

## Entre théorie et pratique: ethos préalable et scénographie fictionnelle chez Christine Montalbetti

Stéphane Girard – Université de Hearst

### Abstract

When contemporary French writer Christine Montalbetti published her first novel in 2001, she was already known in the France literary field as a theorist and a professor. How can an author legitimize his or her own fictional work when they initially offer a self-image – i.e. a prior ethos – characterized by erudition? Referring to narratology and literary discourse analysis, more especially to the notions of “paratext” (Gérard Genette), “scenography” (Dominique Maingueneau), and “autonymical modalisation” (Jacqueline Authier-Revuz), this paper intends to explain how the theory/practice dynamics affecting Montalbetti’s entry in the literary field with a book titled *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine* engenders a highly self-reflexive enunciation. In the text, Montalbetti relies on her own literary knowledge and proposes numerous meta-enunciative commentaries to support the legitimacy of her fictional speech, thus offering a singular, highly dual auctorial self-image in literature of the contemporary extreme.

### Keywords

Discursive ethos, French literature, Literary discourse analysis, Paratext, Scenography.

### Résumé

Lors que l’écrivaine française contemporaine Christine Montalbetti publie son premier roman en 2001, elle est déjà connue dans le champ littéraire de la France en tant que théoricienne et professeure. Comment légitimer sa parole fictionnelle lorsque l’on propose initialement une image de soi – un ethos préalable – érudite ? En référant à la narratologie et à l’analyse du discours littéraire, plus spécifiquement aux notions de paratexte (Gérard Genette), de scénographie (Dominique Maingueneau) et de modalisation autonymique (Jacqueline Authier-Revuz), le présent article entend expliquer comment la dynamique théorie/pratique marquant l’entrée de Montalbetti dans le champ engendre, avec le livre *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine*, une énonciation hautement méta-réflexive. Dans ce texte, Montalbetti s’appuie explicitement sur ses propres savoirs littéraires et propose diverses gloses méta-énonciatives pour étayer la légitimité de sa parole fictionnelle, offrant du coup une image auctoriale profondément duale et singulière dans la littérature de l’extrême contemporain.

### Mots-clés

Ethos discursif, littérature française, analyse du discours littéraire, paratexte, scénographie.

## INTRODUCTION

Lorsque le célèbre poéticien Gérard Genette (1987) développe, dans *Seuils*, la notion de paratexte pour l'intégrer à son édifice conceptuel, il prend bien soin de distinguer le *péritexte*, soit ce qui se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (p. 11), de l'*építex*te, soit « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » (Genette, 1987, p. 346). Par le fait même, Genette autorise la narratologie à lorgner du côté de la pragmatique, dans la mesure où ces données constituantes du paratexte se retrouvent à être porteuses d'une force que l'on ne peut que qualifier d'illocutoire ; comme le précise ensuite Dominique Maingueneau (1993), ces données autorisent la mise en place du « cadre » qui permettra une réception *adéqu*ate de l'œuvre, de « l'inscrire dans des institutions de communication historiquement déterminées » (p. 100). En ce sens, affirme quant à lui Philippe Lane (1992), « la visée illocutoire d'une couverture et d'une jaquette, d'un catalogue ou d'une campagne publicitaire prédispose le lecteur à un mode de réception particulier dont l'analyse est à prendre en compte » : conséquemment, il faut bien admettre que « la périphérie du texte, souvent ignorée, parfois dévalorisée, n'est pas un supplément d'âme destiné à un plaisir illusoire, mais bien une donnée importante » (p. 147) marquant toute interprétation, et ce, notamment par l'intermédiaire des informations « circulant à l'air libre » au sujet de l'auteur et de l'image somme toute circonstancielle que se fait le récepteur de ce dernier. « Tout contexte », synthétise Genette (1987), « fait paratexte » (p. 13).

Ainsi, avant même d'entamer tout travail de décodage d'un énoncé – ici littéraire, quoique cela soit aussi vrai pour n'importe quel type d'activité discursive, de la chronique économique au SMS en passant par le recueil d'aphorismes ou la conversation avec son voisin –, notre réception est en quelque sorte déjà *orientée* par le savoir, élastique et fondamentalement inégal, que nous possédons au sujet de l'instance auctoriale qui en est tenue responsable. « Pour aborder un texte », souligne Maingueneau (2010) au sujet bien précis de la littérature, « le lecteur s'appuie au premier chef sur une connaissance, fût-elle minimale, du contexte de production. Il dispose d'un certain savoir encyclopédique d'extension très variable sur l'époque, l'auteur, les circonstances immédiates et lointaines, le genre de discours dont relève l'œuvre » (p. 51). On se retrouve, bref, dans le registre d'informations flottantes – que Maingueneau définit ailleurs comme relevant d'une scène d'énonciation dite « englobante » (voir 2004a, 2004b) – qui affectent malgré tout la façon dont cette instance auctoriale se *présente* à nous, c'est-à-dire une série de données építexuelles (sur lesquelles Genette n'insiste toutefois pas) qui affectent ce que l'analyse discursiviste appelle plus spécifiquement l'« *ethos* préalable ».

