dans l’ensemble des discours entourant l’œuvre :

Pour moi, cette notion [de posture] a une double dimension, en prise sur l’histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C’est d’une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; et d’autre part, l’image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l’éthos. En parlant de “posture” d’auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l’interne textuel sans son pendant externe et vice-versa ; enfin, loin de traiter le discours littéraire comme un document sans spécificité, elle permet de l’ancrer dans un fait formel pour en déployer les effets dans la communication. Par exemple, celui de *donner le ton* : la construction de l’orateur dans son discours, son répertoire et ses dispositifs historiques. (Meizoz, 2007 : 21-22)

La posture se construit interactivement dans le texte et en dehors de lui, dans le périphrase et l’épithète. Elle se construit aussi au travers des trois instances présentes dans la notion d’auteur selon Maingueneau : la personne (être civil), l’écrivain (la fonction-auteur dans le champ littéraire) et l’inscripteur (l’énonciateur textuel) (Meizoz, 2011 : 83). La personne est

donc le sujet empirique qui existe en dehors de tout acte d'écriture. L'écrivain est l'acteur social et institutionnel : il gère une carrière, prend des positions esthétiques, entretient des relations avec d'autres auteurs etc. L'inscripteur est alors celui qui prend en charge l'énonciation à l'intérieur du texte, qui organise la scène d'énonciation. Il est le garant du texte, la voix qui assume ce qui est dit dans l'œuvre.

En résumé, la posture d'auteur, telle que développée par Jérôme Meizoz, désigne l'ensemble des stratégies par lesquelles un écrivain construit et met en scène son identité publique. Elle dépasse le simple texte pour englober toutes les conduites et discours par lesquels l'auteur se présente en public. Nous allons maintenant présenter la notion d'éthos, outil issu de la rhétorique antique et réappropriée par l'analyse du discours contemporaine, qui constitue l'une des stratégies par lesquelles les auteurs peuvent construire leur posture.

3.2. L'éthos : de la rhétorique antique à l'analyse du discours contemporaine

Dans le champ de l'analyse du discours, Ruth Amossy a largement contribué à renouveler la notion d'éthos en l'appliquant à l'étude des discours contemporains. Elle dédie notamment son ouvrage *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* à « la présentation de soi dans le discours » (Amossy, 2010 : 7). La théoricienne y observe la manière dont celui qui parle ou écrit, appelé le locuteur, effectue une mise en scène de sa personne. Pour ce faire, elle prend appui sur la rhétorique aristotélicienne et la microsociologie de Goffman.

La notion d'éthos provient de la rhétorique antique, considérée comme une pratique d'influence (Amossy, 2010 : 15). La Grèce antique pense l'éthos comme « une image discursive que l'orateur produit de sa propre personne », dans un but de persuasion (Amossy, 2010 : 16). Dès lors, comme le souligne Aristote, l'entreprise de persuasion réussit « quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur » (Aristote, 1991 : 23). La parole, dans cette perspective, est vue comme moyen d'agir sur un public et le convaincre. L'éthos aristotélicien a une double fonction : il construit une image à l'intérieur du discours et lui accorde de l'importance. Bien qu'Aristote établisse trois qualités qui définissent un « bon » éthos (la *phrónesis*, l'*areté* et l'*eúnoia* [Amossy, 2010 : 20]), Amossy souligne que cela ne suffit pas : il faut qu'il soit approprié au cadre dans lequel le discours apparaît (Amossy, 2010 : 24-25). C'est

donc sur cette base que Ruth Amossy renouvelle cette notion en l'appliquant à l'étude des discours contemporains :

Telle est donc la conceptualisation première qui s'est perpétuée dans la tradition rhétorique et qui a été en grande partie reprise dans la réflexion contemporaine. L'éthos est l'image que l'orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible. [...] Fruit d'un savoir-faire, il renvoie nécessairement à un sujet intentionnel qui programme sa présentation de soi en fonction de ses intentions propres. (Amossy, 2010 : 25)

La deuxième théorie abordée par Amossy dans cet ouvrage est celle d'Erving Goffman. L'idée qu'il défend dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* est que chaque personne construit une présentation de soi, volontairement ou non, « appropriée au but de l'interaction dans laquelle il s'engage » (Amossy, 2010 : 26). Bien qu'il n'aborde pas la parole dans sa théorie, les sciences du langage l'ont appliquée aux échanges verbaux.

À partir de ces idées, les sciences du langage ont analysé « la façon dont le sujet parlant construit une image de soi dans son discours » (Amossy, 2010 : 33). C'est avec Dominique Maingueneau que la théorie de l'éthos évolue par rapport à son origine antique. Premièrement, « Maingueneau refuse de cantonner l'éthos dans l'art oratoire » (Amossy, 2010 : 35). L'éthos n'est dès lors plus lié uniquement à l'oralité. Il ne se limite également plus au champ de l'argumentation : il est étendu à tous les genres de discours, et non plus seulement pris en compte dans le discours persuasif (Amossy, 2010 : 35-36). Tout comme Goffman, l'analyse du discours pense que l'image de soi dépend des cadres sociaux dans lesquels elle se déploie. Maingueneau fait notamment référence à la scène d'énonciation, reprenant la scène englobante et la scène générique. La scène englobante est liée au contexte social dans lequel le discours prend place : la personne énonçant un discours ne présentera pas les mêmes propriétés dans un cadre politique que dans un cadre scientifique ou journalistique (Maingueneau, 2014 : 125). La scène générique engendre des attentes en fonction des genres des discours. Ces attentes concernent la finalité du genre, son support ou sa composition (Maingueneau, 2014 : 127-129). En fonction des normes imposées par la scène générique, le discours devra prendre place dans une certaine mise en scène, appelée scénographie (Maingueneau, 2014 : 129). Comme le résume Amossy :

[La position de l'analyse du discours] reprend à la rhétorique la notion d'éthos ; mais elle le fait en la remodelant en profondeur au gré d'une transformation du principe de base selon lequel le discours est émis par un sujet intentionnel dans le but de persuader un auditoire. (Amossy, 2010 : 40)

Pour en venir à ses contributions, Amossy pose que tout énoncé a une dimension argumentative, même s'il ne cherche pas à persuader. Dès lors, toute présentation de soi influence la manière dont le destinataire reçoit le discours. L'éthos qui se construit au travers du discours (éthos discursif) est, selon elle, par définition un éthos qui cherche à produire un effet sur le destinataire (éthos rhétorique). Ensuite, elle choisit d'assimiler la notion d'éthos à celle de présentation de soi, y compris dans les échanges verbaux. Ainsi, l'éthos, ou la présentation de soi, est présent dans toute énonciation et contient forcément une dimension argumentative (Amossy, 2010 : 41-43).

Amossy distingue deux dimensions principales de l'éthos : l'éthos préalable et l'éthos discursif. L'éthos préalable correspond à l'image que le public possède déjà d'un locuteur avant même qu'il ne prenne la parole : « construire une image de soi, c'est toujours s'engager dans un dialogue avec ce que les autres ont dit de nous et l'idée qu'ils se font de notre personne » (Amossy, 2010 : 72). Cet éthos préalable peut être construit à partir de stéréotypes professionnels ou sociaux, à partir de l'image partagée dans les médias, des textes antérieurs, des conversations déjà entretenues avec le locuteur ou encore du statut social (Amossy, 2010 : 73). L'éthos discursif renvoie quant à lui à l'image de soi construite dans le discours lui-même.

Les deux théories offrent des outils distincts mais convergents pour analyser la manière dont un auteur construit son image dans le champ littéraire. Il convient à présent d'articuler ces deux notions et d'en dégager la pertinence pour l'analyse des épigraphes.

3.3. Posture et éthos : un cadre d'analyse de l'épigraphe

Il nous semble que les notions de posture et d'éthos permettent d'analyser la figure de l'auteur sous deux angles complémentaires. La posture, chez Meizoz, renvoie à la position sociale et symbolique de l'écrivain dans le champ littéraire. L'éthos, chez Amossy, désigne la construction discursive de l'image de soi dans le cadre d'une prise de parole. Comme le précise Meizoz, l'éthos et la posture ne sont pas à confondre. Bien que ces notions soient proches, l'éthos, tel qu'abordé par Amossy, se restreint à une analyse interne du discours (Meizoz, 2011 : 86). La notion de posture est plus large, et il nous semble pertinent d'y insérer celle d'éthos.

La posture d'auteur se manifeste en grande partie à travers des discours. Elle peut donc être analysée à partir des formes d'éthos présentes dans les textes ou dans les prises de parole publiques. Maingueneau propose d'envisager les choses selon sa propre terminologie liée à la notion d'auteur (voir supra). L'éthos correspondrait alors à l'image de l'inscripteur, c'est-à-dire à l'image construite par l'énonciateur textuel au sein du texte dans lequel il existe. La posture serait l'image construite au sein d'un ensemble d'œuvres par l'écrivain, c'est-à-dire par l'auteur en tant que fonction dans le champ littéraire (Meizoz, 2011 : 87).

Il nous paraît alors que cette approche combinée offre un cadre théorique particulièrement pertinent pour étudier la manière dont les auteurs construisent leur posture au travers de l'utilisation des épigraphes. En effet, les épigraphes apparaissent comme un lieu privilégié de la mise en scène de l'auteur. En citant d'autres auteurs, en mobilisant certaines références culturelles, l'auteur inscrit son œuvre dans une tradition, tout en construisant une image de lui-même comme lecteur, héritier ou innovateur. L'épigraphe participe à la construction de la posture en passant par celle de l'éthos discursif. Dès lors, l'étude des épigraphes permet de mettre en évidence le fait que la posture ne relève pas uniquement de la présence publique, mais se construit aussi dans des choix textuels précis qui orientent la réception de l'œuvre. L'éthos discursif joue ici un rôle central : en construisant une image de soi crédible, singulière ou conforme à certaines attentes, l'auteur oriente l'interprétation de son discours et renforce ou non son autorité. Mais cette construction ne se fait jamais en dehors de contraintes : elle doit composer avec un éthos préalable, des normes génériques et des attentes sociales. Toutefois, il nous semble intéressant de se demander si l'éthos construit par l'utilisation des épigraphes est bien celui de l'inscripteur, comme le propose Maingueneau. Des hypothèses sont possibles à ce stade, mais nous proposons d'attendre l'analyse de ce travail pour fonder nos réflexions.

En résumé, selon les cadres théoriques employés ici, la posture apparaît comme le lieu d'une tension entre liberté stratégique et déterminations sociales, tandis que l'éthos en constitue l'une des réalisations discursives concrètes.

4. Vers une grille de lecture : articulation des cadres théoriques

L'articulation entre posture et éthos ne constitue pas seulement un cadre théorique : elle offre également un outil méthodologique pour l'analyse des textes. Dans cette perspective, les épigraphes seront envisagées comme des lieux de construction de l'éthos participant à l'établissement de la posture de l'auteur qui les utilise. Leur étude permettra d'identifier les stratégies de positionnement adoptées par les auteurs du corpus, ainsi que les images de soi qu'ils construisent à destination de leur lectorat.

Dans l'analyse qui suit, nous utiliserons les termes « personne », « écrivain » et « inscripteur » employés par Maingueneau dans le sens qu'il leur donne. La notion de « posture » sera employée avec le sens que lui attribue Meizoz, et celle d'« éthos » (préalable ou discursif) telle que définie par Amossy.

L'articulation de ces différentes notions peut être résumée dans le tableau synthétique ci-dessous, qui constituera la grille de lecture appliquée à chaque œuvre du corpus. Sa logique mérite d'être explicitée avant d'entrer dans l'analyse.

Le tableau s'organise autour des cinq premiers *relata* identifiés par Badir dans son tableau, complétés du sixième introduit par Martens, soit les pôles avec lesquels l'épigraphe entretient une relation sémiotique : le texte source (T1), le texte citant (T2), le titre de T2, l'auteur cité (A1), l'auteur citant (A2), et les co-épigraphes présentes dans un même livre. Chacune de ces relations génère des valeurs de signification distinctes, et c'est en les croisant avec les fonctions de Genette d'un côté, et les théories d'Amossy et de Meizoz de l'autre, que le tableau permet de mesurer la contribution de chaque épigraphe à la construction de la posture d'auteur. Les quatre premières colonnes reprennent et reformulent les figures 1 et 2. Les deux dernières constituent l'apport propre de ce travail.

Relatum	Nature sémiotique (Badir, 1990)	Fonction (Genette, 1987)	Sous-fonction (Martens, 2011)	Éthos discursif (Amossy, 2010 : 33-43)	Construction de la posture (Meizoz, 2007)
T1 – texte source	Icône (rapport de similarité factuelle avec l'épigraphe)	Commentaire de texte	<i>(non abordée)</i>	Image d'A2 comme lecteur d'un certain type d'œuvres ; affinités esthétiques rendues visibles par la parenté formelle ou thématique	Inscription dans une école, un courant ; revendication d'un héritage stylistique
T2 – texte citant	Index (rapport de contiguïté factuelle avec l'épigraphe)	Commentaire de texte	• Clé de lecture • Commentaire d'authenticité du sujet traité • Introduction au sujet traité	Programmation active d'une image d'A2 comme garant, guide ou témoin du sujet traité	Stratégie de positionnement du livre dans le champ : ce que A2 affiche comme étant son projet, son sujet
Titre de T2	Index contextuel (rapport de co-présence avec l'épigraphe)	Commentaire du titre	Commentaire du titre de T2	Image projetée dès le seuil : couple titre + épigraphe cohérent (renforcement) ou en tension (effet d'ironie, de complication, de subversion)	Mise en scène concertée du livre comme objet : le couple titre + épigraphe agit comme dispositif d'autopositionnement

A1 – auteur cité	Index (rapport causal avec l'épigraphe) Symbole	Fait d'autorité	• Revendication d'un patronage (particulièrement active lorsque A1 est nommé sans T1)	L'épigraphe inscrit dans le discours d'A2 la trace explicite d'un choix d'autorité : A2 se présente comme héritier, complice ou disciple de A1	Geste de filiation : A2 se range dans une lignée, sollicite une autorité, signale une appartenance hiérarchique au champ
A2 – auteur citant	Symptôme (rapport causal avec l'épigraphe)	Effet de présence, signe de culture	• Expression de l'attachement particulier de A2 à A1 • Référence à des faits biographiques de A2 • Moyen de confusion entre réalité et fiction	Lieu central de l'éthos discursif écrit : par le choix même de citer et de qui citer, A2 se présente publiquement comme lecteur, héritier, savant, témoin, ironiste	Auto-inscription identitaire : la posture passe par un geste de signature paratextuelle, qui dit qui A2 entend être dans le champ littéraire
Co-épigraphes	<i>(non identifiée par Badir)</i>	<i>(non identifiée par Genette)</i>	• Véhicule de fragments de discours sociaux • Représentation d'intertextualité	Image culturelle d'ensemble : la « bibliothèque » d'A2 telle que A2 la met en scène dans le livre ; éthos discursif global, supérieur à la somme des cas individuels	Posture globale de l'œuvre : cohérence d'un programme de lectures, éclectisme assumé, ou tension entre références hétérogènes

La relation entre T1 et l'épigraphe est une relation iconique. Elle repose sur une similarité entre les deux systèmes textuels. L'épigraphe ne renvoie pas seulement au texte source comme objet citationnel : elle établit avec lui un rapport de ressemblance. Concrètement, on relève les éléments par lesquels T1 et l'épigraphe se répondent. L'épigraphe assure ici la fonction de commentaire de texte : elle éclaire ou justifie le propos de T2 en lui faisant correspondre un fragment qui le redouble ou le préfigure. Aucune sous-fonction spécifique n'est ajoutée par Martens à ce niveau : la relation T1 demeure telle que Badir l'a thématisée. Cette case est laissée volontairement vide pour signaler l'absence d'enrichissement. Concernant l'éthos, lorsque T1 est un texte canonique ou très visible, il porte avec lui une image culturelle préconstruite. Cette image se transfère partiellement à A2 en passant par T2. Le degré de cet éthos préalable dépend du capital culturel du texte source. Ainsi, en convoquant T1, A2 affiche dans son texte les œuvres dans lesquelles il se reconnaît. L'épigraphe construit, dans le discours même, une image d'A2 comme lecteur d'une certaine littérature, sensible à un certain ton, à une certaine forme. Cet éthos discursif d'affinités esthétiques se loge dans le rapport silencieux entre les deux textes, indépendamment même du nom de A1. Nous pouvons donc envisager que la parenté avec T1 fonctionne comme un signal de filiation formelle ou thématique. Elle inscrit A2 dans une école, un courant ou une famille esthétique. La posture qui s'en dégage est celle d'un écrivain qui revendique une manière d'écrire et un héritage stylistique.

La relation entre l'épigraphe et T2 est indexicale : l'épigraphe est un signe qui pointe vers son contexte, ici le texte qu'elle introduit. Elle programme la réception du livre, en agissant comme une sorte d'antichambre interprétative. La fonction identifiée par Genette présente dans cette relation est celle de commentaire de texte. L'épigraphe éclaire, oriente ou prépare l'œuvre qu'elle ouvre. Martens distingue trois sous-fonctions : la clé de lecture, le commentaire d'authenticité du sujet traité et l'introduction au sujet traité. Ces trois nuances permettent une description fine de ce que l'épigraphe fait au lecteur. À ce niveau, la relation à l'éthos préalable est faiblement activée : T2 est précisément l'objet en cours de construction, l'œuvre que le lecteur est en train de découvrir. Sauf cas d'œuvres très médiatisées avant publication, T2 ne possède pas, comme T1 ou A1, une image préconstruite mobilisable par A2. En orientant la réception, A2 se constitue garant du sens. Selon le ton de l'épigraphe, l'éthos discursif prend une couleur différente : pédagogique, complice, austère... À ce niveau, la posture se manifeste comme stratégie de positionnement dans le champ : l'épigraphe affiche le projet du livre, son sujet, parfois sa vérité.