Pour Ruth Amossy (2010), « [l']*ethos* préalable comme l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi se compose [...] d'aspects divers. Il comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social » (p. 73). Il affecte ainsi l'*ethos* au sens strict qui, dans la perspective pragmatique et discursiviste qui nous intéresse ici, touche à tout ce qui « se rapporte à l'image de soi que construit l'orateur désireux d'agir sur sa parole » (Amossy, 2010, p. 17), une parole par l'intermédiaire de laquelle « [l]es propos énoncés ne sont [...] pas renvoyés à un être

empirique, une personne en chair et en os, mais à l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours. L'éthos, comme le logos, est un effet de l'usage de la parole en situation » (Amossy, 2010, p. 18-19). D'ailleurs, la notion d'éthos « a connu au cours des dernières décennies un certain regain d'intérêt, si bien qu'elle est aujourd'hui réactualisée dans divers champs de la théorie contemporaine » (Clément, 2008, en ligne), comme le démontrent notamment les travaux du collectif dirigé par Amossy (1999) de même que les numéros spéciaux consacrés à la question par des revues spécialisées telles *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire* (2008), *Argumentation et analyse du discours* (2009) ou *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature* (2013). Les réflexions sur l'éthos préalable en littérature contemporaine de langue française proposées ici viennent s'inscrire dans cette mouvance discursiviste. [1]

## LA DUALITÉ

En entamant un projet de recherche portant sur la méta-réflexivité dans les œuvres littéraires de Christine Montalbetti, qui a publié depuis 2001 onze ouvrages en prose chez l'éditeur parisien P.O.L (huit romans, deux recueils de nouvelles et un monologue pour le théâtre [2]), j'ai été surpris de constater comment l'épitéxte allographe « enrobant » son corpus véhiculait une image explicitement *duale* de l'auteure. Si elle est écrivaine, elle se veut aussi, en effet, « grande connaisseuse de l'œuvre de Gérard Genette » (Quiriny, 2005) et des procédés fictionnels, ce que garantit son statut de maître de conférences se spécialisant, selon le site Web de son employeur, en « théorie littéraire: statut de la fiction, écritures référentielles » (Université Paris-VIII). Sa pratique scripturale semble par conséquent *imprégnée*, aux yeux de la critique la relayant tout en en rendant compte, de tout un savoir de nature académique, si bien qu'il peut sembler parfois difficile, pour cette même critique, de délimiter ces champs spécifiques l'un par rapport à l'autre. Conséquemment, l'image que l'auteure projette par l'intermédiaire de sa pratique de la littérature en serait forcément affectée ; c'est, du reste, ce que ne cessent de rappeler les nombreux commentateurs de ses diverses œuvres de fiction, alors qu'ils insistent tous éventuellement sur l'ambiguïté des liens qui y sont entretenus entre le référentiel et le fictionnel ou entre la théorie et la pratique: des critiques tels Warren Motte (2010) – « Que *Western* comprenne une dimension critique d'une telle ampleur n'a rien d'étonnant, étant donné que Montalbetti est elle-même critique littéraire, auteure de plusieurs essais [...] qui l'ont confirmée comme spécialiste de la narratologie » (p. 138); Christophe Malléjac (2005) – « Car telle une cow-girl faisant irruption dans le saloon enfumé de ce monde macho, cette spécialiste (fumeuse de gauloises brunes) des questions de narration vient avec sa langue fouiller – sonder – la profondeur du monde » (en ligne); Véronique Rossignol (2009) – « Visiblement, cette professeure de littérature, auteure de plusieurs essais théoriques sur la fiction, ne se sent pas entravée par sa science, quand elle coiffe son Stetson de romancière » (en ligne); Elizabeth Philippe (2009) – « Dynamiter les techniques éprouvées de la narration, cette spécialiste de Gérard Genette, le théoricien de la narratologie, semble y prendre un malin plaisir, tout en évitant l'écueil de la fiction conceptuelle et fastidieuse » (en ligne); ou Renaud Pasquier (2011) – « Christine Montalbetti [...] démontre que rigueur de l'analyse et agrément de la lecture ne sont pas incompatibles, et que l'étude de la fiction ne tue pas le plaisir de la fiction. Bien au contraire » (en ligne) – témoignent ainsi de l'ancrage discursif épitéxtuel de cet ethos préalable résolument

dual de Montalbetti, dans la mesure où une certaine *image* de l'auteure circule déjà, bien à son insu, grâce à ces affirmations portant *sur* ses œuvres.

« Comment », demande néanmoins Fabrice Gabriel (2005), « réussir à trouver sa voix dans la création littéraire, dégagée de l'appareil théorique dont on s'est fait une 'spécialité' au sens le plus strictement universitaire du terme ? » ((en ligne) Puisque « l'ethos discursif est toujours une réaction à l'ethos préalable – ma présentation de soi se fonde toujours sur l'idée que mon interlocuteur se fait d'ores et déjà de ma personne » (Amossy, 2010, p. 75), il me semble pertinent d'interroger les stratégies discursives par l'intermédiaire desquelles une écrivaine telle Montalbetti a *négocié*, d'un point de vue textuel, cette transition d'un ethos préalable de théoricienne à celui de romancière à proprement parler. Autrement dit : de quelle manière le passage d'une « scène générique » à l'autre, pour prendre la terminologie de Maingueneau (2004b), a-t-il nécessité *la mise en place d'une « scénographie »* à proprement parler *fictionnelle*, alors que « l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Le discours, par son déploiement même, prétend convaincre en instituant la scène d'énonciation qui le légitime » (en ligne)? Comment Montalbetti a-t-elle étayé, du moins initialement, cette légitimité à titre d'écrivaine de fiction – car « [c]e que dit le texte doit permettre de valider la scène même à travers laquelle ces contenus [ici fictionnels] surgissent » (Maingueneau, 2004b, en ligne) – au sein du champ littéraire francophone contemporain par l'adoption d'une nouvelle *pratique* ?

C'est qu'avant même d'être « (re)connue » comme auteure avec *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine*, premier roman datant de 2001, Montalbetti avait déjà fait paraître un certain nombre de publications savantes en tant que chercheuse universitaire : son ethos préalable s'est donc notamment élaboré *sur le dos* de métatextes, c'est-à-dire de discours somme toute référentiels portant *sur* la littérature et la poétique et par l'intermédiaire desquels celle-ci présente, déjà, une image discursive bien précise d'elle-même, notamment grâce à l'attention qu'elle accorde, dans sa propre mise en scène énonciative, à l'allocutaire. À la fois grâce à de brefs ouvrages didactiques, de comptes rendus critiques et d'un essai plus substantiel consacré aux récits de voyage, soit autant de données épitextuelles auctoriales qui *conditionnent* le rapport du récepteur à l'œuvre de fiction à paraître et dont on se proposera tout d'abord de présenter une synthèse, Montalbetti met effectivement en place une présentation de soi à la fois poéticienne et spécialisée de même que vulgarisatrice et pédagogue, deux tendances qu'un ethos qualifié d'*érudit* permet de subsumer. Ainsi, la fiction se veut, dans son parcours discursif et professionnel, un objet de réflexion théorique *avant* de devenir un terrain d'exploration et d'investigation plus concrètes et pratiques. Mais plutôt que de répudier cet ethos préalable (avec les connotations, pour l'essentiel négatives, qui risquent de l'accompagner : sécheresse du style, « fiction fastidieuse » et cérébrale prétexte à un étalage de savoirs éhonté, formalisme néo-romanesque, « terrorisme » telquelien, voire risque du banal... roman à thèse), il semblerait – c'est, du moins, l'hypothèse défendue ici – que Montalbetti s'appuie plutôt explicitement sur cette image circulant *déjà* à son sujet pour étayer la recevabilité de son dire romanesque, ne serait-ce que parce que « toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente. » (Maingueneau, 2004a, p. 193) En d'autres mots, la narration de *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine* continue de déployer, au niveau fictionnel, une scénographie relevant, *en toute connaissance de cause*, de cette identité d'érudite, spécialiste et vulgarisatrice, propre à l'ethos préalable de l'auteure : c'est, dans un deuxième temps, ce que l'on tâchera de

démontrer par l'analyse des procédés scripturaux et des indices textuels à l'œuvre dans ce premier ouvrage littéraire, plus spécifiquement par la mise à distance – méta-réflexive – de la stricte illusion référentielle d'une part, par le retour constant de l'énonciation sur soi dans le cadre d'occurrences d'intimité, de non-coïncidence interlocutive et de modalisation autonymique d'autre part. Par le fait même, cette analyse révélera la façon dont Montalbetti en est initialement arrivée à élaborer ce « style critique » particulier qui deviendra caractéristique de sa poétique personnelle.

## L'ÉRUDITION

L'ethos préalable érudit de Montalbetti se déploie donc notamment par l'intermédiaire de textes divers de nature théorique, dont quatre plaquettes didactiques que celle-ci fait paraître entre 1992 et 2001 : tous publiés aux Éditions Bertrand-Lacoste dans les collections « Parcours de lecture » ou « Références », ces petits ouvrages sont en effet destinés à des étudiants du collège ou du lycée général français. Le premier, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, entend expliquer à un néophyte comment « les textes romanesques esquissent une théorie fragmentée de la lecture » (Montalbetti, 1992, p. 84) et lui définir les notions de narrateur et de narrataire (exercices de « prolongements » à l'appui) tout en testant l'efficacité de toute cette terminologie. On voit ce principe à l'œuvre, par exemple, dans un encadré intitulé « Repère » où l'auteure revient sur les notions, fondamentales en études littéraires, de narrataires extradiégétiques et intradiégétiques, pour ensuite faire une proposition somme toute étonnante :

« Cette terminologie un peu savante a l'avantage d'être rigoureuse.