Badir qualifie la relation entre l'épigraphe et le titre de T2 d'index contextuel : épigraphe et titre construisent ensemble un sens qui n'appartient à aucun des deux pris isolément. L'épigraphe contextualise le titre tout en étant elle-même contextualisée par lui. La fonction de Genette associée est celle de commentaire de titre : l'épigraphe éclaire l'interprétation de nom donné à l'œuvre. Martens ne thématise pas spécifiquement cette relation au-delà de ce que propose Badir. Comme pour T2, le titre relève d'une production en cours et n'engage pas, en règle générale, d'image préconstruite mobilisable par A2. La case n'est activable que dans les cas où le titre lui-même cite ou détourne un syntagme préexistant déjà chargé culturellement. Avec cette relation, dès le seuil, le couple titre/épigraphe redouble ou nuance l'image projetée. Si les deux convergent, l'éthos s'impose avec netteté. Si l'épigraphe contredit ou complique le titre, l'éthos se construit dans le jeu et l'ironie. De cette manière, le couple proposé par A2 agit comme dispositif d'autopositionnement. Il signale comment A2 souhaite que son livre soit reçu, et donc comment il entend occuper sa place dans le champ.

Pour Badir, la relation à A1 est principalement indexicale, c'est-à-dire que l'épigraphe est signe de la présence de l'auteur cité dans le livre, mais elle comporte aussi une dimension symbolique : c'est par une décision subjective d'A2 que le fragment cité est présenté comme la synthèse de toute la pensée de A1. Ce dernier n'est donc plus une personne, mais un mythe : réduit à une formule citée, A1 cesse d'être une pluralité historique pour devenir une figure stabilisée, un signe culturel autonome dont la fonction n'est plus de renvoyer à une œuvre mais de mobiliser un capital symbolique. Le mythe est ce qui reste de l'auteur une fois que la complexité de son œuvre a été congédiée au profit d'une essence supposée. C'est ici la fonction de caution indirecte qui peut être associée : c'est moins le contenu de l'épigraphe que l'identité de celui à qui elle est attribuée qui importe. Convoquer un nom canonique, c'est revendiquer pour le texte une légitimité qu'il ne saurait s'attribuer seul. Martens précise cette relation sous le nom de revendication d'un patronage. Elle souligne que cette fonction s'active avec une force particulière lorsque A1 est nommé sans que T1 le soit : l'autorité du nom suffit alors, indépendamment du fragment précis. C'est ici que l'éthos préalable joue son rôle le plus net. L'image que le lecteur a déjà de A1 avant toute lecture est mobilisée par la simple mention du nom. Cette image préconstruite, avec son capital symbolique propre, vient colorer par association l'image que se construit A2. L'épigraphe fonctionne alors comme un lieu de délégation d'autorité : le crédit symbolique du nom cité se transfère partiellement à celui qui cite. Au-delà du transfert d'image préalable, le seul fait de poser explicitement le nom de A1 dans son livre construit un acte d'énonciation par lequel A2 se définit dans son discours.

L'épigraphe inscrit ainsi dans le texte la trace d'un choix d'autorité : A2 se présente comme héritier, complice, disciple, ou, selon le ton, dépassement critique de A1. C'est ici que la posture comme geste de filiation se donne le plus visiblement à voir. A2 se range dans une lignée, sollicite une autorité, signale son appartenance à une certaine hiérarchie symbolique du champ littéraire.

Badir qualifie la relation à A2 de symptomatique : l'épigraphe est un signe intrinsèque qui rend visible l'acte de lecture de A2 et, ce faisant, dit ses influences, ses ambitions. Nous pouvons à cette relation associer la fonction de présence ou effet-épigraphe de Genette : l'épigraphe, par sa simple existence, signe une appartenance, une filiation, un niveau intellectuel, sans qu'aucun de ces liens ne soit explicitement formulé. Martens enrichit cette relation de trois valeurs : attachement particulier d'A2 à A1, référence à des faits biographiques d'A2, et moyen de confusion entre réalité et fiction. Ces nuances font apparaître le fait que l'épigraphe n'est pas qu'un acte de légitimation littéraire, mais aussi un acte d'auto-inscription identitaire. À ce niveau, l'éthos préalable est celui de A2 lui-même : l'image que le lecteur a déjà de l'auteur avant d'ouvrir le livre, construite à partir de ses œuvres antérieures, de ses prises de parole publiques, de ses prix ou de sa médiatisation. L'épigraphe vient confirmer cette image préalable, la nuancer, ou parfois la contester en signalant un déplacement par rapport au profil attendu. L'épigraphe, dans cette relation, agit comme un geste de signature paratextuelle : elle dit que A2 entend être avant même que le texte commence.

La relation avec les co-épigraphes est l'apport propre de Martens, qui complète le modèle de Badir d'une sixième entrée. Quand plusieurs épigraphes coexistent, leur ensemble fonctionne comme un système signifiant. Martens identifie deux valeurs de signification inédites. La première est celle de véhicule de fragments de discours sociaux : l'ensemble épigraphique traduit un contexte culturel ou idéologique. La seconde est celle de représentation d'intertextualité : la constellation des épigraphes rend visible le réseau de lectures et d'affiliations d'A2. La constellation des A1 et T1 convoqués prend en charge un horizon culturel préconstruit. Selon que les épigraphes renvoient toutes au même canon, à une époque ou à un courant idéologique, ou au contraire à des registres hétérogènes, le capital symbolique mobilisé en amont du discours change de nature. Cet éthos préalable cumulé est plus fort que la somme des éthos préalables individuels. Au-delà du cas par cas, c'est la « bibliothèque » d'A2 telle qu'il la met en scène que les épigraphes mises ensemble construisent dans le discours. L'éthos discursif qui s'en dégage est cumulatif : il dépasse l'image que produit chaque épigraphe isolée pour livrer une image culturelle d'ensemble. La posture globale de l'œuvre se

laisse lire à ce niveau : cohérence d'un programme de lectures, éclectisme assumé, ou tension productive entre références hétérogènes.

Nous choisissons de ne pas nous attarder sur le *relatum* L1-L2 défini par Badir (voir supra). En effet, bien que « la réunion des [...] interprétances provoque une nouvelle valeur de signification, de par leur co-présence même » (Badir, 1990 : 129), nous prenons le parti d'envisager la nouvelle valeur de signification dans l'analyse comme un ensemble formé par les différentes significations présentes avec les relations abordées ci-dessus.

SECONDE PARTIE

Analyse de la pratique épigraphique

1. Introduction

L'hypothèse de ce travail, selon laquelle l'épigraphe participe à la construction de la posture d'auteur, appelle une démarche d'analyse à deux échelles pour être mise à l'épreuve. Une approche quantitative seule risquerait de réduire l'épigraphe à un fait statistique. Une approche qualitative seule, à l'inverse, peinerait à fonder son objet, faute de mesurer la place que la pratique épigraphique occupe dans le paysage littéraire contemporain. C'est pour cette raison que cette deuxième partie articule deux temps d'analyse complémentaires, fondés sur deux corpus distincts.

Le premier temps propose un aperçu quantitatif de la pratique épigraphique dans la littérature francophone française et belge de la dernière décennie. Le second temps prolonge la réflexion par une analyse qualitative menée sur un corpus restreint et contrastif.

2. Aperçu quantitatif de la pratique épigraphique dans la littérature récente

Pour avoir un aperçu de la pratique épigraphique dans la littérature actuelle, nous avons choisi de porter notre regard sur un corpus composé des œuvres littéraires primées par treize prix français et belges entre 2015 et 2025. Ce choix repose sur l'hypothèse selon laquelle les ouvrages récompensés par des instances de consécration reconnues peuvent être considérés comme représentatifs de tendances significatives au sein du champ littéraire. La période de 2015 à 2025 a été retenue afin de constituer un corpus contemporain suffisamment large pour faire apparaître d'éventuelles régularités dans l'usage des épigraphes. Une décennie permet en effet d'observer les pratiques sur une certaine durée tout en évitant les variations trop importantes liées aux évolutions historiques du champ littéraire.

Les prix composant notre corpus sont les suivants : le Prix Goncourt, le Prix Goncourt des lycéens, le Prix Goncourt de la nouvelle, le Prix Goncourt belge, le Prix Femina, le Prix Interallié, le Prix Renaudot, le Prix Médicis, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Grand Prix Jean-Giono, le Prix du livre Inter, l'Espiègle de la prose en langue française et le Prix Rossel. Ces prix font partie de ceux dont la couverture médiatique est la plus importante, comme nous l'a montré notre expérience dans le secteur éditorial. De plus, nous avons limité notre choix à des prix attribués à des œuvres francophones, françaises ou belges. En effet, il

nous semble que l'utilisation des épigraphes peut varier selon les sociétés, et surtout les cultures littéraires dans lesquelles les auteurs évoluent. Dès lors, ces choix visent à circonscrire un espace relativement homogène des points de vue linguistique et culturel.

Les œuvres primées par ces différents prix entre 2015 et 2025 définissent un corpus de 122 livres. Si 136 prix ont été attribués au total, certains livres ont été récompensés à plusieurs reprises. Nous avons fait le choix de ne compter chaque œuvre qu'une seule fois afin d'éviter les biais statistiques. L'identification des épigraphes a été réalisée par un examen systématique des premières pages de chaque ouvrage. Chaque occurrence a été relevée. Toutefois, nous n'avons pas fait de distinction entre les épigraphes introduisant une œuvre entière ou les épigraphes placées à l'ouverture de parties et chapitres. Ce parti pris méthodologique s'explique par l'objectif de cette première approche, qui consiste à mesurer la présence de la pratique épigraphique, sans prendre en compte ses modalités d'insertion ou ses fonctions spécifiques. Il s'agit donc ici d'une analyse centrée sur la fréquence d'apparition des épigraphes, et non sur leur fonctionnement interne.

Sur les 122 livres composant le corpus, 78 comportent au moins une épigraphe. Dès lors, 63,93% des œuvres se trouvent épigraphées. Cette analyse montre, nous semble-t-il, que la pratique épigraphique n'est pas anodine. Le fait que près de deux tiers des ouvrages du corpus comportent au moins une épigraphe indique que cette pratique n'est pas marginale dans la production littéraire contemporaine. Sans être systématique, elle apparaît comme suffisamment répandue pour constituer un véritable phénomène d'écriture, susceptible de répondre à des fonctions précises dans la construction du texte et de sa réception. La liste des ouvrages primés se trouve dans les annexes.

2.1. Répartition par prix littéraire

À l'échelle des treize prix composant le corpus, les taux d'épigraphes varient de manière significative, révélant des disparités qui méritent notre attention. Un examen détaillé des résultats par prix met en évidence deux groupes distincts.

Prix littéraire	Livres primés	Livres comprenant au moins une épigraphe	Taux (%)
Prix Goncourt	11	9	81,81%
Grand Prix Jean-Giono	11	9	81,81%
Prix Goncourt des lycéens	11	8	72,72%
Grand Prix du Roman de l'Académie française	12	8	66,67%
Prix Interallié	11	7	63,64%
Prix Renaudot	11	7	63,64%
Prix Goncourt belge	10	6	60%
Prix Femina	11	6	54,55%
Prix Goncourt de la nouvelle	11	6	54,55%
Prix du livre Inter	11	6	54,55%
Prix Médicis	11	6	54,55%
Prix Rossel	11	6	54,55%
Espiègle de la prose en langue française	4	2	50%

Le Prix Goncourt et le Grand Prix Jean-Giono présentent les taux les plus élevés du corpus avec, dans les deux cas, neuf œuvres comprenant au moins une épigraphe sur les onze. Les Prix Goncourt des lycéens et le Grand Prix du roman de l'Académie française affichent également des taux supérieurs à la moyenne du corpus, tandis que le Prix Interallié et le Prix Renaudot se situent exactement à cette moyenne. À l'inverse, l'Espiègle de la prose en langue française ainsi que le Prix Rossel, le Prix Médicis, le Prix du livre Inter et le Prix Femina se situent en deçà de la moyenne.

Ces écarts invitent à formuler des hypothèses sur les logiques institutionnelles et esthétiques à l'œuvre dans chaque instance de consécration. Il est tentant d'observer que les prix à forte orientation vers le roman de tradition narrative classique (le Prix Goncourt, le Grand Prix Jean-Giono et le Grand Prix du roman de l'Académie française) tendent à primer davantage des œuvres comportant au moins une épigraphe que les prix valorisant des esthétiques plus expérimentales ou contemporaines, tels que le Prix Médicis, le Prix du livre Inter ou l'Espiègle. On pourrait interpréter cette corrélation à la notion bourdieusienne du champ littéraire : les œuvres s'inscrivant explicitement dans une tradition littéraire reconnue auraient davantage

recours à l'épigraphe comme marqueur d'appartenance à cette tradition, tandis que les œuvres plus expérimentales pourraient s'en affranchir précisément comme geste de rupture ou d'autonomisation esthétique. Il convient toutefois de rester prudent face à ces interprétations : le faible nombre d'œuvres par prix ne permet pas de conclure à une relation de causalité, et les différences observées pourraient également s'expliquer par des facteurs liés à la composition des jurys ou aux sous-genres romanesques prédominants dans chaque prix.

La convergence des trois prix belges de notre corpus (le Prix Goncourt belge, le Prix Rossel et l'Espiègle) autour de taux inférieurs à la moyenne mérite également d'être soulignée. Ce résultat pourrait suggérer une légère différence dans les pratiques épigraphiques au sein du champ littéraire belge francophone, qui pourrait tenir à des particularités du champ éditorial belge.

2.2. Évolution chronologique

L'examen de la distribution des épigraphes dans le temps révèle des fluctuations notables, bien qu'il convienne de les interpréter avec prudence compte tenu du nombre limité d'œuvres pour chaque année. En isolant, pour chaque année, les œuvres uniques récompensées par au moins un des treize prix du corpus, nous obtenons une vue diachronique de la pratique.

Année	Livres primés	Livres comprenant au moins une épigraphe	Taux (%)
2015	11	8	72,73%
2016	13	9	69,23%
2017	10	5	50%
2018	11	6	54,55%
2019	12	12	100%
2020	11	7	63,64%
2021	11	7	63,64%
2022	12	9	75%
2023	9	5	55,56%
2024	11	6	54,55%
2025	11	4	36,36%

La lecture de ces données révèle une certaine instabilité des taux d’une année à l’autre, sans qu’une tendance linéaire puisse être dégagée. On remarque cependant que le résultat le plus saillant est sans conteste celui de l’année 2019, qui présente un taux de présence d’épigraphes à 100%. Les lauréats de cette année incluent des œuvres aux esthétiques très diverses, ce qui rend difficile une explication fondée sur un sous-genre ou une tendance esthétique particulière. L’hypothèse d’une coïncidence statistique liée à la taille du corpus annuel nous semble ici la plus raisonnable.

Au-delà de ce pic, les années 2022 et 2015 se distinguent également avec des taux nettement supérieurs à la moyenne du corpus, suivies par les années 2016 et 2020-2021. À l’inverse, les années 2017, 2018, 2023, 2024 et surtout 2025 affichent des taux inférieurs à la moyenne. Nous pouvons ainsi observer une possible baisse de la pratique épigraphique sur les trois dernières années du corpus. Cette tendance mérite toutefois d’être formulée avec prudence. Les variations annuelles pourraient davantage tenir aux œuvres particulièrement primées certaines années qu’à une évolution structurelle du champ.

2.3. Limites et biais méthodologiques

Une réflexion honnête sur l’approche quantitative adoptée impose de signaler deux limites principales qui conditionnent la portée des résultats obtenus. La première tient à la définition même de l’épigraphe. Notre parti pris de ne pas distinguer les épigraphes d’œuvre des épigraphes de chapitre constitue une simplification qui, si elle permet de mesurer la présence globale de la pratique, en efface nécessairement les nuances fonctionnelles. Une œuvre comportant une unique épigraphe liminaire et une autre en comprenant une vingtaine en tête de chapitres sont ainsi traitées à égalité dans notre comptage, alors que leur rapport à la pratique épigraphique est profondément différent.

La deuxième limite concerne la méthode d’identification des épigraphes, fondée sur un examen systématique des premières pages de chaque ouvrage. Cette méthode ne garantit pas une exhaustivité absolue dans le cas où des épigraphes seraient placées à d’autres endroits du livre. Ces pratiques de placement ne sont pas prises en compte dans notre décompte, ce qui pourrait conduire à une légère sous-estimation du nombre d’œuvres épigraphées.

2.4. Articulation théorique

L'ensemble des résultats quantitatifs permet de formuler plusieurs hypothèses à soumettre à l'épreuve d'une analyse quantitative plus étendue. Premièrement, la fréquence élevée de la pratique épigraphique dans les œuvres consacrées laisse penser que l'épigraphe constitue un marqueur d'appartenance au champ littéraire légitime. Ensuite, les variations observées selon les prix invitent à envisager l'existence d'un lien entre l'esthétique dominante valorisée par chaque instance de consécration et l'usage de l'épigraphe comme stratégie d'inscription dans une tradition.

Ces résultats peuvent être éclairés à la lumière des cadres théoriques mobilisés dans ce travail. En effet, si l'on suit Jérôme Meizoz, la posture d'auteur se construit à travers un ensemble de pratiques discursives et sociales par lesquelles l'auteur met en scène son identité dans le champ littéraire. Dans cette perspective, la fréquence relativement élevée du recours aux épigraphes laisse penser qu'elles participent à cette mise en scène. Loin d'être anecdotiques, elles pourraient ainsi constituer un des lieux où s'élabore la posture auctoriale, en permettant à l'auteur de signaler des affiliations, de marquer une position ou encore de construire une certaine image de lui-même.