On pourra préférer la distinction plus simple, mais moins précise, entre narrataire principal (celui qui n'est pas personnage) et narrataire secondaire (celui qui est un personnage).

À chacun de choisir ici sa terminologie. »

(Montalbetti, 1992, p. 42)

Dans ce passage, l'on voit très bien que l'énonciateur tâche de modaliser sa propre « rigueur » en atténuant (« un peu ») les effets négatifs potentiels que pourrait avoir toute ladite « terminologie savante », fidèle en cela à l'objectif disons simplifiant de l'ouvrage. De plus, en sollicitant explicitement la collaboration de son propre récepteur, Montalbetti accentue la dimension perlocutoire de la « leçon » qu'elle lui propose en l'invitant à s'approprier – à « choisir », littéralement – le langage théorique qui lui conviendra le mieux : outre la volonté explicitement vulgarisatrice du passage, on peut également y voir une stratégie didactique, dans la mesure où Montalbetti considère visiblement que la théorie, ici narratologique, n'est utile que si elle est *utilisée*, c'est-à-dire mise en application. [3]

Dans une perspective didactique similaire, la plaquette intitulée *Gérard Genette, une poétique ouverte* résume quant à elle la pensée du célèbre théoricien en indiquant que « la confrontation de la critique à l'immanence de l'œuvre particulière suppose le recours à un certain nombre de 'données transcendantes', qu'il revient à la poétique de dégager » (Montalbetti, 1998, p. 18) ; à partir notamment de réflexions sur les procédés narratologiques ou sur les divers modes de transtextualité, nous synthétise en substance Montalbetti, « le travail de Genette a

pour objet la transcendance même, en tant que, redéfinie comme cette dynamique qui agit l'œuvre et par où l'œuvre agit, elle est le lieu exact d'une poétique, puis d'une esthétique, pragmatiques. » (Montalbetti, 1998, p. 118) C'est là, au demeurant, les mêmes questions qui l'intéressent dans l'introduction du recueil intitulé *La fiction*, ouvrage dans lequel Montalbetti présente divers extraits de textes (d'Aristote ou Frege à Searle ou Perec) donnant une vue d'ensemble des principaux enjeux liés à la poétique de la fiction et où elle insiste à nouveau – tout en adjoignant un vade-mecum qui redéfinit, question d'en assurer l'efficace, les notions présentées par ces mêmes auteurs : la volonté vulgarisatrice et didactique se veut, encore là, évidente – sur l'idée que « [l]a définition du caractère fictionnel d'un texte passerait [...] obligatoirement par la considération du contexte pragmatique. » (Montalbetti, 2001a, p. 23) La poétique, au sens – toujours genettien – défendu par la spécialiste qu'est Montalbetti, c'est ce qui, explicitement, permet de *faire*.

D'ailleurs, son *Paradoxe sur le comédien*. Diderot, s'il vise à rendre compte de la réflexion de l'encyclopédiste des Lumières sur le jeu au théâtre et « sur le soulignement récurrent de l'hétérogénéité du monde et de la scène », rappelle que « [l]a *doxa*, qui valorise la sensibilité, néglige les différences radicales qui séparent le théâtre du réel et les pense au contraire dans une relation de continuité, ou de similitude » (Montalbetti, 2000b, p. 39) ; Montalbetti insiste dès lors sur la « radicalité » du projet de Diderot : « saisir le moment de la création, en explorer la dynamique, définir le geste même de créer » (Montalbetti, 2000b, p. 87), soit une réflexion plus générale sur le *statut* de l'énoncé de fiction et sur la *poiesis* inhérente à toute *mimesis*. Du reste, cette présentation des réflexions de Diderot vient compléter celle que l'auteure élabore dans l'essai intitulé *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, livre dans lequel Montalbetti constate en somme que l'écriture référentielle, confrontée « à l'hétéronomie du réel » (Montalbetti, 1997, p. 5), doit élaborer toute une série de stratégies discursives pour *faire avec* et « dire » ce même réel : « Ce que tout texte référentiel raconte, et le récit de voyage en particulier, c'est d'abord l'histoire, chaque fois rejouée, d'un réajustement patient du dire au monde. » (Montalbetti, 1997, p. 10) Question de défendre l'hypothèse que « c'est précisément [la] *représentation* qui fonde la dynamique de l'écriture référentielle » (Montalbetti, 1997, p. 6, l'auteure souligne) et « qu'un relevé des contenus des apories formulées par le texte référentiel, ainsi que des stratégies élaborées pour les résoudre, peut permettre de constituer un système du genre » (Montalbetti, 1997, p. 7), Montalbetti aborde la production scripturale d'écrivains du 19<sup>e</sup> siècle – de Chateaubriand à Dumas en passant par Hugo, Stendhal ou Flaubert – pour aborder les récits de voyage de ces auteurs de fiction à l'aune d'un projet, scientifique, de typologie.

Mais que ses considérations abstraites portent au final sur les procédés de la fiction ou le statut des énoncés référentiels, Montalbetti maintient, en spécialiste toujours néanmoins soucieuse de pédagogie, que toute tentative de distinction entre les deux registres discursifs repose en fait sur l'identification de leur « intentionnalité » :

« À la question de savoir s'il existe des marques formelles permettant de distinguer un énoncé fictionnel d'un énoncé référentiel, le philosophe du langage John Searle, dans *Sens et expression*, affirme qu'« il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction ». C'est pourquoi le seul mode de différenciation entre ces deux catégories d'énoncés paraît être la connaissance de l'« intention » du destinataire de ces énoncés [...]. »

(2001a, p. 230)

C'est par ailleurs ce qu'elle répète dans des comptes rendus pour *Littérature* (Montalbetti, 2000c; 2000d) ou pour le site *Fabula, la recherche en littérature* (Montalbetti, 2001b) et dans lesquels elle continue d'insister, en spécialiste académique, sur une conception pragmatique de l'activité discursive tout en faisant appel aux connaissances, qu'elle présume désormais acquises, de son allocutaire :

« Seulement voilà. Si vous aviez lu scrupuleusement la section de *Fiction et diction* intitulée « Récit fictionnel, récit factuel », vous aviez à peu près convenu avec Genette que les indices formels de fictionnalité (ou de référentialité) d'un texte étaient éminemment réversibles, et vous aviez attribué avec lui cette réversibilité à des causes essentiellement historiques : si *in abstracto* on pouvait toujours songer à des différences entre récit fictionnel et récit référentiel, le corpus en acte des textes soumis à votre lecture les démentait, principalement en raison des échanges entre genres référentiels et genre fictionnels. »

(en ligne)

Les adresses explicites au(x) lecteur(s) que l'on retrouve ici – et qui deviendront l'un des traits typiques de la poétique fictionnelle montalbettienne – viennent accentuer à nouveau la volonté didactique de Montalbetti la théoricienne, qui fait preuve à la fois de l'étendue de ses connaissances et d'un évident souci d'*orientation* du lecteur (même si cela se fait, on le constate, sur un mode sensiblement ironique, comme si elle lui reprochait de ne pas avoir fait... ses « devoirs »).

Enfin, tout cette réflexion de nature érudite culmine avec *La digression dans le récit*, ouvrage que Montalbetti co-écrit avec Nathalie Piégay-Gros (2001) et dans lequel les énoncés littéraires dits digressifs (ceux de Proust, par exemple) deviennent prétextes à une poétique de l'hétérogénéité, les co-auteurs constatant que « [l]e texte contient lui-même une frontière, qui délimite un dedans et un dehors, cette marge dans laquelle réside la digression, qui est (dans) le texte mais qui n'est pas (dans) le sujet. » (p. 8) À cet effet, Pierre Bayard (1996), en commentant *La digression dans le récit*, précisera d'ailleurs qu'il revient par le fait même au lecteur de décider ce qui relève au final de la digression, l'interprétation littéraire *pratiquant* des découpages et réorganisant les données, « toute lecture impliqu[ant] un sujet et [...] *tout sujet* [étant] *d'abord un sujet qui associe*. » (p. 99, l'auteur souligne) En d'autres mots, un passage dit digressif implique son « encadrement » par un co-énonciateur dont le travail de réception se veut ainsi moins passif qu'actif et fondamentalement *pratique*, *La digression dans le récit* rejoignant à nouveau la conception éminemment pragmatique de la poétique et de la narratologie offerte par Montalbetti dans ses ouvrages précédents. [4]

En bout de ligne, si tous ces textes savants présentent une Christine Montalbetti bien à l'aise en présentatrice de la vulgate narratologique, ne serait-ce que parce qu'ils ont une visée explicitement vulgarisatrice encore une fois – l'auteure explique, exemplifie, rend compte et, surtout, revient de texte en texte sur les *mêmes* questions, ces échos, voire ces redondances, témoignant d'une répétition au programme clairement pédagogique ou, à tout le moins, rhétorique: Montalbetti (1998) tient à nous convaincre de la validité et de la cohérence de son dire érudit –, l'injonction « À vos plumes, donc » sur lequel se termine son *Gérard Genette* insiste

plus spécifiquement quant à lui sur le fait que « la poétique combinatoire de Genette [...] fournit des stocks de propositions ou des modes d'emploi pour de telles productions » (p. 123), sa « poétique ouverte » débouchant ultimement sur *la mise en œuvre de l'écriture elle-même*:

« Le système poétique de Genette implique la création de cases qui contiennent ainsi des programmes d'œuvres. C'est sans doute pour les besoins d'une exhaustivité de la typologie ; c'est aussi à cause de cette *ouverture* ultime de la poétique sur la production d'un texte littéraire: car « que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique*? »  
(en ligne, l'auteure souligne)