Du point de vue de l'analyse du discours, les travaux de Ruth Amossy invitent à considérer toute production verbale comme le lieu d'une construction de l'éthos, c'est-à-dire d'une image de soi destinée à orienter la réception du discours. Dans cette optique, l'épigraphe peut être envisagée comme un dispositif participant à cette construction discursive.

Dès lors, il apparaît pertinent de soutenir l'hypothèse selon laquelle l'épigraphe ne constitue pas un simple ornement textuel, mais qu'elle remplit des fonctions spécifiques dans la construction de la posture d'auteur au travers de la construction d'un éthos. En convoquant certaines voix ou certaines traditions littéraires, les écrivains ne se contentent pas d'introduire leurs textes : ils s'inscrivent dans un réseau d'autorités symboliques, orientent la lecture et contribuent à façonner l'image qu'ils souhaitent projeter auprès du public et de la critique.

Cette première approche permet d'établir l'importance quantitative de la pratique mais ne renseigne pas sur ses fonctions concrètes. Une analyse qualitative s'avère dès lors nécessaire pour mettre à l'épreuve notre hypothèse principale et pour dépasser le seul constat de la fréquence.

3. La pratique épigraphique chez David Foenkinos et Antoine Wauters

L'examen théorique mené en première partie de ce travail a permis de construire une grille de lecture articulant la sémiologie de l'épigraphe aux notions de posture et d'éthos. Il s'agit à présent d'éprouver cet outil sur le corpus. Toutefois, avant d'aborder l'analyse des épigraphes mobilisées par David Foenkinos et Antoine Wauters dans leurs œuvres, il importe de préciser le terrain sur lequel se construit la posture de chacun de ces auteurs. L'éthos préalable, nous l'avons vu, repose sur un ensemble de matériaux hétérogènes : stéréotypes professionnels et sociaux, image médiatique partagée, textes antérieurs, prises de parole publiques, distinctions institutionnelles etc. Cette image antérieure au discours conditionne la réception de toute nouvelle prise de parole.

Ainsi, le premier temps présente les trajectoires littéraires des deux auteurs et reconstitue leur éthos préalable, pour, dans le second temps, appliquer au corpus la grille construite dans la partie théorique.

3.1. Présentation biographique et éthos préalable

Cette partie poursuit deux objectifs. Dans un premier temps, elle expose la trajectoire biographique et littéraire des deux auteurs du corpus. Dans un second temps, elle propose de reconstituer l'éthos préalable de chaque auteur, c'est-à-dire l'ensemble des représentations qui circulent à leur sujet avant même que le lecteur n'ouvre l'une de leurs œuvres. Cette reconstitution prépare la lecture du dispositif épigraphique en fournissant la grille des attentes et des images préconstruites avec lesquelles toute épigraphe vient inévitablement dialoguer.

Les éléments biographiques et les données mobilisées dans la reconstitution de l'éthos préalable des deux auteurs ont été rassemblés à partir d'une consultation de sources accessibles en ligne. Ces sources comprennent des sites institutionnels et éditoriaux (Éditions Gallimard, Verdier, Calaméo), des sites encyclopédiques (Wikipédia), des sites consacrés à la médiation et à la critique littéraire (Bibliosurf, Book Node, Le Petit Littéraire, Page des libraires, Objectif Plumes, Le carnet et les Instants, Bela) ainsi que la presse généraliste et spécialisée (KAROO, Diacritik, France Info, France Inter, Le Journal du Dimanche, Le JSD, AlloCiné, Maison Édition, Fondation La Poste, La Scam Belgique). Les renvois insérés dans le corps du texte

mentionnent le titre de la page consultée, abrégé si possible, et le nom du site auquel elle appartient. Les références complètes se situent dans la bibliographie.

3.1.1. Trajectoires littéraires

a. David Foenkinos

David Foenkinos est né le 28 octobre 1974 à Paris (« David Foenkinos », Wikipédia). Plusieurs portraits relayés par la presse insistent sur le rôle déclencheur d'un événement biographique précis : à seize ans, une infection rare l'oblige à subir une intervention chirurgicale d'urgence. Il passe ainsi plusieurs mois à l'hôpital où il découvre la lecture, la peinture et la musique. Ce moment fonde un récit personnel non négligeable : « Moi à l'âge de seize ans j'ai vécu une expérience de mort. J'ai été opéré du cœur et j'ai le sentiment d'avoir été propulsé dans une seconde vie à ce moment-là. Ma vie d'écrivain est clairement née de cette épreuve » (« “À l'âge de seize ans, j'ai vécu une expérience de mort”, raconte l'écrivain David Foenkinos. » France Info). À cette expérience succèdent des études de lettres à la Sorbonne et de musique dans une école de jazz parisienne, qui le conduisent à enseigner la musique avant de se tourner pleinement vers l'écriture (« David Foenkinos », Book Node). Cet itinéraire constitue une biographie régulièrement mobilisée par l'auteur dans la construction de son image publique.

Son entrée en littérature a lieu en 2002, lorsque les éditions Gallimard publient son premier roman, *Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais* (Foenkinos, 2002). Le livre est aussitôt distingué par le prix François-Mauriac de l'Académie française (« Inversion de l'idiotie », Gallimard). S'en suivent rapidement plusieurs romans, dont *Entre les oreilles* en 2002 (Foenkinos, 2002), *Le Potentiel érotique de ma femme* en 2004 (Foenkinos, 2004) couronné par le prix Roger-Nimier (« Le potentiel érotique de ma femme », Gallimard), *En cas de bonheur* en 2005 (Foenkinos, 2005) ou encore *Qui se souvient de David Foenkinos ?* en 2007, titre qui joue avec une certaine autoréflexivité ironique sur la question de la notoriété (Foenkinos, 2007). Le tournant majeur de sa carrière intervient en 2009 avec la publication de *La délicatesse* (Foenkinos, 2009). Le roman obtient au total neuf prix littéraires (« La délicatesse », Gallimard). Au-delà de la reconnaissance institutionnelle, le succès est important : le livre dépasse le million d'exemplaires vendus en France, et est traduit dans une

quarantaine de langues (« David Foenkinos », Le Petit Littéraire). En 2011, Foenkinos co-réalise avec son frère l'adaptation cinématographique du roman (« La délicatesse », AlloCiné).

La trajectoire qui suit confirme cette double reconnaissance critique et publique. En 2014, *Charlotte* rend hommage à la peintre Charlotte Salomon (Foenkinos, 2014). Le livre obtient le prix Renaudot et le prix Goncourt des lycéens (« Charlotte », Gallimard). *Le Mystère Henri Pick* en 2016 (Foenkinos, 2016) connaît à son tour une large diffusion et est adapté au cinéma par Rémi Bezançon (« Le Mystère Henri Pick », AlloCiné). Paraissent ensuite *Vers la beauté* en 2018 (Foenkinos, 2018), *Deux sœurs* en 2019 (Foenkinos, 2019), *La Famille Martin* en 2020 (Foenkinos, 2020), *Numéro deux* en 2022 (Foenkinos, 2022), *Tout le monde aime Clara* en 2025 (Foenkinos, 2025) et *Je suis drôle* en 2026 (Foenkinos, 2026).

À cette production de romans s'ajoutent une activité de scénariste, de dramaturge et de réalisateur. Foenkinos a publié quelques pièces de théâtre, signé plusieurs scénarios et co-réalisé deux longs métrages avec son frère (« David Foenkinos », Wikipédia). Son œuvre, traduite en plus de quarante langues, le situe parmi les auteurs francophones de sa génération les plus diffusés à l'étranger. Ce statut commercial se double d'une visibilité médiatique soutenue : invité fréquent des plateaux télévisés et de radio, présent en festivals et en salons, il occupe une place repérable dans le paysage littéraire et médiatique français contemporain.

L'éthos préalable de David Foenkinos est donc avant tout celui d'un romancier à grand succès, mais inscrit dans une zone d'entre-deux du champ littéraire. Avec plus d'un million d'exemplaires vendus pour le seul roman *La délicatesse*, l'auteur est devenu un acteur du pôle de grande production. Cette position se traduit par une visibilité médiatique soutenue, à laquelle correspond cependant une accumulation parallèle de capital symbolique, attestée à la fois par les distinctions reçues et par sa publication chez Gallimard, maison légitime de la « grande littérature ». Reçu comme un auteur populaire, Foenkinos dispose néanmoins d'un capital symbolique que le grand public ne soupçonne pas toujours.

Son écriture est globalement décrite comme bienveillante, légère, fluide et humoristique, tout en permettant de traiter des sujets difficiles (« David Foenkinos », Bibliosurf ; « David Foenkinos », Book Node). La réception critique de cette écriture demeure cependant clivée. D'un côté, certains journalistes saluent ses romans : Bernard Pivot évoque par exemple une « jolie et rusée comédie » (« “Quand l'écrivain sème la pagaille”, Le Journal du Dimanche). De l'autre, plusieurs critiques émettent des réserves quant à son style : Nelly Kapriélan va jusqu'à déclarer qu'« il faut qu'il passe à autre chose pour qu'il fasse enfin de la

littérature » (« CRITIQUE », Radio France), tandis que Raphaëlle Leyris trouve « ses phrases bancales » qui lui donnent « parfois l'impression de mâcher de l'aluminium » (« CRITIQUE », Radio France). Les commentaires des lecteurs restent, quant à eux, dans leur grande majorité, élogieux (« David Foenkinos », Book Node). Foenkinos lui-même reconnaît cette polarisation : « certains le trouveront réussi, d'autres raté » (« David Foenkinos », Page des libraires).

Bonnes ou mauvaises, ces appréciations corroborent en réalité une même image préalable, celle d'un auteur à l'humour léger, sentimental et accessible. Cette image se double, sur le plan thématique, d'un éthos d'auteur de la sentimentalité contemporaine. Avant même d'ouvrir un de ses livres, le lecteur dispose d'une représentation préconstruite que les sites de critique récurrents thématisent en termes d'amour, de rencontre, de sentiment et de fragilité. Le titre même de *La délicatesse*, devenu une sorte d'étiquette dont l'auteur peine ensuite à se défaire, contribue à figer cette image dans l'opinion. Foenkinos est ainsi reçu comme un romancier qui parle d'amour et d'existences ordinaires sans cynisme : on attend de lui une certaine douceur de ton et une attention soutenue aux affects intimes.

À ce premier visage répond toutefois un second, qui complique l'éthos préalable du romancier. Foenkinos évoque en effet à plusieurs reprises l'expérience de mort qui a marqué son adolescence. Ce récit de soi récurrent donne à l'auteur une dimension existentielle qui contraste avec son image humoristique et nuance l'identification spontanée à la pure fantaisie sentimentale. L'ensemble de ces traits dessine ainsi un éthos préalable spécifique : un auteur identifié à une légèreté sentimentale et accessible, situé dans une zone intermédiaire du champ littéraire, mais dont la biographie, l'éditeur et le capital symbolique cumulé déjouent partiellement l'image populaire à laquelle on tend à le réduire.

b. Antoine Wauters

Antoine Wauters est né le 15 janvier 1981 à Sprimont, en province de Liège (« Antoine Wauters », Wikipédia). Cette inscription géographique en Wallonie rurale, à la lisière des Ardennes, est régulièrement mise en avant dans les portraits qui lui sont consacrés et constitue un élément récurrent de son discours d'auteur : le paysage, la ferme et la campagne liégeoise des années 1980 reviennent à la fois dans ses entretiens et dans certains de ses textes les plus personnels.

Après ses études secondaires, Wauters est diplômé en philosophie à l'Université libre de Bruxelles (« Antoine Wauters », Wikipédia). Il enseigne ensuite la philosophie et le français dans le secondaire tout en commençant à publier ses premiers livres : *Debout sur la langue* (Wauters, 2008), *Césarine de nuit* (Wauters, 2012) et *Sylvia* (Wauters, 2014). *Debout sur la langue* obtient le prix Émile Polak décerné par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, tandis que *Césarine de nuit* reçoit en 2012 le prix Marcel Thiry et le prix de littérature française de la Ville de Tournai (« Antoine Wauters », Objectif Plumes). Parallèlement à cette activité, Wauters s'engage dans le travail éditorial. Il dirige durant deux ans la collection Grise des éditions Cheyne, avant de prendre, à partir de 2015, la direction de la collection If des éditions L'arbre à paroles, où il édite des textes situés à la croisée des genres (« Antoine Wauters », Wikipédia). Cette activité d'éditeur, peu mise en avant médiatiquement, consolide néanmoins son inscription dans le champ poétique francophone.

La transition vers son succès s'opère en 2014 avec la parution de son premier roman, *Nos mères*, aux éditions Verdier (Wauters, 2014). Le livre reçoit le prix Première de la RTB et le prix Révélation de la SGDL (« Antoine Wauters », Verdier). La même année, Wauters signe le scénario du film *Préjudice* du réalisateur belge Antoine Cuypers. Suivent plusieurs livres publiés chez Verdier : *Moi, Marthe et les autres* en 2018 (Wauters, 2018), *Pense aux pierres sous tes pas* la même année (Wauters, 2018) et *Le Musée des contradictions* en 2022 (Wauters, 2022), recueil de nouvelles qui obtient le prix Goncourt de la nouvelle en 2022 (« Antoine Wauters », Bela). La consécration internationale survient toutefois avec *Mahmoud ou la montée des eaux* paru en 2021 (Wauters, 2021). Le livre est unanimement salué par la critique francophone et reçoit successivement le prix Marguerite Duras, le prix Wepler-Fondation La Poste et le prix du Livre Inter (« Antoine Wauters », Bela). Il est par ailleurs traduit dans une quinzaine de pays (« Antoine Wauters », Wikipédia).

En 2023, Wauters publie *Le plus court chemin* (Wauters, 2023). Ce texte autobiographique reçoit le prix Rossel ainsi que le prix Rossel des lecteurs et lectrices (« Antoine Wauters », Wikipédia). En 2025 paraît *Haute-Folie* (Wauters, 2025), qui lui vaut le prix Jean-Giono (« Haute-Folie », Gallimard).

L'éthos préalable d'Antoine Wauters se construit dans un tout autre régime de visibilité et selon des coordonnées symboliques sensiblement différentes de Foenkinos. Sa figure publique se laisse résumer par quatre éléments principaux : la double appartenance poésie-roman, l'ancrage belge et wallon, l'engagement éthique et politique, et l'association à une maison d'édition à fort capital symbolique.

Le premier trait constitutif de cet éthos préalable est donc la dimension poétique de l'auteur (« Antoine Wauters », Book Node). Cette image d'auteur venu de la poésie et travaillant la prose comme un poème demeure stable au fil de son œuvre. Le lecteur qui aborde un livre de Wauters s'attend ainsi, avant lecture, à une prose travaillée, scandée, attentive au rythme et au silence : autant de caractéristiques qui sont à la fois une promesse esthétique et un horizon d'exigence.

L'éthos préalable de Wauters se compose également d'un engagement éthique et politique. L'auteur est largement présenté, par la presse comme par lui-même dans ses entretiens, comme un auteur qui pense la littérature dans son rapport à la société. Il définit la poésie comme « ce qui peut tenir tête à la barbarie » et comme une « pratique de l'empathie » (« Entretien avec Antoine Wauters », Fondation La Poste). Cette posture est cohérente avec les sujets de ses livres : la guerre civile libanaise dans *Nos mères*, la guerre syrienne et les déplacements forcés dans *Mahmoud ou la montée des eaux*, le deuil dans *Sylvia*, l'enfance et la nostalgie dans *Le plus court chemin*. Le critique littéraire Jean Birnbaum décrit son écriture comme marquée par « une grande poésie et une douceur » qui font de la désignation du mal une recherche de parole authentiquement humaine (« Antoine Wauters », Bibliosurf). À cela s'ajoute une déclaration de l'auteur : « on a besoin de beauté pour tenir debout », titre d'un entretien donné à la SCAM (« Antoine Wauters », La Scam Belgique). Cet ensemble de prises de parole publiques construit l'image d'un auteur réflexif, attentif à la dimension éthique de la littérature.

Il ne faut pas non plus négliger l'association de l'auteur à un certain capital symbolique éditorial. Verdier est une maison française reconnue pour son catalogue exigeant et son inscription dans une littérature de création plutôt que de grande diffusion (« Verdier », Bibliosurf). Cet effet d'institution joue pleinement dans la construction de l'éthos préalable : le seul fait de figurer au catalogue Verdier oriente l'interprétation et signale au lecteur qu'il a affaire à un texte revendiquant une certaine ambition formelle.

À l'inverse de Foenkinos, Wauters se situe donc plutôt du côté du pôle de production restreinte, au sens de Bourdieu. Sa visibilité publique, plus discrète, est cependant adossée à un crédit symbolique élevé. Les nombreux prix reçus indiquent également une reconnaissance au-delà du seul cercle des pairs. Pour un lecteur de Wauters, l'éthos préalable est ainsi celui d'un auteur belge francophone reconnu par la critique exigeante, héritier de la poésie, attentif à la mémoire historique et à la fragilité du langage face à la violence.

3.1.2. Synthèse comparative et délimitation du corpus

Pour résumer, le rapprochement de ces deux trajectoires fait apparaître deux éthos préalables et deux postures différents. D'un côté, David Foenkinos occupe une position centrale dans l'économie médiatique : romancier à très grande diffusion, et dont l'image publique est dominée par le succès commercial et le registre du sentiment. De l'autre, Antoine Wauters se situe plutôt du côté de la production restreinte, dans une posture d'auteur-poète, et associé à un discours éthique sur la littérature. Ces deux configurations préfigurent deux régimes de réception très distincts pour leurs œuvres.

Le rapprochement de ces deux auteurs ne procède donc pas d'une parenté esthétique, mais de leur contraste. Plusieurs traits les rapprochent toutefois suffisamment pour rendre la comparaison pertinente. Tous deux appartiennent à la même génération et écrivent en français, dans le même espace éditorial francophone. Surtout, ils ont chacun fait de l'épigraphe une pratique récurrente. Il est aussi possible de remarquer que les deux auteurs ont une certaine proximité avec le monde du cinéma. Mais ce sont surtout les différences entre eux qui font l'intérêt de la comparaison. Foenkinos et Wauters occupent des positions différentes dans le champ littéraire francophone. Si l'éthos préalable de Foenkinos se construit autour de la figure de l'humoriste-sentimental, celui de Wauters se construit autour de la figure du poète-philosophe.

La synthèse des deux éthos préalables fait apparaître une opposition structurale qui éclaire en retour les deux pratiques épigraphiques. Foenkinos s'installe dans le champ depuis le pôle hétéronome et populaire, Wauters depuis le pôle autonome et consacré. Cette opposition est moins une différence de talent ou de qualité qu'une différence de position et de trajectoire.

Le corpus retenu pour l'analyse comprend une partie des œuvres romanesques de chaque auteur. Pour Foenkinos, neuf romans ont été retenus : *Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais* (Foenkinos, 2002), *Entre les oreilles* (Foenkinos, 2002), *Le potentiel érotique de ma femme* (Foenkinos, 2004), *En cas de bonheur* (Foenkinos, 2005), *La délicatesse* (Foenkinos, 2009), *Charlotte* (Foenkinos, 2014), *Le mystère Henri Pick* (Foenkinos, 2016), *La famille Martin* (Foenkinos, 2020), *La vie heureuse* (Foenkinos, 2024). Pour Wauters, ce sont sept romans qui font partie du corpus : *Sylvia* (Wauters, 2014), *Nos mères* (Wauters, 2014), *Moi, Marthe et les autres* (Wauters, 2018), *Mahmoud ou la montée des eaux* (Wauters, 2021), *Le musée des contradictions* (Wauters, 2022), *Le plus court chemin* (Wauters, 2023) et *Haute-Folie*

(Wauters, 2025). Dans l'analyse qui suit, nous n'indiquerons pas les références des ouvrages du corpus pour fluidifier la lecture.

Plusieurs choix ont été faits pour borner ce corpus. Premièrement, seules les œuvres comportant au moins une épigraphe ont été retenues. Ensuite, les recueils de poésie n'ont pas été intégrés. Nous ne nous pencherons pas non plus sur les ouvrages collectifs ou destinés à la jeunesse.

3.2. Analyse du corpus : opérations sémiotiques et effets posturaux des épigraphes chez David Foenkinos et Antoine Wauters

La pratique épigraphique de David Foenkinos et d'Antoine Wauters est d'une régularité suffisante pour être remarquable. Sur les 21 romans de Foenkinos (exceptés les ouvrages collectifs, théâtraux et destinés à la jeunesse), 12 comportent des épigraphes, c'est-à-dire 57,14% ; sur les 10 romans de Wauters (exceptés les ouvrages collectifs et purement poétiques), 9 ont des épigraphes, c'est-à-dire 90%. Sans être systématique, l'épigraphe n'apparaît pas non plus comme une exception ornementale d'un livre isolé, et mérite donc d'être lue comme un dispositif postural à part entière.

Cette analyse propose d'observer les logiques propres à chaque écrivain par l'application à l'ensemble du corpus du tableau élaboré dans la partie théorique de ce travail. La lecture de ce tableau nous permet d'identifier les *relata* dominants, c'est-à-dire ceux qui donnent à la pratique épigraphique son caractère reconnaissable, et d'en mesurer les effets sur la posture des auteurs. La totalité des épigraphes du corpus est retranscrite dans les annexes.

Le choix d'une analyse parallèle repose sur l'hypothèse que la mise en regard des deux corpus est plus productive que la juxtaposition de deux études séparées. Plutôt que de relever d'abord les opérations sémiotiques pour ensuite en déduire les effets sur la posture, nous observerons les deux niveaux simultanément. L'analyse porte sur le corpus déjà présenté et a été enrichie par des entretiens directs avec les deux auteurs (voir annexes) qui permettent de confirmer, nuancer ou compliquer les analyses produites.

3.2.1. Analyse des *relata*

a. Du nom-mythe au nom-révélation : deux économies du *relatum* A1

Le *relatum* dominant, dans la pratique épigraphique de Foenkinos, est le *relatum* A1 (auteur cité). La nature sémiotique de la relation à A1 est, comme l'a établi Badir, principalement indexicale, avec une composante symbolique forte : A1 est moins une personne qu'un mythe. Cette qualification s'applique avec justesse à Foenkinos, dont les A1 sont par définition des noms reçus comme tels par la culture commune (Cioran, Kafka, Kundera, Fitzgerald). La fonction de Genette qui s'active à ce niveau est la caution indirecte, le fait d'autorité : ce qui importe n'est pas le contenu de l'épigraphe mais l'identité de celui qui est censé la signer. Le trait énonciatif est d'autant plus souligné que la grande majorité des épigraphes ne mentionnent pas le titre de T1. Martens, nous l'avons dit, souligne que la revendication d'un patronage s'active particulièrement lorsque A1 est nommé sans T1. Ce qui compte, ce n'est pas le dialogue précis avec une œuvre de Faulkner, c'est l'aura du nom propre. La mise en scène paratextuelle convoque ce que nous appelons des noms-mythes.

En convoquant systématiquement des noms-mythes, Foenkinos construit une image de lui comme lecteur d'une certaine tradition. Cet éthos d'héritier est cohérent avec une stratégie posturale précise : occuper, dans le champ littéraire francophone, une position de légitimité héritée que le seuil épigraphique actualise à chaque livre. Cette caractéristique distingue Foenkinos d'une pratique épigraphique que nous appelons érudite : celle qui consisterait à citer précisément un fragment textuel pour entrer en dialogue avec une œuvre source identifiée. De cette manière, l'exception dans *Charlotte*, où l'œuvre et la situation de la citation sont précisément indiquées, constitue un cas remarquable, qu'il faudra interpréter dans l'œuvre de Foenkinos comme un choix postural différencié.

L'éthos préalable des A1 mobilisés est considérable, que T1 soit présent ou non. Cioran, Kafka, Kundera, Fitzgerald, Faulkner sont des auteurs hautement consacrés du sous-champ autonome international, dotés d'un capital symbolique massif que l'épigraphe transfère par contiguïté à A2. C'est cette opération de transfert qui constitue la clef sémiotique de la pratique épigraphique de Foenkinos : il importe, par voie épigraphique, du capital symbolique constitué hors de son livre. Sur le plan postural, cette importation a une fonction précise : elle compense, par une légitimité textuelle, ce que la position commerciale de l'écrivain dans le champ pourrait laisser perdre en légitimité littéraire. Ainsi, à chaque livre exposé au grand public, un nom

canonique est convoqué qui interdit la réduction à la pure littérature de divertissement. La posture qui en émerge est celle d'un romancier de grande diffusion qui maintient, par l'épigraphe, une signature de capital symbolique élevé.

Ce *relatum* est également fortement activé chez Wauters. La même constatation peut ici se faire : les cas où T1 sont référencés sont des exceptions, et il nous semble que ces exceptions ne sont pas anodines, nous le verrons dans la suite de cette analyse.

Ce qui est également remarquable chez Wauters, c'est qu'il convoque deux types de A1 distincts. Le premier type est le nom-mythe : Cioran, Camus, Wittgenstein, Fitzgerald et Pasolini entrent dans cette catégorie. Pour ces A1, la fonction de revendication d'un patronage opère selon le schéma que nous avons déjà rencontré chez Foenkinos : le capital symbolique du nom-mythe se transfère par contiguïté à A2. La construction d'éthos qui en résulte est analogue à celle de Foenkinos : l'image d'un auteur qui s'inscrit dans une lignée canonique. Toutefois, elle ne joue pas la même fonction posturale. Wauters n'a pas, à la différence de Foenkinos, à compenser une position commerciale : il occupe déjà une position dans le pôle de production restreinte. La convocation des noms-mythes ne fonctionne donc pas comme dispositif de relèvement, mais comme confirmation d'une posture déjà installée. Il est toutefois remarquable que Foenkinos et Wauters utilisent tous deux des citations de Cioran et Fitzgerald. Le canon convoqué par les deux auteurs peut donc apparaître comme le bien commun d'une génération francophone qui a hérité d'un même horizon de lectures consacrées.

Le second type de A1 est ce que nous pouvons appeler, par contraste, le nom-révélation. L'éthos préalable de A1 est faiblement constitué dans la culture commune francophone, et sa convocation a moins une fonction de caution qu'une fonction d'introduction. Sohrab Sepehri est l'exemple le plus net : poète iranien moderne, il est largement inconnu hors du champ spécialisé.

La vie, c'est être continuelle mouillé. La vie,
c'est nager dans le petit bassin du moment
présent.

Sohrab Sepehri
[Mahmoud ou la montée des eaux]⁵

⁵ L'inscription des épigraphes ne nous intéressant pas dans ce travail, nous passerons outre les marqueurs typographiques de celles-ci dans les œuvres que nous allons analyser. Nous choisissons alors d'adopter une norme typographique pour les indiquer. Chaque épigraphe sera dès lors inscrite comme suit : avec un retrait sur la page et justifiée. Les auteurs épigraphés (A1) sont indiqués sous les épigraphes, alignés à gauche. Les titres des œuvres ou discours desquels proviennent les épigraphes (T1), s'ils sont indiqués par l'auteur citant, sont inscrits à la suite

Citer Sepehri n'apporte pas une autorité au texte, mais cela ouvre une fenêtre sur un horizon poétique que le lecteur n'avait probablement pas exploré. Avec Paolo Conte, l'opération est d'une autre nature. Ce qui est convoqué ici est plutôt un croisement des registres. Wauters n'introduit pas une autorité ni un auteur inconnu, mais élargit le périmètre traditionnellement littéraire de l'épigraphe :

Cips, cips
Da di doo di doo
ci-boom, ci-boom-boom.

Paolo Conte
[Le plus court chemin]

Cette distinction entre le nom-mythe et le nom-révélation permet de qualifier l'éthos discursif spécifique que Wauters construit par ses épigraphes : non pas seulement un éthos de l'autorité revendiquée, mais un éthos que nous qualifierons de passeur, un auteur qui partage sa propre bibliothèque excentrée, et qui invite son lecteur à la fréquenter. Cette image discursive déplace Wauters d'une posture de simple héritier vers une posture de transmetteur : ce que l'auteur revendique, ce n'est pas seulement d'avoir lu les grands noms, c'est aussi d'avoir lu les marges, et de les proposer à son lecteur.

De plus, chez Foenkinos comme chez Wauters, les A1 canoniques sont internationaux et débordent du champ littéraire. Cette ouverture n'est pas indifférente sur le plan postural. Premièrement, en mobilisant un canon transnational, A2 s'inscrit dans une tradition qui dépasse les frontières du champ littéraire francophone et puise dans un capital symbolique dont la valeur est reconnue à l'échelle internationale. Les deux auteurs se présentent comme étant cosmopolites. Ensuite, dans les deux corpus, l'épigraphe quitte régulièrement la sphère strictement littéraire pour s'ouvrir à d'autres arts et à la philosophie. Ce débordement modifie ce que le *relatum* A1 transfère à T2 : le capital symbolique mobilisé n'est plus seulement celui d'une autorité littéraire, mais celui d'une autorité artistique ou intellectuelle plus large. Ici les auteurs montrent qu'ils ont une culture transversale et qu'ils ne se restreignent pas au champ littéraire. Ce trait commun ne joue toutefois pas exactement la même fonction posturale chez l'un et chez l'autre. Il renforce les positions déjà présentées : chez Foenkinos, les noms convoqués qui débordent du champ littéraire fonctionnent sur le mode de la caution, alors que

de l'auteur épigraphé, après la virgule, en italiques. Le titre de l'œuvre à laquelle appartient l'épigraphe (T2) est indiqué sous la référence de l'épigraphe, entre crochets.

chez Wauters, ils participent davantage de cet éthos de passeur en inscrivant l'œuvre dans une circulation culturelle plus vaste.

b. Du patronage à l'énonciation : les fonctions du *relatum* A2

Le second *relatum* activé aussi bien chez Foenkinos que chez Wauters est le *relatum* A2, c'est-à-dire l'auteur citant. L'épigraphe rend visible l'acte de lecture d'A2. Par-là, l'épigraphe dit en somme « voici qui je lis, voici dans quelle tradition je m'inscris, voici ce que vous devriez tenir pour acquis avant d'ouvrir mon livre ». Elle signifie, rien que par sa présence.

La sous-fonction d'attachement particulier d'A2 à A1 doit être considérée comme activée chez Foenkinos, sur un mode toutefois spécifique. L'auteur déclare en effet dans l'entretien : « Ce n'est jamais par hasard [que je choisis une épigraphe], j'essaie plutôt de mettre des auteurs que j'aime, mais parfois c'est la phrase qui compte plus. J'ai mis déjà Kafka, j'ai mis Kundera, j'ai mis des auteurs plutôt que j'aime en exergue de mes romans ». Cette déclaration manifeste un attachement réel, du moins déclaratif, aux A1 cités, et invite à nuancer toute lecture qui réduirait le geste épigraphique de l'écrivain à une pure stratégie de patronage par autorité.

Une autre sous-fonction de Martens reste, en revanche, peu activée dans le corpus de Foenkinos, alors qu'elle l'est chez Wauters : la confusion entre le réel et la fiction. Foenkinos ne joue presque jamais avec la frontière entre l'auteur et le narrateur via l'épigraphe. La seule exception notable est le cas de l'épigraphe d'*Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais*, attribuée non à Dostoïevski mais au narrateur des *Démons* :

Je me contente seulement de présenter les événements dans leur réalité, tels qu'ils se sont produits exactement, et ce n'est pas ma faute s'ils paraissent incroyables.

Le narrateur des *Démons* de Dostoïevski
[Inversion de l'idiotie. De l'influence de
deux Polonais]

Ici, la citation n'est pas attribuée à Dostoïevski, une personne réelle, mais au narrateur de son livre *Les Démons*, c'est-à-dire une voix fictionnelle interne au roman cité. Le paradoxe porte sur le fait que l'énoncé est une déclaration sur le régime de vérité d'un récit, alors que la voix qui le porte est fictive. Il pose la prétention d'un narrateur fictif à dire le réel. Il met en scène le

geste par lequel une voix de fiction réclame, contre toute évidence, le statut du témoignage. Foenkinos cite, par ce choix, un fragment où la fiction se présente comme réelle. Dès son premier livre, il prend un nom canonique comme caution, mais montre aussi qu'il est capable de jouer avec le paratexte.

Chez Wauters, un cas est tout autant révélateur : l'épigraphe de *Nos mères* ;

Enfant, quand je faisais référence à toi dans les histoires que j'inventais pour me tenir compagnie, je ne disais jamais maman, ni ma mère, mais bien plutôt nos mères. Comme si j'étais plusieurs enfants et toi plusieurs mères à la fois, et comme si tout ce que je souhaitais finalement c'était ça : diluer nos souffrances en fragmentant nos vies.

Jean Charbel
[Nos mères]

Ici, Jean Charbel est le protagoniste fictif du roman. De cette manière, Wauters opère une confusion volontaire entre l'auteur réel et le personnage romanesque. Cette confusion n'est pas accidentelle : elle constitue un geste paratextuel qui prolonge dans le seuil ce que le roman thématise dans son contenu, à savoir la fragmentation et le dédoublement du sujet enfantin. Alors que le protagoniste du roman se dédouble en plusieurs frères imaginaires, l'épigraphe rejoue ce dédoublement en faisant parler Jean dans le seuil, comme s'il était un A1 extérieur à convoquer.

Le cas *Le plus court chemin* constitue un autre exemple de la confusion entre le réel et la fiction, mais dans un registre différent. Récit autobiographique sur l'enfance de l'auteur, le livre cite dans ses épigraphes Jim Harrison et Jane Campion :

Nous sommes les lieux où nous avons été.

Jim Harrison
[Le plus court chemin]

Je suis plus heureuse. J'ai atteint un stade où je n'ai peut-être plus besoin d'un film entre la vie et moi.

Jane Campion
[Le plus court chemin]

La sous-fonction de référence à des faits biographiques de A2 est aussi activée dans ce cas : les épigraphes ne se contentent pas de cautionner le livre, elles cautionnent une démarche d'authentification autobiographique. La confusion ici ne s'opère pas entre auteur et personnage fictif, mais entre auteur narrateur (inscripteur) et auteur empirique (personne) : le seuil épigraphique suggère une lecture autobiographique. Sur le plan de la posture, cette opération construit une image d'auteur qui ne dissocie pas son écriture de sa vie, un auteur de la sincérité, et qui traite le seuil comme un lieu où la personne vient s'inscrire à côté de l'écrivain.

Alors que chez Foenkinos, le *relatum* A2 sert à montrer son attachement aux A1, chez Wauters, il sert comme outil de complication énonciative : le seuil n'est pas seulement un acte d'inscription dans une tradition, c'est aussi un dispositif qui interroge le statut même de la voix qui parle dans le livre.

c. Le *relatum* titre : cohérence sémantique et signification différée

Le troisième *relatum* régulièrement activé est celui du titre de T2. Foenkinos compose ses couples titre-épigraphe avec une attention manifeste à leur cohérence sémantique. Quelques exemples permettent de mesurer cette cohérence :

Je ne saurais me réconcilier avec les choses,
chaque instant dût-il s'arracher au temps pour
me donner un baiser.