Conséquemment, si l'ethos préalable dans ces premiers ouvrages théoriques se veut savant et spécialiste, Montalbetti (2001a) n'hésitant jamais – comme l'ont remarqué les nombreux commentateurs de ses œuvres – à faire ostentation de son érudition, il se veut surtout résolument tourné vers son usage anticipé. Il semble même que *La digression dans le récit* présente, en filigrane, les germes du projet d'écriture fictionnelle de l'auteure, alors qu'on peut y lire que « [d]ans un texte littéraire, la digression est moins un signe d'égarement, que la feinte d'un égarement ; elle n'est pas l'indice d'une absence de maîtrise de l'écriture, mais la fiction d'une absence de maîtrise. » (p. 11) C'est là, dans les faits, la scénographie que se propose de privilégier *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine*, un premier ouvrage littéraire feignant justement de rejeter la « fable » pour mieux insister sur son érudite élaboration, objet explicite de la fiction : aussi, plutôt que de marquer le passage de la théorie à la pratique, ce roman vient témoigner de leur coexistence dans la présentation de soi que propose l'auteure, Montalbetti continuant d'appuyer sa poétique sur un ethos à la fois savant et vulgarisateur pour soutenir la recevabilité de sa parole fictionnelle.

## L'ENTRE-DEUX

Ce roman inaugural datant de 2001, avec tout le savoir théorique relatif à la poétique et à la narratologie qui marque l'ethos préalable de Montalbetti de même que son entrée dans le champ littéraire francophone contemporain, est d'emblée caractérisé par une méta-réflexivité constante, la voix auctoriale y narrant tout en s'observant narrer : c'est comme si l'énonciateur montalbettien, bien au fait, on vient de le constater, des stratégies de la mimésis et des procédés qui rendent l'illusion référentielle possible, *tout en n'arrivant jamais à adhérer pleinement à sa propre pratique de la fiction*, tâchait de nous communiquer qu'il connaît néanmoins les procédés autorisant le dire fictionnel.

La difficulté pour la fiction de pleinement s'assumer se retrouve ainsi reproduite, en abyme, par l'intermédiaire de la diégèse elle-même, alors les deux personnages de la fable, Simon et Hanz, se révèlent être hantés par leur envie (dé/passée) de devenir écrivains et par leur rapport trouble au langage et à l'inaction. Aussi l'« histoire », soit l'arrivée de l'ami Hanz à la porte de la maison de campagne de Simon, perdu de vue depuis plusieurs années, du flot de souvenirs qui les assaillent à ce moment – notamment ceux relatifs à leur désir commun et révolu d'un jour *écrire*, Simon ayant « perdu de plus en plus l'habitude du langage, et des infinies possibilités qu'il offre » (Montalbetti, 2001c, p. 87) – et du silence difficile qui s'instaure entre eux ce soir-là (l'intrigue est, comme ce sera souvent le cas chez Montalbetti, bien mince), cède-t-elle



la place, quantitativement et formellement parlant, au « récit » et à son laborieux façonnement, ce que le roman ne perd pas de temps à présenter :

« Il s'agit d'abord de préciser les choses disons d'un point de vue théorique, dans l'abstrait, et en faisant signe vers votre expérience propre, non pas dans sa singularité mais précisément dans ce qu'elle a de commun, avec la mienne, avec celle de Simon, enfin l'un des éléments qui gentiment nous lie et sur lequel nous sommes susceptibles de tomber d'accord – tout en admettant les exceptions, bien sûr, tout en reconnaissant qu'il en va parfois autrement, et sans intention du tout d'en être fâché, sans éprouver à l'endroit de ces écarts la moins réprobation, car nous voyons large, heureux de nous reconnaître en mêmes terres mais curieux aussi des paysages aux dessins contradictoires enfin c'est ainsi que je conçois les choses. »  
(p. 7)

Le premier texte de fiction de notre auteure s'ouvre ainsi sur des considérations ouvertement poéticienne, l'entrée dans la fiction se faisant en s'appuyant clairement sur l'éthos préalable de celle-ci, la « précision » de nature théorique et la « conception des choses » demeurant pour l'instance narratrice essentielles à la structuration du récit en cours et à la relation au narrataire que ce récit implique. Elle propose, en guise de conclusion au roman, quelques scénarios (un petit déjeuner ici, un *road-trip* là) de dénouements *éventuels* à cette rencontre, sans que l'on ne sache jamais véritablement si Hanz quitte la demeure de l'ami après avoir eu les conversations qu'il avait imaginées ou si, de son côté, Simon achève effectivement sa propre « fable » et sort dans la bruine du titre: on reste plutôt dans l'hypothèse, conditionnelle, d'une réconciliation possible (de Simon avec Hanz et de Simon avec lui-même), une situation *envisagée* témoignant d'un récit qu'on n'arrive visiblement pas à « finir », c'est-à-dire plutôt son *actualisation* que sa *réalisation* à proprement parler.