Cioran
[La délicatesse]

La valeur d'un hasard est égale à son degré
d'improbabilité.

Milan Kundera
[La famille Martin]

Cette bibliothèque est dangereuse.

Ernst Cassirer, à propos de la
bibliothèque Warburg
[Le mystère Henri Pick]

On devrait même, pour aimer encore plus la vie,
être mort une fois.

Charlotte Salomon
[La vie heureuse]

Le couple *La délicatesse*-Cioran construit une délicatesse à l'épreuve, contredisant l'horizon d'attente d'un roman simplement doux. L'association *La famille Martin*-Kundera oppose la banalité du nom Martin et du titre à la singularité. Le couple *Le mystère Henri Pick*-Cassirer construit le topos de la bibliothèque comme lieu de mystère et de péril. Enfin, la jonction *La vie heureuse*-Salomon tisse une dialectique paradoxale entre la vie et la mort. Dans tous ces cas, le seuil ne se contente pas de cautionner, il permet de cadrer la thématique.

L'auteur lui-même thématise cette cohérence dans l'entretien, en évoquant un effet de signification rétrospective : « J'aime bien l'idée que cette phrase, quand on la lit, on ne la comprend pas forcément, mais on la comprend après avoir lu le livre. Par exemple, sur celle-là, dans *La famille Martin*, je trouve que c'est après qu'on comprend [...] ». Foenkinos non seulement pratique la signification différée déjà relevée par Genette, mais il la revendique comme principe de composition. Cet effet associé au *relatum* titre est cohérent : l'épigraphe explique en quoi le titre ne doit pas être pris au premier degré, mais on ne comprend qu'après la lecture de quelle manière il doit se révéler. De cette manière, Foenkinos se présente comme un auteur de la précision et de l'intentionnalité, ce qui correspond à la posture qu'il revendique publiquement, celle d'un romancier sérieux travaillant les détails de chacun de ses livres.

Cette fréquence de la cohérence titre-épigraphe a aussi un effet sur le rapport au lecteur. En programmant la signification différée du couple titre-épigraphe, Foenkinos se positionne en auteur qui fait confiance à son lecteur, qui suppose qu'il lira le livre jusqu'au bout et qu'il reviendra mentalement sur le seuil afin d'en saisir la portée. De cette manière, il s'aligne avec la posture de l'auteur populaire mais exigeant.

Chez Wauters, nous l'avons vu, ce *relatum* est présent au moins dans *Le musée des contradictions*, où l'épigraphe permet de soulever la cohérence du titre, et dans *Nos mères*, où elle commente le titre et permet une liaison entre le titre et la narration. Titre et épigraphe se commentent l'un et l'autre dans une interaction circulaire.

Un autre cas de la présence de ce *relatum* est l'épigraphe de Sylvia :

I am lame in the memory.

Sylvia Plath
[Sylvia]

Le titre accompagné de l'épigraphe permet de confirmer au lecteur que le contenu du livre porte sur Sylvia Plath elle-même. Ici encore, Wauters se présente comme un auteur qui ne dissocie pas la réalité de la littérature. Il est aussi remarquable que Wauters cite Plath en anglais, sans traduction. La posture de Wauters se construit alors par ce que celle de Foenkinos évite : exposer le lecteur à une langue étrangère, dans un geste qui suppose un lectorat capable de l'accueillir.

Cette régularité de la cohérence titre-épigraphe chez Foenkinos est un trait stylistique à part entière. Elle distingue sa pratique d'une pratique purement décorative : l'épigraphe n'est pas un ornement, c'est un élément du dispositif sémantique du livre, conçu comme tel. Chez Wauters, bien que le *relatum* titre ne soit pas le plus présent, il apporte une compréhension aux ouvrages dans lesquels il est mobilisé.

d. Le *relatum* T2 : orienter la lecture, corriger l'attente

Le quatrième *relatum* à examiner est celui de T2, c'est-à-dire le texte que l'épigraphe introduit. L'épigraphe est ici un signe qui pointe vers le contexte qu'elle ouvre, et qui programme, à des degrés variables, la réception du texte. La fonction de Genette qui s'active à ce niveau est celle du commentaire de texte. Martens y ajoute trois sous-fonctions, dont la lecture transversale du corpus permet de mesurer la distribution : la clé de lecture, le commentaire d'authenticité du sujet traité et l'introduction au sujet traité. Ce *relatum*, à la différence de T1, est toujours activé dans le corpus, dès lors qu'une épigraphe figure au seuil du livre. Ce que l'analyse fait apparaître, ce ne sont donc pas des cas de présence ou d'absence, mais des dominantes différenciées entre les deux auteurs.

Chez Foenkinos, la sous-fonction qui domine la relation à T2 est la clé de lecture. L'épigraphe, dans la grande majorité des cas, ne désigne pas frontalement le sujet du roman : elle pose une orientation interprétative que la lecture du livre devra déplier. Le cas le plus exemplaire est celui de *La délicatesse*. Le lecteur comprend que ce qui suit ne sera pas une comédie sentimentale lisse, mais une méditation sur l'attention au temps. La clé de lecture fonctionne donc comme correctif préventif des attentes que le lectorat populaire pourrait

projeter sur le titre. Le même mécanisme est à l'œuvre dans *Charlotte*, où la citation de Kafka sur l'écartement du désespoir pose comme une grille de lecture avant même que le livre ne s'engage dans la matière historique. Cette dominante construit l'image d'un auteur qui pense à la manière dont son livre va être lu, et qui prend la peine d'orienter cette lecture par une consigne préventive. Ici encore, cette opération traduit la conscience qu'a Foenkinos de sa propre exposition au pôle de grande diffusion et le besoin qu'il en éprouve de corriger les attentes du lectorat populaire.

Chez Wauters également la sous-fonction dominante est la clé de lecture, mais elle prend une dimension différente. Elle pose, presque systématiquement, un horizon éthique avant l'entrée dans la lecture. La phrase de Camus au seuil de *Moi, Marthe et les autres* en est un exemple :

Et il faut que nous vivions, que nous trouvions
les mots, l'élan, la réflexion qui fondent une
joie, la joie.

Albert Camus
[*Moi, Marthe et les autres*]

L'épigraphe ne désigne aucun sujet précis, mais elle pose la question éthique fondamentale du livre : comment fonder une joie quand les conditions sociales et intimes la mettent en difficulté ? L'épigraphe oriente la lecture vers cette interrogation morale, ce qui constitue une grille interprétative beaucoup plus que la désignation d'un thème. Le même mécanisme est à l'œuvre dans *Mahmoud ou la montée des eaux*, où l'épigraphe de Sepehri sur la vie comme nage dans le moment présent pose un horizon éthique d'attention au présent qui vient retourner ce que le titre catastrophique laisse présager. Il est encore à l'œuvre dans *Haute-Folie*, où l'épigraphe de Wittgenstein installe la question d'une transformation pratique :

La solution du problème que tu vois dans la vie,
c'est une manière de vivre qui fasse disparaître
le problème.

Ludwig Wittgenstein
[*Haute-Folie*]

Dans tous les cas, l'épigraphe ne se contente pas d'orienter la lecture : elle pose la question morale ou pratique à la lumière de laquelle le livre devra être lu. Dès lors, Wauters confirme son éthos préalable d'auteur qui pense la littérature comme exercice éthique. Là où l'épigraphe

chez Foenkinos corrige une attente populaire, chez Wauters elle confirme une posture d'engagement philosophique et poétique déjà publique.

La sous-fonction d'introduction au sujet traité est, chez Foenkinos, plus rare et plus discrète que celle de clé de lecture. Elle apparaît cependant clairement dans *Le potentiel érotique de ma femme*, où l'épigraphe d'Aragon désigne le terrain thématique du roman :

En vain la raison me dénonce la
dictature de la sensualité.

Louis Aragon
[Le potentiel érotique de ma femme]

L'épigraphe ne pose pas tant une clé de lecture qu'elle ne désigne le sujet du livre. La sensualité comme force qui dépasse la rationalité du personnage est précisément la matière du roman. Cette sous-fonction est, à un degré moindre, également présente dans les épigraphes de la phase du bouquet des premiers romans, que nous allons présenter ci-dessous, mais elle reste subordonnée à la dynamique d'auto-positionnement qui domine cette période.

La sous-fonction de commentaire d'authenticité du sujet traité est, dans le corpus de Foenkinos, la moins fréquente. Elle ne s'active de manière nette que dans deux cas. Le premier est celui d'*Inversion de l'idiotie*, dont la phrase prêtée au narrateur des *Démons* fonctionne comme garantie paradoxale de véracité. Le seuil prévient le lecteur que la narration à venir sera improbable, mais qu'il faudra accepter cette improbabilité comme régime de vérité du livre. Le second est celui de *Charlotte*, dont la référence précise de la citation de Kafka ancre le seuil dans la matière historique du livre. La sous-fonction d'authenticité documentaire fonctionne ici à plein régime : il s'agit d'avertir que l'œuvre traitera d'une matière biographique vérifiable. L'image de Foenkinos est alors celle d'un auteur attentif à ne pas déformer l'histoire, un auteur qui s'engage à la rigueur quand le sujet l'exige. Hors de ces deux cas, la sous-fonction reste latente.

Chez Wauters, cette sous-fonction est activée sur un mode différent : celui de la caution éthique. Camus garantit la dignité de la quête de la joie traitée dans *Moi, Marthe et les autres*, caution sans laquelle le titre pourrait être lu comme l'annonce d'un récit affectif sans portée. Avec elle, la quête de la joie devient une tâche philosophique. Choisir Sepehri, poète iranien, pour *Mahmoud ou la montée des eaux*, c'est faire en sorte que le traitement de la guerre syrienne ne soit pas reçu depuis un regard occidental extérieur. Wittgenstein, quant à lui, garantit que la

« folie » du titre de *Haute-Folie* ne sera pas littérairement décorative, mais qu'elle hérite d'un sérieux philosophique.

Le contraste entre les deux auteurs sur ce *relatum* se laisse alors apercevoir. Foenkinos active prioritairement la clé de lecture comme correctif préventif d'attentes sentimentales que ses titres pourraient laisser planer alors qu'elle agit chez Wauters comme mise en place d'un horizon éthique.

e. Pluralité épigraphique et trajectoire posturale : le *relatum* co-épigraphes

Le sixième *relatum* thématise une relation qui s'établit entre les épigraphes coprésentes dans un même livre.

Œuvre (David Foenkinos)	Nb épigraphes	Auteurs cités
Entre les oreilles (2002)	3	Van Gogh, Faulkner, Cohen
Inversion de l'idiotie (2002)	3	Narrateur des Démon (Dostoïevski), Zappa, Gombrowicz
Le potentiel érotique de ma femme (2004)	2	Aragon, M (Matthieu Chedid)
En cas de bonheur (2005)	2	Montherlant, « auteur inconnu »
La délicatesse (2009)	1	Cioran
Charlotte (2014)	1	Kafka, Journal, 19 octobre 1921
Le mystère Henri Pick (2016)	1	Cassirer
La famille Martin (2020)	1	Kundera
La vie heureuse (2024)	1	Charlotte Salomon

Œuvre (Antoine Wauters)	Nb épigraphes	Auteurs cités
Sylvia (2014)	1	Sylvia Plath
Nos mères (2014)	1	Jean Charbel (personnage fictif)
Moi, Marthe et les autres (2018)	1	Albert Camus
Mahmoud ou la montée des eaux (2021)	1	Sohrab Sepehri
Le musée des contradictions (2022)	2	Fitzgerald, Pasolini
Le plus court chemin (2023)	3	Jim Harrison, Jane Campion, Paolo Conte
Haute-Folie (2025)	1	Ludwig Wittgenstein

Chez Foenkinos, nous pouvons remarquer une courbe chronologique nette : trois épigraphes par œuvre en 2002, deux en 2004 et 2005, puis une seule à partir de 2009 et durablement. Cette diminution progressive du nombre d'épigraphes constitue, en soi, un trait postural : l'écrivain passe d'une pratique du bouquet épigraphique, où plusieurs cautions sont distribuées, à une pratique de l'épigraphe unique, où une seule caution porte tout le poids de la signature épigraphique. La concentration d'épigraphes accompagne les débuts de Foenkinos, étant donc concomitante de la recherche d'une légitimité littéraire. Il n'est probablement pas anodin que l'épigraphe seule apparaisse au moment où le succès de l'auteur s'installe réellement, avec la parution de *La délicatesse*.

Chez Wauters, la trajectoire chronologique ne montre pas de tendance unique. Cette absence de tendance constitue, là aussi, un trait postural : la pratique n'est pas en lien avec une évolution extérieure à l'auteur. Ainsi, une opposition structurale apparaît : la pratique épigraphique chez Foenkinos pourrait être mise en relation avec l'évolution de son succès, tandis que chez Wauters, les régimes varient. Cela pourrait se traduire par deux conceptions de la cohérence auctoriale : pour Foenkinos, la cohérence est la répétition d'une signature reconnaissable ; pour Wauters, la cohérence est la maîtrise d'une variabilité.

Nous le voyons donc, chez Foenkinos, la pluralité épigraphique est concentrée dans les premiers romans, c'est-à-dire au moment où la posture publique est en cours de construction. Quatre cas relèvent de cette phase : *Inversion de l'idiotie*, *Entre les oreilles*, *Le potentiel érotique de ma femme* et *En cas de bonheur*. À partir de 2009, la pluralité s'éteint au profit de l'épigraphe unique. Cette diminution n'est pas anecdotique : elle est l'une des signatures les plus reconnaissables de la trajectoire de Foenkinos, qui affirme lui-même dans l'entretien « je n'aime pas, contrairement à d'autres auteurs, mettre deux ou trois phrases. J'aime bien n'en mettre qu'une, donc je la cherche vraiment ».

La fonction des constellations dans cette phase initiale est principalement d'auto-positionnement par accumulation. La triade Dostoïevski-Zappa-Gombrowicz dans *Inversion de l'idiotie* est à cet égard exemplaire.

Je me contente seulement de présenter les événements dans leur réalité, tels qu'ils se sont produits exactement, et ce n'est pas ma faute s'ils paraissent incroyables.

Le narrateur des *Démons* de Dostoïevski
[Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais]

Que celui qui se dresse et s'exclame : « Mais c'est complètement idiot » veuille bien surveiller son comportement, à moins qu'il préfère se voir gratifié d'un aimable : « Oui, on sait bien ! Mais c'est génial, non ? »

Frank Zappa
[Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais]

D'ici, j'observe les Polonais comme à travers une lunette et je ne peux apercevoir que le contour vague de leur existence.

Witold Gombrowicz
[Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais]

La constellation des A1 mobilise un éthos préalable cumulé qui dépasse la somme des éthos individuels en dessinant la « bibliothèque » d'un auteur capable de circuler entre les registres. Dostoïevski, Gombrowicz, Zappa sont juxtaposés non pour constituer une école mais pour signaler une capacité polyphonique. L'enjeu ici n'est pas idéologique mais positionnel. Cette stratégie montre, à elle seule, l'urgence du premier roman publié chez Gallimard : se présenter, dès le seuil, comme un auteur à plusieurs registres. La conjonction Van Gogh-Faulkner-Cohen dans *Entre les oreilles* fonctionne sur un principe analogue.

J'ai pourtant les oreilles pour entendre.

Vincent Van Gogh
[Entre les oreilles]

« Pourquoi que vous avez plaqué votre femme ?
demanda-t-elle. – Parce qu'elle aime trop les
crevettes », dit-il.

Faulkner
[Entre les oreilles]

Ils restèrent enlacés une minute qui dure encore
maintenant.

Albert Cohen
[Entre les oreilles]

Dans *Le potentiel érotique de ma femme*, les deux épigraphes mobilisent le motif de la
sensualité comme force qui dépasse l'agent :

En vain la raison me dénonce la
dictature de la sensualité.

Louis Aragon
[Le potentiel érotique de ma femme]

Comment t'atteindre, onde sensuelle,
Toi qui me donnes des ailes...

M
[Le potentiel érotique de ma femme]

Les deux disent en somme la même chose, mais dans des registres différents. Ce qui structure
le dispositif ici n'est pas seulement le contraste sémantique mais le contraste culturel des deux
signatures. En choisissant d'inscrire deux épigraphes au seuil de son livre, Foenkinos installe
une équivalence symbolique entre haute culture et culture populaire, par convergence
thématique. Le dispositif est donc à nouveau cohérent avec la posture d'entre-deux que l'auteur
consolide à ce moment de sa trajectoire.

Dans *En cas de bonheur*, Montherlant associé à l'auteur inconnu forme un couple qui
procède d'une logique de cohérence par contradiction.

Le mariage est un enfer.

Henry de Montherlant
[En cas de bonheur]

Jamais je n'ai été aussi heureux que pendant
mes années de mariage.

Auteur inconnu
[En cas de bonheur]

Les deux énoncés disent l'opposé sur le mariage. La constellation ne dessine plus une bibliothèque cumulative mais un dispositif binaire qui dit, par lui-même, le projet du livre : tenir ensemble les deux versants du couple. L'association des deux épigraphes ne fonctionne plus par accumulation de patronages, mais par mise en regard de deux énoncés contradictoires sur un même thème. L'éclectisme cède la place à la dialectique. Foenkinos montre de cette manière qu'il refuse la hiérarchie entre culture savante et culture populaire, ce qui correspond à son éthos préalable d'entre-deux.

Ensuite, Foenkinos passe à l'épigraphe unique. Il est tentant de lire cette réduction non comme simple choix esthétique mais comme un effet de la consolidation de la posture. Quand A2 dispose d'un capital symbolique propre, l'épigraphe unique suffit à l'auto-positionnement : il n'est plus nécessaire de cumuler les patronages. Sur le plan postural, ce déplacement traduit le passage d'une position en construction à une position installée.

Chez Wauters, la pluralité épigraphique ne suit pas la même logique chronologique. Elle apparaît ponctuellement, lorsque le projet du livre la justifie. Deux cas relèvent de cette logique : *Le musée des contradictions* et *Le plus court chemin*.

Dans *Le musée des contradictions*, le couple Fitzgerald-Pasolini est cohérent : les deux fragments thématisent la contradiction productive et le geste minoritaire.

Ce qui caractérise une intelligence humaine de premier ordre, c'est son aptitude à garder simultanément à l'esprit deux idées contradictoires sans pour autant perdre sa capacité à fonctionner. On devrait, par exemple, être capable de voir que les choses sont sans espoir et pourtant déterminé à les changer.

Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*
[Le musée des contradictions]

Mais ces gens à cheveux longs des années 1966-1967, que disaient-ils donc dans le langage inarticulé que constituait le signe monolithique de leurs cheveux ? Ils disaient ceci : « La société de consommation nous dégoûte. Nous nous insurgeons radicalement. De par notre refus, nous créons un anticorps de cette société. »

Pier Paolo Pasolini, *Le « discours » des cheveux*
[Le musée des contradictions]

Fitzgerald énonce la capacité à tenir simultanément deux idées contradictoires sans perdre sa capacité d'agir ; Pasolini décrit comment la chevelure des années 1966-1967 constituait un signe d'opposition à la société de consommation. Les deux fragments partagent l'attention au geste minoritaire et à la pensée non univoque, et ils dessinent ensemble un horizon de signification que le titre du recueil rend explicite. Le véhicule de fragments de discours sociaux est opérant : les deux épigraphes engagent des positions politiques (le refus du dualisme idéologique chez Fitzgerald, la résistance à la consommation chez Pasolini) qui débordent le strict patronage littéraire. Comme nous l'avons relevé précédemment, c'est aussi ici que T1 est explicitement mentionné par les deux titres dans les références des épigraphes. La précision référentielle vient alors s'ajouter à la cohérence interne : la constellation n'est pas un simple cumul d'autorités, c'est une mise en regard de deux textes précis, ce qui accroit l'intertextualité.

L'ensemble Harrison-Campion-Conte dans *Le plus court chemin* fonctionne sur un autre mode.

Nous sommes les lieux où nous avons été.

Jim Harrison
[Le plus court chemin]

Je suis plus heureuse. J'ai atteint un stade où je n'ai peut-être plus besoin d'un film entre la vie et moi.

Jane Campion
[Le plus court chemin]

Cips, cips
Da di doo di doo
ci-boom, ci-boom-boom.

Paolo Conte
[Le plus court chemin]

Il juxtapose un romancier américain, un cinéaste néo-zélandais et un musicien italien, sans que la cohérence thématique soit aussi serrée que dans *Le musée des contradictions*. Les trois fragments dirigent vers un thème commun, celui d'un rapport au monde qui cherche à réduire l'écart entre la vie et la manière de l'envisager, mais ne forment pas un système argumentatif au sens strict.

Foenkinos pratique la pluralité dans une logique de phase, qui s'éteint avec la consolidation de la posture ; Wauters pratique la pluralité dans une logique de projet, qui s'active lorsque le livre engage une mise en regard ou une bibliothèque personnelle. Cette différence est, à elle seule, une expression posturale fondamentale : le premier conçoit la cohérence comme répétition d'une signature reconnaissable, le second comme maîtrise d'une variabilité.

f. Le *relatum* T1 : une quasi-absence structurante

Nous l'avons vu, un *relatum* reste peu activé chez Foenkinos comme chez Wauters : le *relatum* T1. Le titre de T1 n'est pratiquement jamais référencé. Cette absence a un effet sémiotique direct : elle prive la relation intertextuelle entre le texte citant et sa source. Le lecteur informé peut, dans certains cas, reconnaître la source. Toutefois, et dans la majorité des cas, le lecteur ordinaire lit l'épigraphe comme une formule détachée, dont la valeur tient au nom propre qui la signe et non au texte d'où elle est extraite. Comme nous l'avons précisé pour Foenkinos, cette opération construit l'image d'un auteur qui ne se présente pas comme un érudit dialoguant avec des œuvres précises, mais comme lecteur sensible à des formules. La pratique épigraphique relève alors moins de l'intertextualité au sens strict que d'une stylistique de la formule : ce qui est prélevé n'est pas une œuvre mais une phrase détachable, dont la valeur tient à sa force propre et non au texte d'où elle est extraite. Cela vaut également pour Wauters, mais sur un mode plus paradoxal. Poète de formation, on aurait pu attendre chez lui un dialogue d'œuvre à œuvre cohérent avec la position de production restreinte qu'il occupe. L'absence du

titre de T1 doit dès lors être lue comme un choix actif. L'enjeu de l'épigraphe n'est pas la précision intertextuelle mais la justesse de la formule et son emploi.

Cet effet sémiotique a également un effet stratégique. Nous l'avons également évoqué précédemment. En privant l'épigraphe de sa référence au texte source, l'absence transfère le poids du seuil vers le nom de A1. La quasi-absence de T1 dans le corpus est donc le ressort par lequel la centralité de A1 est rendue opératoire.

Revenons cependant aux cas exceptionnels où les écrivains font référence à T1. Le cas de *Charlotte*, roman de Foenkinos, a déjà été abordé dans l'analyse du *relatum* T2.

Celui qui, vivant, ne vient pas à bout de la vie,
a besoin d'une main pour écarter un peu le
désespoir que lui cause son destin.

Kafka, *Journal*, 19 octobre 1921
[Charlotte]

Dans ce cas, la référence explicite de T1 permet d'inscrire le livre dans une narration biographique. Le *Journal* de Kafka étant une œuvre intime et autobiographique, Foenkinos indique comment son livre doit être reçu.

Chez Wauters, les T1 sont référencés uniquement dans *Le musée des contradictions* (voir supra). La référence aux T1 ici pourrait être vue comme une *contradiction* à la norme utilisée par Wauters dans sa pratique épigraphique. De cette manière, les références à T1 jouent ici en quelque sorte un rôle de commentaire de titre. La posture qui se manifeste par cette précision référentielle est celle d'un auteur qui ajuste son outil paratextuel à la matière de chaque livre, plutôt qu'il ne le standardise.

Il nous semble que ces références à T1, aussi bien chez Foenkinos que chez Wauters, permettent en réalité de mettre en avant les *relata* les plus activés dans les ouvrages où elles sont présentes.

3.2.2. Synthèse posturale : l'épigraphe comme dispositif intégré

Au terme de ce parcours, l'éthos discursif des deux auteurs se laisse apercevoir. Celui de Foenkinos le présente comme auteur héritier, lecteur des canons qu'il convoque aux côtés de la culture populaire pour assurer une double inscription, sérieuse sans être pesante et accessible sans être complaisante. Quant à Wauters, l'éthos discursif qui apparaît dans ses

épigraphes le présente comme un passeur réflexif qui joue avec les conventions pour interroger ses propres pratiques. Ces différences peuvent se justifier par le discours que chacun tient envers la pratique épigraphique. Alors que Foenkinos, dans l'entretien mené, affirme l'importance qu'il accorde aux épigraphes, Wauters s'en éloigne. Quand Foenkinos dit « [une épigraphe en ouverture de livre] c'est très très important pour moi », Wauters dit « j'ai un avis un peu partagé là-dessus. D'ailleurs je voudrais ne plus en utiliser ». Cette dimension distingue la posture de Wauters de celle de Foenkinos. Ce dernier prend l'outil épigraphique au sérieux, tandis que Wauters l'utilise tout en la mettant à distance. Cette double cohérence, entre l'éthos discursif construit par les épigraphes, le discours tenu sur la pratique et la position occupée dans le champ, donne à chacune des deux pratiques sa stabilité posturale propre.

L'analyse parallèle des deux corpus fait donc apparaître une articulation forte entre l'éthos discursif construit par les épigraphes et la posture des deux auteurs. Cette articulation n'est pas un postulat de départ, elle est le résultat de l'analyse. Pour Foenkinos comme pour Wauters, l'épigraphe agit simultanément sur les deux versants de la posture définie par Meizoz. Sur le versant rhétorique, elle construit un éthos discursif spécifique ; sur le versant actionnel, elle opère un acte de positionnement dans le champ. Cette double opération est ce qui rend l'épigraphe particulièrement efficace comme dispositif postural : par un acte unique, l'auteur produit simultanément un effet textuel et un effet social.

3.2.3. Retour sur une question théorique : l'épigraphe et l'instance énonciative

Une question théorique posée dans la première partie de ce travail reste à examiner. Lorsque Maingueneau propose d'envisager l'éthos comme image de l'inscripteur, c'est-à-dire l'énonciateur textuel qui prend en charge l'énonciation à l'intérieur du texte, sa proposition s'applique-t-elle à l'éthos construit par l'épigraphe ? L'instance qui se manifeste dans le geste épigraphique est-elle bien l'inscripteur, ou faut-il l'identifier à une des deux autres instances que distingue Maingueneau, à savoir la personne ou l'écrivain ?

L'analyse fournit, sur ce point, des éléments qui invitent à formuler une hypothèse. La proposition de Maingueneau, lorsque nous tentons de l'appliquer à l'épigraphe, rencontre plusieurs difficultés. Premièrement, l'épigraphe précède le texte qu'elle introduit. Elle est un seuil, c'est-à-dire un dispositif qui se situe à la frontière du texte. L'inscripteur, en revanche, est l'énonciateur textuel : il émerge à l'intérieur du texte, à mesure que se déroule l'énonciation.

Au moment où l'épigraphe est lue, l'inscripteur n'est pas encore une instance apparente. Cette antériorité paratextuelle, théoriquement déductible du concept même de seuil chez Genette, trouve une confirmation procédurale directe dans l'entretien de Wauters : « très souvent, c'est rajouté à la toute fin. En ce qui me concerne, j'écris le livre et après je me demande ce que je mets [comme épigraphe] ». Ce timing post-écriture confirme que l'épigraphe ne peut pas être le geste de l'inscripteur, qui par définition n'existe que dans le temps de l'écriture du texte. L'épigraphe est un geste posé après l'écriture, donc nécessairement un geste d'écrivain, acteur institutionnel qui supervise la mise en forme finale du livre, dans son rapport à l'éditeur, au public et au champ.

Ensuite, nous avons pu remarquer que les pratiques épigraphiques de Foenkinos et Wauters ne se réduisent pas à des occurrences singulières dans des textes singuliers. Il y a une forme de reproductibilité des choix épigraphiques à travers les œuvres. Or, l'inscripteur, par définition, est lié à une œuvre singulière : il y a un inscripteur de *La délicatesse* et un inscripteur de *Charlotte* ; il y a un inscripteur de *Nos mères* et un inscripteur de *Haute-Folie*. Mais la pratique épigraphique des auteurs n'est pas portée par chacun de ces inscripteurs séparément, elle est portée par une instance qui transcende les œuvres individuelles. Cette instance qui choisit, livre après livre, une certaine bibliothèque de cautions et de significations, n'est pas l'inscripteur mais l'écrivain.

Enfin, si nous partons du constat que la pratique épigraphique est un acte stratégique qui participe à la posture d'auteur, c'est qu'elle appartient à l'écrivain, et non à la dimension qui caractériserait l'inscripteur.

À partir de ces trois observations, nous proposons l'hypothèse suivante : dans la quasi-totalité des cas observés dans le corpus, l'éthos construit par l'épigraphe est celui de l'écrivain, et non celui de l'inscripteur. Cette hypothèse modifie l'assignation de Maingueneau, en distinguant ce qui se construit à l'intérieur du texte (éthos discursif de l'inscripteur) et ce qui se construit au seuil du texte (éthos discursif de l'écrivain, qui se déploie sur la longueur de la carrière et engage la position de l'auteur dans le champ).

Toutefois, il nous faut indiquer que cette hypothèse semble rencontrer une exception dans notre corpus, et qui mérite d'être traitée avec attention. Le cas de l'épigraphe dans *Nos mères*, nous l'avons noté, est spécifique : elle est attribuée au protagoniste fictif du roman, et non à une personne extérieure au roman. Dès lors, il nous semble que cette épigraphe appartient à la narration plus qu'à son seuil. D'ailleurs, élément remarquable, cette épigraphe ne se situe

pas exactement au seuil du livre, mais après la page de titre de la première partie. Cela nous semble confirmer qu'elle appartient au texte. Ainsi, nous pensons que l'éthos construit par cette épigraphe appartient ici à l'inscripteur, et non à l'écrivain. Cette configuration énonciative n'est pas neutre : elle désactive la fonction de revendication d'un patronage. Wauters, par ce geste, refuse de se faire cautionner par un nom extérieur ; il choisit de se faire cautionner par sa propre narration. C'est, sémiotiquement, une opération d'autonomie. L'auteur lui-même atteste ce statut transgressif lorsqu'il qualifie son propre geste de « fausse épigraphe » dans l'entretien : « dans *Nos mères* il y a une fausse épigraphe : c'est le personnage du roman ». L'utilisation explicite du qualificatif « fausse » indique que Wauters a conscience de transgresser la convention, et de fabriquer une signature paratextuelle différente.

L'existence de cette exception confirme paradoxalement la règle. Si l'épigraphe pouvait engager l'inscripteur dans la majorité des cas, le geste de *Nos mères* ne serait pas remarquable, mais conforme. C'est précisément parce que l'épigraphe engage normalement l'écrivain, et non l'inscripteur, que le choix de Wauters d'engager l'inscripteur fait événement. Et le fait qu'aucun des autres cas de notre corpus n'active cette signature de l'inscripteur valide notre hypothèse : l'épigraphe construit normalement l'éthos de l'écrivain, et seules les configurations exceptionnelles l'orientent vers l'inscripteur.

L'hypothèse proposée implique plusieurs conséquences quant au cadre théorique mobilisé dans ce travail. Premièrement, elle nuance donc l'assignation de Maingueneau de l'éthos en distinguant deux espaces énonciatifs : le texte et le seuil paratextuel. De plus, elle rend compte de la productivité particulière de l'épigraphe comme dispositif postural. Si l'épigraphe construit l'éthos de l'écrivain, alors elle est l'un des lieux où la posture peut se manifester de manière concentrée.

Conclusion

Ce travail s'est ouvert sur une question que la critique avait, jusqu'à présent, peu prise pour objet en tant que tel : dans quelle mesure et selon quelles modalités l'utilisation des épigraphes participe-t-elle à la construction de la posture d'auteur ? Plusieurs lignes de réponse se dégagent. L'aperçu quantitatif a d'abord établi que la pratique épigraphique est suffisamment présente dans la production littéraire francophone actuelle pour être prise en compte. Une première réponse à la problématique est proposée par ce constat : l'épigraphe n'est ni un accident, ni un ornement isolé, mais bien un geste régulier de la littérature contemporaine.

L'analyse des corpus de Foenkinos et Wauters a confirmé cette affirmation. Chez les deux auteurs, l'épigraphe opère comme un dispositif intégré, articulant simultanément des effets sémiotiques internes au texte et des effets symboliques externes à lui. C'est cette double opération qui en fait un acte postural à part entière : par un même geste, l'auteur produit un éthos discursif au seuil de son livre et accomplit un acte de positionnement dans le champ littéraire.

L'analyse parallèle des deux corpus, quant aux modalités, a fait apparaître plusieurs régularités. La première tient à la distribution des six *relata*. L'auteur cité (A1) et l'auteur citant (A2) constituent les pôles dominants de la pratique des deux auteurs, tandis que le texte cité (T1) demeure en retrait. Ce retrait est lui-même structurant : en transférant le poids du seuil vers le nom de l'épigraphé, il confère à la pratique épigraphique une tonalité moins intertextuelle au sens strict qu'axée sur la formule détachable et sur le capital symbolique attaché au nom propre. Le titre du texte citant, le texte citant lui-même et les co-épigraphes complètent ce système en y inscrivant des effets de cohérence sémantique, d'orientation interprétative et de constellation culturelle.

Sur le plan théorique, les résultats présentés par l'analyse permettent une réponse synthétique à la problématique. L'épigraphe participe à la construction de la posture d'auteur dans une mesure significative, attestée à la fois par la fréquence statistique de la pratique et par la cohérence des effets observés dans les corpus restreints. Ces résultats nous ont permis de revenir sur la proposition de Maingueneau de penser l'éthos comme image de l'inscripteur. Nous avons formulé l'hypothèse que l'éthos construit par l'épigraphe est celui de l'écrivain, et non celui de l'inscripteur.