C'est que l'ouvrage nous propose en effet la *représentation de l'écrivain au travail* : non pas cet auteur qu'aimeraient devenir les personnages de Simon ou de Hanz, mais bien cette instance narratrice qui tâche de s'imposer *comme* écrivain en nous faisant accéder à son propre processus créateur, à la *représentation représentée*, à son *intention* d'énonciation fictionnelle. Aussi n'est-il pas étonnant que l'ouvrage se trouve traversé de part en part par une série de réflexions et de commentaires portant *sur* la fable nous étant transmise (le contenu du roman) et sur les moyens entrepris pour la transmettre (sa forme) : en effet, la narration y est « obsédée » par sa propre élaboration et le lecteur y est constamment sollicité tout en étant mis en présence d'une diégèse en train de se faire, de se (re/dé)construire. Conséquemment, diverses voix font irruption dans le texte pour l'interrompre, le commenter, digresser, extrapoler, si bien que les passages où une modalité narrative dite « classique » visant à maintenir l'illusion référentielle est adoptée sont en bout de ligne marginaux. La narration devient ainsi le lieu d'une mise en scène dialogique parfois conflictuelle où les « locuteurs » ne sont jamais explicitement identifiés, à l'exception de la figure du lecteur, qui est ici et là institué en co-énonciateur. On peut ainsi lire le passage suivant comme l'inscription successive des choix d'un narrateur neutre et conventionnel X et du commentaire méta-réflexif sur ces choix d'un narrateur Y, commentaire qu'il adresse directement au premier :

« Tu te souviens des plages du Nord, où nous articulions nos maximes? demande Hanz, sans lever tout à fait la tête vers Simon déhanché contre le montant de la porte, mais plutôt du regard lointain de celui qui se remémore.

Pardonnez-moi mais c'est léger.

C'est vrai, je vous dis ces paysages où il déploient leurs petits ballets d'orateurs inaudibles contre le vent violent, et vous en faites immédiatement nourriture, comme si c'était nécessairement à cela que l'un et l'autre ils pensaient, Simon dans le présent de sa maison, dans sa végétation contemporaine, son tarissement qui est devenu sa pauvre manière d'être, et Hanz qui paraît une incarnation d'un passé idyllique, des temps prolixes, de l'âge de la parole abondante, et du rapport heureux au langage. Il y a eu bien d'autres épisodes, la probabilité est infime, croyez-moi, que ce soit précisément celui-là dont Hanz à ce moment particulier se souviennent. »

(Montalbetti, 2001c, p. 59-60)

On assiste dès lors à la réfutation, par un narrateur critique non identifié se posant en véritable connaisseur des aléas – vraisemblance, crédibilité, recevabilité, originalité – de la fiction, de ce qui a été narré dans les trois premières lignes : le « second » narrateur émet en effet avec une certaine arrogance (suggérée par la fausse excuse du « pardonnez-moi » et par l'injonction d'autorité « croyez-moi ») un jugement dépréciatif sur la qualité de ce qui vient d'être narré (« c'est léger »), en amenuisant la légitimité des paroles et des pensées mises dans la bouche et dans la tête du personnage de Hanz par ce narrateur. On observe également que le retour critique sur la narration s'effectue via l'apparition de la deuxième personne du pluriel (« vous », qu'on peut ici attribuer à la formule de politesse), qui implique un foyer d'énonciation logé dans sa contrepartie grammaticale « je », et que ce changement de point de vue ne s'accompagne d'aucune autre marque explicite que le retour de ligne. On pourrait tout aussi bien croire, de cette façon, que cette voix critique est en fait celle d'un narrateur qui, dédoublé, s'adresserait à lui-même, sans toutefois que ses voix ne coïncident jamais complètement. Reste néanmoins qu'on assiste dans ce passage au déploiement d'une scénographie énonciative plus explicitement analytique qui se permet de réfléchir à la narration en cours et d'en brouiller la confection par les interruptions d'une savante ostentation.

## L'ÉCART

Ailleurs dans le roman, comme le(s) narrateur(s) s'adresse(nt) directement à un (des) narrataire(s) tout au long du texte (les pronoms « je », « nous » et « vous » apparaissent, on l'a vu, dès l'incipit), tantôt correspondant explicitement à la figure du lecteur, tantôt semblant plutôt être une même voix dédoublée, c'est donc par rapport à ce(s) co-énonciateurs ainsi institués que les manières de dire sont modalisées : l'énonciation, dans *Sa fable achevée*, se construit par rapport à *un autre*, de la même manière que l'ethos discursif mis en place dans les plaquettes didactiques de l'auteure visait une prise en charge par cette instance qu'est son co-énonciateur d'une théorie résolument tournée vers sa nécessaire mise en application, vers son appréhension et sa pratique. L'obsession du narrateur pour sa propre énonciation, c'est donc aussi l'obsession par rapport à cet autre qui entend, qui écoute, qui critique, dont il faut prévoir, déjouer, déconstruire, conforter le discours, par rapport auquel il faut se justifier, dont on considère la subjectivité, face auquel on tâche d'être clair, dont il faut se faire comprendre et dont *on sollicite*,