Ces différentes observations nous invitent à revenir, pour finir, sur la définition de l'épigraphe proposée par Martens, prolongeant celle formulée par Badir. Nous suggérons de la compléter de la manière suivante (les apports ajoutés à la définition de Martens sont indiqués en gras) :

ÉPIGRAPHE : n.f. Petit texte (ou représentation iconographique) littéraire que l'auteur (l'écrivain) place, sous l'apparence d'une citation, en exergue de son œuvre (ou de ses chapitres) afin d'en assurer la légitimité culturelle (afin de construire un réseau d'intertextualités et de signification que seul un lecteur initié pourrait appréhender) **et de construire un éthos discursif d'écrivain qui, en dialogue avec son éthos préalable, signale et opère un acte de positionnement dans le champ littéraire.**

Cette définition n'a pas vocation à clore la réflexion. Ce travail comporte plusieurs limites. Le corpus quantitatif est circonscrit à une décennie et à treize prix littéraires ; son extension chronologique et institutionnelle reste à envisager. Le corpus qualitatif, lui, repose sur deux auteurs : si leur contraste a permis de faire apparaître des régularités fortes, la généralisation des résultats à l'ensemble de la production francophone contemporaine demande des élargissements. Plusieurs perspectives sont envisageables : il serait pertinent d'éprouver la grille proposée sur des trajectoires situées dans d'autres régions du champ afin de mesurer la cohérence des modalités posturales identifiées. La distinction entre épigraphes liminaires et épigraphes de chapitre, que l'analyse a explicitement laissée de côté dans son volet quantitatif, mériterait également un traitement spécifique : la position du seuil engage en effet des mécanismes de programmation et de rythme dont nous n'avons pas pleinement rendu compte. Il faudrait aussi interroger plus avant la part qui revient, dans ce geste, à l'éditeur, dont la possible intervention dans le choix épigraphique pose la question d'une posture potentiellement déléguée. Une enquête sur la réception réelle des dispositifs épigraphiques, à partir de pratiques de lecture attestées plutôt que de leur seul lecteur modèle, viendrait enfin compléter utilement l'approche menée ici.

Pour terminer, l'épigraphe nous apparaît comme une véritable miniature du geste auctorial. En quelques lignes, l'écrivain y montre où il se tient. Ce qui se joue dans ce petit espace silencieux n'est pas seulement le rapport d'un texte à un autre, mais celui d'un écrivain à son champ. À l'écouter de plus près, le seuil épigraphique parle moins de la voix qu'il cite que de celle qui l'a choisie.

Bibliographie

Sources primaires

FOENKINOS D. (2014). *Charlotte*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2005). *En cas de bonheur*, Paris, Flammarion, roman.

FOENKINOS D. (2002). *Entre les oreilles*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2002). *Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2009). *La délicatesse*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2020). *La famille Martin*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2024). *La vie heureuse*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2016). *Le mystère Henri Pick*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

FOENKINOS D. (2004). *Le potentiel érotique de ma femme*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

WAUTERS A. (2025). *Haute-Folie*, Paris, Gallimard, Collection Blanche.

WAUTERS A. (2022). *Le musée des contradictions*, Paris, Les Editions du sous-sol.

WAUTERS A. (2023). *Le plus court chemin*, Paris, Verdier, Collection jaune.

WAUTERS A. (2021). *Mahmoud ou la montée des eaux*, Paris, Verdier, Collection jaune.

WAUTERS A. (2018). *Moi, Marthe et les autres*, Paris, Verdier, Collection jaune.

WAUTERS A. (2014). *Nos mères*, Paris, Verdier, Collection jaune.

WAUTERS A. (2014). *Sylvia*, Devesset, Cheyne Éditeur, Collection Grands fonds.

Sources de la partie théorique

- AMOSSY R. (2009). *La double nature de l'image d'auteur*. OpenEdition Journals. <https://journals.openedition.org/aad/662> [page consultée le 24/03/26].
- AMOSSY R. (2010). *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, L'interrogation philosophique.
- ARISTOTE (1991). *Rhétorique*, Livres I et II. Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Gallimard, Tel.
- BADIR S. (1990). *Cet obscur objet de désir. Sémiologie de l'épigraphe*, Université de Liège, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de Licencié en Philologie Romane.
- BOURDIEU P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, Essais.
- COMPAGNON A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, Essais.
- DUCAS S. (2009). *Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain*. OpenEdition Journals. <https://journals.openedition.org/aad/669> [page consultée le 24/03/26].
- ECO U. (1979). *Lector in fabula*, Editions Grasset et Fasquelle, Le livre de Poche.
- FOUCAULT M. (1969). *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63(3). Réédité dans *Dits et Écrits I*, Gallimard, 1994.
- GENETTE G. (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Essais.
- HAUTBOUT I. (2017). *Tu me reverras encore une fois sous cette forme*. HAL open science. <https://hal.science/hal-03620894/document> [page consultée le 12/10/25].
- LHIOUI Z. (2002). *Les épigraphes de Borges, spéculation et specularité*. Borges Center. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1308.pdf> [page consultée le 12/10/25].
- MAINGUENEAU D. (2014). *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, ICOM.

- MARTENS G. (2011). *L'épigraphie dans la littérature belge : étude historique et sémiologique*, Université de Liège, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de Master en Philologie Romane.
- MEIZOZ J. (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition.
- MEIZOZ J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- SAPIRO G. (2014). *Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur*. OpenEdition Journals. <https://journals.openedition.org/rh19/4660> [page consultée le 24/03/26].
- VIALA A. (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, Le sens commun.
- VIALA A. (1993). « Eléments de sociopoétique », in VIALA A., MOLINIÉ G., *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF.

Sources sur les trajectoires littéraires

David Foenkinos

- ALLOCINÉ. (s.d.). *La délicatesse*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=61361.html [page consultée le 08/05/26].
- ALLOCINÉ. (s.d.). *Le Mystère Henri Pick*. AlloCiné.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=260561.html [page consultée le 08/05/26].
- BOOK NODE. (s.d.). *David Foenkinos*. Book Node. <https://booknode.com/auteur/david-foenkinos> [page consultée le 08/05/26].
- David Foenkinos. (2026, 6 mai). Dans *Wikipédia*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/David_Foenkinos [page consultée le 08/05/26].

ÉDITIONS GALLIMARD. (s.d.). *Charlotte*. Gallimard.

<https://www.gallimard.fr/catalogue/charlotte/9782070145683> [page consultée le 10/04/26].

ÉDITIONS GALLIMARD. (s.d.). *Inversion de l'idiotie*. Gallimard.

<https://www.gallimard.fr/catalogue/inversion-de-l-idiotie/9782070763986> [page consultée le 10/04/26].

ÉDITIONS GALLIMARD. (s.d.). *La délicatesse*. Gallimard.

<https://www.gallimard.fr/catalogue/la-delicatesse/9782070126415> [page consultée le 10/04/26].

ÉDITIONS GALLIMARD. (s.d.). *Le potentiel érotique de ma femme*. Gallimard.

<https://www.gallimard.fr/catalogue/le-potentiel-erotique-de-ma-femme/9782070770328> [page consultée le 10/04/26].

FRANCE INFO. (2024, 20 janvier). « *À l'âge de seize ans, j'ai vécu une expérience de mort* », raconte l'écrivain David Foerkinos. Franceinfo : Culture.

https://www.franceinfo.fr/culture/livres/david-foerkinos/litterature-a-l-age-de-seize-ans-j-ai-vecu-une-experience-de-mort-raconte-david-foerkinos_6316080.html [page consultée le 04/05/26].

LA RÉDACTION. (2024, 15 avril). *Groupe Gallimard : histoire, catalogue, maisons d'édition et influence sur la littérature française*. Maison Édition. <https://maison-edition.fr/groupe-gallimard#linfluence-culturelle-plus-quun-editeur> [page consultée le 04/05/26].

LAUREN. (s.d.). *David Foerkinos : biographie, vie privée et confidences du romancier*. Le JSD. https://www.lejsd.com/david-foerkinos-biographie-vie-privee-confidences-romancier/#google_vignette [page consultée le 08/05/26].

LEMAITRE ÉDITIONS. (s.d.). *David Foerkinos : Biographie de l'auteur*. Le Petit Littéraire.

<https://www.lepetitlitteraire.fr/auteurs/david-foerkinos> [page consultée le 08/05/26].

LE PÔLE ÉDITION DE FRANCE INTER. (2024, 15 janvier). *CRITIQUE – « La vie heureuse » mais « absurde » de David Foerkinos ? L'avis du Masque*. Radio France.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/critique-la-vie-heureuse-mais-absurde-de-david-foerkinos-l-avis-du-masque-8110033> [page consultée le 04/05/26].

- PIVOT B. (2020, 09 octobre). « *Quand l'écrivain sème la pagaille* », la chronique de Bernard Pivot sur le dernier livre de David Foenkinos. Le Journal du Dimanche.
<https://www.lejdd.fr/culture/quand-lecrivain-seme-la-pagaille-la-chronique-de-bernard-pivot-sur-le-dernier-livre-de-david-foenkinos-29555> [page consultée le 04/05/26].
- RIGOT S. (s.d.). *David Foenkinos*. Page des libraires.
<https://www.pagedeslibraires.fr/decouvrir/entretien-auteur/8366#closePopUp> [page consultée le 04/05/26].
- STRAINCHAMPS B. (s.d.). *David Foenkinos, romancier français : biographie, bibliographie, style et avis*. Bibliosurf. <https://www.bibliosurf.com/+Foenkinos-David-.html> [page consultée le 08/05/26].

Antoine Wauters

- Antoine Wauters. (2026, 23 mars). Dans *Wikipédia*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Wauters [page consultée le 04/05/26].
- BELA. (s.d.). *Antoine Wauters*. Fédération Wallonie-Bruxelles. <https://bela.be/auteur/antoine-wauters> [page consultée le 04/05/26].
- BOOK NODE. (s.d.). *Antoine Wauters*, Book Node. <https://booknode.com/auteur/antoine-wauters> [page consultée le 04/05/26].
- CALAMÉO. (s.d.). *Verdier 40 ans d'édition*. Calaméo.
https://v.calameo.com/?bkcode=0058236590d83c2555e7f#google_vignette [page consultée le 04/05/26].
- DEBROCQ A. (2023, 30 novembre). *Antoine Wauters : « On a besoin de beauté pour tenir debout »*. La Scam Belgique. <https://www.scam.be/actualites-ressources/antoine-wauters-on-a-besoin-de-beaute-pour-tenir-debout/> [page consultée le 04/05/26].
- ÉDITIONS GALLIMARD. (s.d.). *Haute-Folie*. Gallimard.
<https://www.gallimard.fr/catalogue/haute-folie/9782073101556> [page consultée le 04/05/26].

- FAERBER J. (2021, 23 août). *Antoine Wauters : « Pour écrire, il faut un déficit d'être. Ne pas pouvoir ou ne pas aimer dire je »* (Mahmoud ou la montée des eaux). DIACRITIK. <https://diacritik.com/2021/08/23/antoine-wauters-pour-ecrire-il-faut-un-deficit-detre-ne-pas-pouvoir-ou-ne-pas-aimer-dire-je-mahmoud-ou-la-montee-des-eaux/#more-79914> [page consultée le 04/05/26].
- JUNGERMAN N. (2021, décembre). *Entretien avec Antoine Wauters. Propos recueillis par Nathalie Jungerman*. Fondation La Poste. <https://www.fondationlaposte.org/web/index.php/florilettres/entretiens/entretien-avec-antoine-wauters-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman> [page consultée le 04/05/26].
- LE CARNET ET LES INSTANTS. (s.d.). *Antoine Wauters*. Fédération Wallonie-Bruxelles Culture. <https://le-carnet-et-les-instants.net/antoine-wauters/> [page consultée le 04/05/26].
- OBJECTIF PLUMES. (s.d.). *Antoine Wauters*. Fédération Wallonie-Bruxelles Culture. <https://objectifplumes.be/auteur/antoine-wauters> [page consultée le 04/05/26].
- STRAINCHAMPS B. (s.d.). *Antoine Wauters, romancier belge : biographie, bibliographie, style et avis*. Bibliosurf. <https://www.bibliosurf.com/+Wauters-Antoine+.html> [page consultée le 04/05/26].
- STRAINCHAMPS B. (s.d.). *Verdier*. Bibliosurf. <https://www.bibliosurf.com/+Verdier+.html> [page consultée le 04/05/26].
- TRIOEN H. (2022, 11 avril). Le Musée des contradictions d'Antoine Wauters. *Une peinture à mots de notre monde*. KAROO. <https://karoo.me/articles/le-musee-des-contradictions-dantoine-wauters/> [page consultée le 04/05/26].
- VERDIER. (s.d.). *Antoine Wauters*. Verdier. <https://editions-verdier.fr/auteur/antoine-wauters/> [page consultée le 04/05/26].

Annexes

ANNEXE 1 : BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES PRIMÉS ENTRE 2015 ET 2025, CLASSÉE PAR PRIX ET DANS L'ORDRE CHRONOLOGIQUE (LES LIVRES ÉPIGRAPHÉS SONT INDiquÉS EN GRAS)

- Prix Femina
 - BOLTANSKI C. (2015). *La cache*, Paris, Stock.
 - MALTE M. (2016). *Le garçon*, Paris, Zulma.
 - **JAENADA P. (2017). *La serpe*, Paris, Julliard.**
 - LANÇON P. (2018). *Le lambeau*, Paris, Gallimard.
 - **PRUDHOMME S. (2019). *Par les routes*, Paris, Gallimard.**
 - JONCOUR S. (2020). *Nature humaine*, Paris, Flammarion.
 - **DUPONT-MONOD C. (2021). *S'adapter*, Stock.**
 - **HUNZINGER C. (2022). *Un chien à ma table*, Grasset.**
 - SINNO N. (2023). *Triste tigre*, Paris, P.O.L.
 - **BONNEFOY M. (2024). *Le rêve du jaguar*, Paris, Rivages.**
 - APPANAH N. (2025). *La nuit au cœur*, Paris, Gallimard.
- Prix Goncourt
 - **ENARD M. (2015). *Boussole*, Paris, Actes Sud.**
 - **SLIMANI L. (2016). *Chanson douce*, Paris, Gallimard.**
 - VUILLARD E. (2017). *L'ordre du jour*, Paris, Actes Sud.
 - **MATHIEU N. (2018). *Leurs enfants après eux*, Paris, Actes Sud.**
 - **DUBOIS J.-P. (2019). *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, Paris, Editions de l'Olivier.**
 - **LE TELLIER H. (2020). *L'anomalie*, Paris, Gallimard.**
 - **MBOUGAR SARR M. (2021). *La Plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Editions Philippe Rey.**
 - **GIRAUD B. (2022). *Vivre vite*, Paris, Flammarion.**
 - ANDREA J.-B. (2023). *Veiller sur elle*, Paris, L'Iconoclaste.
 - **DAOUD K. (2024). *Houris*, Paris, Gallimard.**
 - **MAUVIGNIER L. (2025). *La Maison vide*, Paris, Les Editions de Minuit.**

- Prix Goncourt belge
 - CUSSET C. (2016). *L'autre qu'on adorait*, Paris, Gallimard.
 - ZENITER A. (2017). *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion.
 - DIEUDONNÉ A. (2018). *La vraie vie*, Paris, L'Iconoclaste.
 - AMIGORENA S. H. (2019). *Le Ghetto intérieur*, Paris, P.O.L.
 - LE TELLIER H. (2020). *L'anomalie*, Paris, Gallimard.
 - DALEMBERT L.-P. (2021). *Milwaukee blues*, Paris, Sabine Wespieser Editeur.
 - DA EMPOLI G. (2022). *Le mage du Kremlin*, Paris, Gallimard.
 - SINNO N. (2023). *Triste tigre*, Paris, P.O.L.
 - TAÏA A. (2024). *Le bastion des larmes*, Paris, Julliard.
 - APPANAH N. (2025). *La nuit au cœur*, Paris, Gallimard.

- Prix Goncourt des lycéens
 - DE VIGAN D. (2015). *D'après une histoire vraie*, Paris, JC Lattès.
 - FAYE G. (2016). *Petit pays*, Paris, Grasset.
 - ZENITER A. (2017). *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion.
 - DIOP D. (2018). *Frère d'âme*, Paris, Seuil.
 - TUIL K. (2019). *Les choses humaines*, Paris, Gallimard.
 - AMADOU AMAL D. (2020). *Les impatientes*, Paris, Editions Emmanuelle Collas.
 - DUPONT-MONOD C. (2021). *S'adapter*, Stock.
 - GHOUSSE S. (2022). *Beyrouth-sur-Seine*, Stock.
 - SINNO N. (2023). *Triste tigre*, Paris, P.O.L.
 - COLLETTE S. (2024). *Madelaine avant l'aube*, Paris, JC Lattès.
 - APPANAH N. (2025). *La nuit au cœur*, Paris, Gallimard.

- Prix Goncourt de la nouvelle
 - FRANCESCHI P. (2015). *Première personne du singulier*, Paris, Points.
 - LAFON M.-H. (2015). *Histoires*, Paris, Buchet/Chastel.
 - HAROCHE R. (2017). *Retourner à la mer*, Paris, Gallimard.
 - JAUFFRET R. (2018). *Microfictions*, Paris, Gallimard.
 - LAMARCHE C. (2019). *Nous sommes à la lisière*, Paris, Gallimard.
 - SERRE A. (2020). *Au cœur d'un été tout en or*, Paris, Mercure de France.
 - MEYER S. T. (2021). *Et la guerre est finie...*, Genève, Les Editions Metropolis.

- **WAUTERS A. (2022).** *Le musée des contradictions*, Paris, Les Editions du sous-sol.
 - **THOMAS D. (2023).** *Partout les autres*, Paris, Editions de l'Olivier.
 - **OVALDÉ V. (2024).** *À nos vies imparfaites*, Paris, Flammarion.
 - **OCTAVIA G. (2025).** *L'étrangeté de Mathilde T.*, Paris, Gallimard.
- **Prix Interallié**
 - **BINET L. (2015).** *La Septième fonction du langage*, Paris, Grasset.
 - **JONCOUR S. (2016).** *Repose-toi sur moi*, Paris, Flammarion.
 - **VAN DER PLAESTEN J.-R. (2017).** *La Nostalgie de l'honneur*, Paris, Grasset.
 - **REVERDY T. B. (2018).** *L'hiver du mécontentement*, Paris, Flammarion.
 - **TUIL K. (2019).** *Les choses humaines*, Paris, Gallimard.
 - **FRAIN I. (2020).** *Un crime sans importance*, Paris, Seuil.
 - **PALAIN M. (2021).** *Ne t'arrête pas de courir*, Paris, L'Iconoclaste.
 - **HUMM P. (2022).** *Roman fleuve*, Paris, Editions des Equateurs.
 - **KOENING G. (2023).** *Humus*, Paris, Editions de L'Observatoire.
 - **DE MONTAIGU T. (2024).** *Cœur*, Paris, Albin Michel.
 - **DE LA ROCHEFOUCAULD L.-H. (2025).** *L'amour moderne*, Paris, Robert Laffont.
- **Grand Prix Jean-Giono**
 - **MAJDALANI C. (2015).** *Villa des femmes*, Paris, Seuil.
 - **BLOTTIÈRE A. (2016).** *Comment Baptiste est mort*, Paris, Gallimard.
 - **VAN DER PLAESTEN J.-R. (2017).** *La Nostalgie de l'honneur*, Paris, Grasset.
 - **GREVEILLAC P. (2018).** *Maîtres et esclaves*, Paris, Gallimard.
 - **COATALEM J.-L. (2019).** *La part du fils*, Paris, Stock.
 - **BOUYSSÉ F. (2020).** *Buveurs de vent*, Paris, Albin Michel.
 - **VERGER F. (2021).** *Sur les toits*, Paris, Gallimard.
 - **COLLETTE S. (2022).** *On était des loups*, Paris, JC Lattès.
 - **KOENING G. (2023).** *Humus*, Paris, Editions de L'Observatoire.
 - **NOREK O. (2024).** *Les Guerriers de l'hiver*, Paris, Michel Lafon.
 - **WAUTERS A. (2025).** *Haute-Folie*, Paris, Gallimard.

- Prix du livre Inter
 - **ZENATTI V. (2014). *Jacob, Jacob*, Paris, Editions de l'Olivier.**
 - **GARCIA T. (2015). *7*, Paris, Gallimard.**
 - DEL AMO J.-B. (2016). *Règne animal*, Paris, Gallimard.
 - LOPEZ D. (2017). *Fief*, Paris, Seuil.
 - **BAYAMACK-TAM E. (2018). *Arcadie*, Paris, P.O.L.**
 - PAULY A. (2019). *Avant que j'oublie*, Paris, Verdier.
 - **LINDENBERG H. (2020). *Un jour ce sera vide*, Paris, Christian Bourgois Editeur.**
 - **WAUTERS A. (2021). *Mahmoud ou la montée des eaux*, Paris, Verdier.**
 - **BELEZI M. (2022). *Attaquer la terre et le soleil*, Paris, Le Tripode.**
 - HADJIMARKOS CLARKE P. (2024). *Aliène*, Paris, Editions du sous-sol.
 - SEYVOS F. (2025). *Un perdant magnifique*, Paris, Editions de l'Olivier.

- Prix Médicis
 - **AZOULAI N. (2015). *Titus n'aimait pas Bérénice*, Paris, P.O.L.**
 - **JABLONKA I. (2016). *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil.**
 - HAENEL Y. (2017). *Tiens ferme ta couronne*, Paris, Gallimard.
 - GUYOTAT P. (2018). *Idiotie*, Paris, Grasset.
 - **LANG L. (2019). *La tentation*, Paris, Stock.**
 - DELAUME C. (2020). *Le Cœur synthétique*, Paris, Seuil.
 - ANGOT C. (2021). *Le voyage dans l'Est*, Paris, Flammarion.
 - **BAYAMACK-TAM E. (2022). *La Treizième Heure*, Paris, P.O.L.**
 - **LAMBERT K. (2022). *Que notre joie demeure*, Montréal, Hélotrope.**
 - **DECK J. (2024). *Ann d'Angleterre*, Paris, Seuil.**
 - CARRERE E. (2025). *Kolkhoze*, Paris, P.O.L.

- Prix Renaudot
 - **DE VIGAN D. (2015). *D'après une histoire vraie*, Paris, JC Lattès.**
 - **REZA Y. (2016). *Babylone*, Paris, Flammarion.**
 - **GUEZ O. (2017). *La Disparition de Joseph Mengele*, Paris, Grasset.**
 - **MANTEAU V. (2018). *Le sillon*, Paris, Le Tripode.**
 - **TESSON S. (2019). *La Panthère des neiges*, Paris, Gallimard.**
 - **LAFON M.-H. (2020). *Histoire du fils*, Paris, Buchet/Chastel.**
 - **NOTHOMB A. (2021). *Premier sang*, Paris, Albin Michel.**

- LIBERATI S. (2022). *Performance*, Paris, Grasset.
 - SCOTT A. (2023). *Les Insolents*, Paris, Calmann-Lévy.
 - FAYE G. (2024). *Jacaranda*, Paris, Grasset.
 - DE CLERMONT-TONNERRE A. (2025). *Je voulais vivre*, Paris, Grasset.
-
- Grand Prix du Roman de l'Académie française
 - **SANSAL B. (2015). *2084. La fin du monde*, Paris, Gallimard.**
 - KADDOUR H. (2015). *Les Prépondérants*, Paris, Gallimard.
 - DE CLERMONT-TONNERRE A. (2016). *Le dernier des nôtres*, Paris, Grasset.
 - **RONDEAU D. (2017). *Mécaniques du chaos*, Paris, Grasset.**
 - **PASCAL C. (2018). *L'été des quatre rois*, Paris, Plon.**
 - **BINET L. (2019). *Civilizations*, Paris, Grasset.**
 - DE MONTETY E. (2020). *La grande épreuve*, Paris, Stock.
 - **DÉSÉRABLE F.-H. (2021). *Mon maître et mon vainqueur*, Paris, Gallimard.**
 - **DA EMPOLI G. (2022). *Le mage du Kremlin*, Paris, Gallimard.**
 - BARBÉRIS D. (2023). *Une façon d'aimer*, Paris, Gallimard.
 - **BONNEFOY M. (2024). *Le rêve du jaguar*, Paris, Rivages.**
 - **LAHENS Y. (2025). *Passagères de nuit*, Paris, Sabine Wespieser Editeur.**
-
- Prix Rossel
 - SAVITZKAYA E. (2015). *Fraudeur*, Paris, Les Editions de Minuit.
 - **ANTOINE H. (2016). *Danse de la vie brève*, Paris, Verticales.**
 - **DEMOULIN L. (2017). *Robinson*, Paris, Gallimard.**
 - DIEUDONNÉ A. (2018). *La vraie vie*, Paris, L'Iconoclaste.
 - **MOESCHLER V. (2019). *Trois incendies*, Paris, Stock.**
 - BARREAU C. (2020). *La Confiture de morts*, Bruxelles, Weyrich.
 - **MARCZEWSKI P. (2021). *Un corps tropical*, Paris, Actes Sud.**
 - LAMBERT S. (2022). *L'Apocalypse heureuse*, Paris, Arléa.
 - **WAUTERS A. (2023). *Le plus court chemin*, Paris, Verdier.**
 - **COLIC V. (2024). *Guerre et pluie*, Paris, Gallimard.**
 - HUYNEN C. (2025). *Les femmes de Louxor*, Paris, Arléa.

- Espiègle de la prose en langue française
 - GUNZING T. (2013). *Manuel de survie à l'usage des incapables*, Vauvert, Au diable Vauvert.
 - LAMARCHE C. (2017). *Dans la maison un grand cerf*, Paris, Gallimard.
 - GÖRGÜN K. (2019). *Le second disciple*, Paris, Les Arènes.

ANNEXE 2 : ENTRETIENS AVEC DAVID FOENKINOS ET ANTOINE WAUTERS À PROPOS DES ÉPIGRAPHES.

DAVID FOENKINOS

- [Elisa] Que représente pour vous une épigraphe en ouverture d'un livre ?
- [Foenkinos] C'est très très important pour moi. Ça donne une tonalité, ça donne un indice aussi sur le livre, ça peut être aussi un clin d'œil par rapport à la suite du livre. Je n'aime pas, contrairement à d'autres auteurs, mettre deux ou trois phrases. J'aime bien n'en mettre qu'une, donc je la cherche vraiment. Je la cherche, c'est d'une grande grande importance pour moi. Mais si je ne trouve pas une phrase qui correspond parfaitement, faut pas mettre pour mettre. *Je suis drôle*, tu verras, c'est une citation de Beckett, et comme Beckett est important dans le livre, voilà.
- [Elisa] Et donc qu'est-ce qui compte pour vous dans le choix d'une épigraphe au moment où vous la choisissez : vers quels auteurs est-ce que vous vous tournez, est-ce que vous avez des choix de prédilection ?
- [Foenkinos] Ce n'est jamais par hasard, j'essaie plutôt de mettre des auteurs que j'aime, mais parfois c'est la phrase qui compte plus. J'ai mis déjà Kafka, j'ai mis Kundera, j'ai mis des auteurs plutôt que j'aime en exergue de mes romans, mais ce qui est le plus important, c'est ce que je te disais tout à l'heure, pour moi c'est la signification. J'aime bien aussi l'idée que cette phrase, quand on la lit, on ne la comprend pas forcément, mais on la comprend après avoir lu le livre. Par exemple sur celle-là, dans *La famille Martin*, je trouve que c'est après qu'on comprend : « la valeur d'un hasard est égale à son degré d'improbabilité », c'est à la fin du livre que tu comprends ça. Mais c'est vrai qu'il y a plein de livres où je n'en ai pas mis.
- [Elisa] Est-ce que vous avez l'impression que votre manière d'épigrapher vos livres a changé au fur et à mesure de votre carrière ?
- [Foenkinos] Un petit peu, parce que je pense qu'il y a plusieurs livres où je n'en ai pas mis, et là je reviens au désir d'en mettre. Peut être que je le prends un petit peu moins à la légère. Tu regarderas celle de *En cas de bonheur*, c'est vraiment une blague. Parfois c'était plutôt léger. Là j'ai plutôt envie de réfléchir à quelque chose qui soit intéressant. Mais si j'ai pas, je mets pas.

ANTOINE WAUTERS

- [Elisa] Que représente pour vous une épigraphe en ouverture de livre ?
- [Wauters] J'ai un avis un peu partagé moi là-dessus. D'ailleurs je voudrais ne plus en utiliser.
- [Elisa] C'est étonnant parce qu'il y en a dans tous vos livres.
- [Wauters] Effectivement, mais il y a un truc aussi, je ne sais pas si tu avais vu, de Paolo Conte, qui est une manière un peu aussi de me moquer de l'utilisation qu'on en fait d'habitude. En fait je pense qu'on pourrait s'en passer. C'est comme devenu une sorte d'habitude, peut être comme une validation d'un pair, de quelqu'un qui était là avant nous et une manière de dire « j'écris ce livre sous cet œil-là, sous cette espèce d'œil qui valide ». Mais je suis convaincu qu'il faudrait peut-être s'en passer. D'ailleurs, très souvent, c'est rajouté à la toute fin. En ce qui me concerne, j'écris le livre et après je me demande ce que je mets. Dans *Haute-Folie*, le truc de Wittgenstein c'est ça quoi.
- [Elisa] Alors, ce qui compte pour vous dans le choix d'une épigraphe, c'est qu'elle se rapporte au texte si vous la choisissez plutôt à la fin ?
- [Wauters] Je la choisis plutôt à la fin, mais après ce que j'aime c'est trouver... tu sais ton livre ce serait un parfum et tu y mets des senteurs qui sont très proches de ce que tu cherches, de ce que tu aimes et c'est un travail énorme. Et tu te rends compte que des tas de gens ont fait ça avant toi, et que, si tu es honnête, il y en a d'autres qui ont fait des parfums qui sont peut-être assez proches, et tu vas utiliser le nom de ce parfum-là, qui serait comme une manière d'avancer à deux dans un truc qui est très solitaire et de se dire « mon travail s'inscrit un peu dans le sillage ou dans le sillon du travail de cette personne que j'aime ». C'est une façon de rendre hommage aussi quelque part, c'est pas seulement égoïste.
- [Elisa] Vous considérez alors que votre pratique épigraphique a évolué au cours de votre carrière, puisque maintenant vous essayez de vous en détacher ?
- [Wauters] Il faudrait que je regarde dans *Nos mères* si j'en avais utilisé. Je pense qu'il n'y en a pas. Ha si, enfin non. Dans *Nos mères* il y a une fausse épigraphe : c'est le personnage du roman. Enfin, oui ça a évolué, mais je pense qu'il n'y en aura peut-être plus, ou alors de manière différente. Par exemple pour le moment j'écris un livre qui est très ample, et pour le moment c'est Amélie Nothomb, alors que c'est assez éloigné de ce que moi je fais. Mais c'est aussi une façon de jouer avec les lecteurs. Il y a un truc de cet ordre-là aussi tu vois. C'est comme une clef que tu poses sur le pas de la porte ou

sous le paillason et c'est une façon de dire « regardez dans quoi je veux vous conduire et aillez ça à l'esprit, ce nom, cette citation ».

ANNEXE 3 : LISTE DES ÉPIGRAPHES

- Entre les oreilles (Foenkinos, 2002)

J'ai pourtant les oreilles pour entendre.

Vincent Van Gogh

« Pourquoi que vous avez plaqué votre femme ? demanda-t-elle. – Parce qu'elle aime trop les crevettes », dit-il.

Faulkner

Ils restèrent enlacés une minute qui dure encore maintenant.

Albert Cohen

- Inversion de l'idiotie. De l'influence de deux Polonais (Foenkinos, 2002)

Je me contente seulement de présenter les événements dans leur réalité, tels qu'ils se sont produits exactement, et ce n'est pas ma faute s'ils paraissent incroyables.

Le narrateur des *Démons* de Dostoïevski
Que celui qui se dresse et s'exclame : « Mais c'est complètement idiot » veuille bien surveiller son comportement, à moins qu'il préfère se voir gratifié d'un aimable : « Oui, on sait bien ! Mais c'est génial, non ? »

Frank Zappa

D'ici, j'observe les Polonais comme à travers une lunette et je ne peux apercevoir que le contour vague de leur existence.

Witold Gombrowicz

- Le potentiel érotique de ma femme (Foenkinos, 2004)

En vain la raison me dénonce la
dictature de la sensualité.

Louis Aragon

Comment t'atteindre, onde sensuelle,
Toi qui me donnes des ailes...

M

- En cas de bonheur (Foenkinos, 2005)

Le mariage est un enfer.

Henry de Montherlant

Jamais je n'ai été aussi heureux que pendant
mes années de mariage.

Auteur inconnu

- Qui se souvient de David Foenkinos ? (Foenkinos, 2007)

La Suisse est un pays où fort peu d'histoires
commencent, mais où beaucoup se terminent.

Francis Scott Fitzgerald

- La délicatesse (Foenkinos, 2009)

Je ne saurais me réconcilier avec les choses,
chaque instant dût-il s'arracher au temps pour
me donner un baiser.

Cioran

- Charlotte (Foenkinos, 2014)

Celui qui, vivant, ne vient pas à bout de la vie,
a besoin d'une main pour écarter un peu le
désespoir que lui cause son destin.

Kafka, *Journal*, 19 octobre 1921

- Le mystère Henri Pick (Foenkinos, 2016)

Cette bibliothèque est dangereuse.

Ernst Cassirer, *à propos de la bibliothèque Warburg*

- La famille Martin (Foenkinos, 2020)

La valeur d'un hasard est égale à son degré d'improbabilité.

Milan Kundera

- La vie heureuse (Foenkinos, 2024)

On devrait même, pour aimer encore plus la vie, être mort une fois.

Charlotte Salomon

- Sylvia (Wauters, 2014)

I am lame in the memory.

Sylvia Plath

- Nos mères (Wauters, 2014)

Enfant, quand je faisais référence à toi dans les histoires que j'inventais pour me tenir compagnie, je ne disais jamais maman, ni ma mère, mais bien plutôt nos mères. Comme si j'étais plusieurs enfants et toi plusieurs mères à la fois, et comme si tout ce que je souhaitais finalement c'était ça : diluer nos souffrances en fragmentant nos vies.

Jean Charbel

- Moi, Marthe et les autres (Wauters, 2018)

Et il faut que nous vivions, que nous trouvions les mots, l'élan, la réflexion qui fondent une joie, la joie.

Albert Camus

- Mahmoud ou la montée des eaux (Wauters, 2021)

La vie, c'est être continuelle mouillé. La vie, c'est nager dans le petit bassin du moment présent.

Sohrab Sepehri

- Le musée des contradictions (Wauters, 2022)

Ce qui caractérise une intelligence humaine de premier ordre, c'est son aptitude à garder simultanément à l'esprit deux idées contradictoires sans pour autant perdre sa capacité à fonctionner. On devrait, par exemple, être capable de voir que les choses sont sans espoir et pourtant déterminé à les changer.

Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*

Mais ces gens à cheveux longs des années 1966-1967, que disaient-ils donc dans le langage inarticulé que constituait le signe monolithique de leurs cheveux ? Ils disaient ceci : « La société de consommation nous dégoûte. Nous nous insurgeons radicalement. De par notre refus, nous créons un anticorps de cette société. »

Pier Paolo Pasolini, *Le « discours » des cheveux*

- Le plus court chemin (Wauters, 2023)

Nous sommes les lieux où nous avons été.

Jim Harrison

Je suis plus heureuse. J'ai atteint un stade où je n'ai peut-être plus besoin d'un film entre la vie et moi.

Jan Campion

Cips, cips
Da di doo di doo
ci-boom, ci-boom-boom.

Paolo Conte

- Haute-Folie (Wauters, 2025)

La solution du problème que tu vois dans la vie,
c'est une manière de vivre qui fasse disparaître
le problème.

Ludwig Wittgenstein