en somme, *la collaboration* : « Immobilisons nos deux héros en leur amorce de retrouvailles », par exemple, « et revenons si vous le voulez en arrière, histoire d'apporter encore quelques précisions » (Montalbetti, 2001c, p. 20), nous propose-t-on, l'énonciation mettant explicitement en scène, par l'intermédiaire d'une glose métaleptique, l'intimation du narrataire pour s'assurer de sa complicité dans le façonnement de la fable, comme s'il participait lui aussi à son déroulement.

Cette première narration montalbetienne vise donc explicitement à orienter la compréhension de ses propres énoncés par le récepteur en lui fournissant diverses formes d'intimation, textuellement marquées, qui relèvent de ce que la linguistique de l'énonciation appelle des « instructions de bonne interprétation » :

« Rencontrant dans son dire la menace de la non-compréhension radicale, ou, plus souvent, celle du *jeu*, de l'incertitude, du malentendu, c'est-à-dire finalement de « l'autre sens » produit par l'autre-interlocuteur, c'est tout un « balisage » d'indications, précautions, signalisations, dont l'énonciateur entoure ses mots pour ramener l'interprétation de l'autre – avec son imprévisibilité, sa possibilité de « s'égarer ailleurs » – dans le champ unique, déterminé par *mon* vouloir dire : un « comprenez mes mots comme je veux qu'ils le soient ».  
(Authier-Revuz, 2012, p. 195-6, l'auteure souligne)

L'instance narratrice de *Sa fable achevée* s'assure conséquemment de constamment guider le regard et l'imaginaire de son narrataire, soit en lui détaillant le plus précisément possible certains éléments de l'univers référentiel qu'elle tâche de mettre en place : « [...] le désordre de quelques cartons qu'on laisse là faute de savoir comment s'en débarrasser (des cartons d'eau minérale, voyez, avec des montagnes dessinées dessus, d'une seule couleur, et des sources qui y descendent en cascades) » (Montalbetti, 2001c, p. 66); soit en faisant appel à ses compétences sémantiques encyclopédiques, dans la mesure où une locution figée comme « un bon vieux temps » se veut porteuse de connotations bien spécifiques que l'énonciateur tient à rappeler à la mémoire du narrataire :

« La maison même, ainsi, était devenue le temps, ou le temps la maison ; un temps solide, mais sans arêtes où se cogner, un bon vieux temps, voyez, un temps de bonne qualité, comme on n'en fait plus ; comme on croyait qu'on n'en faisait plus, et puis voilà, on s'y trouve, on s'y détend, souverainement » (p. 39) ;

soit pour lui présenter, en abyme, la poétique scripturale appréhendée par le personnage de Simon, qui a lui-même longuement caressé le projet de *pratiquer* la littérature :

« De l'ordre de la sensation, plutôt que de celui de la pensée, plutôt que d'un lot d'images distinctes et qu'il s'agirait de peindre alors terme à terme en une copie soignée pour les donner à se représenter, pour les transmettre, voyez-vous, dirait Simon, en veine de confiance » (Montalbetti, 2001c, p. 40) ;

soit pour autoriser le passage d'une possibilité de la fable (le conditionnel de « pourrait ») à son actualisation éventuelle: « Hanz, donc, [...] pourrait être content de lui, et voyez, il le serait, ignorant de l'effet de son passage, mais intuitivement heureux, comme s'il le savait. »

(Montalbetti, 2001c, p. 129-130) ; soit pour renvoyer le lecteur à son propre corps et aux fonctions disons vitales qui accompagnent invariablement son acte de lecture: « [...] c'est le monde même, ce que vous respirez, échangeant à chaque seconde avec le dehors, vous voyez bien. » (Montalbetti, 2001c, p. 93)

En fait, l'emploi de propos référant aux conditions matérielles de la lecture elle-même repose parfois sur l'idée d'une collaboration – imaginaire, évidemment – entre le narrateur et son narrataire, dont on prétend même recevoir les « confessions »:

« Jetez un coup d'œil rapide, depuis votre fauteuil même, le coin de votre lit, encore plus fastoche si vous avez tiré une chaise au-dehors, et que sous vos yeux la vallée paraît, enrichissant votre livre de son paysage ample, et alterné, je veux dire avec le jardin maigrelet de Simon, vous passez de l'un à l'autre à l'un et ainsi de suite et tous nous avons à y gagner, car le jardinet que Hanz a traversé jusqu'à la porte d'entrée ne retient pas précisément le regard, il fait suffisamment doux (me confiez-vous), même sous la couverture carrelée que peut-être vous avez déroulée sur vos jambes, profitant des heures tardives et déjà humides de cette fin d'après-midi. »

(Montalbetti, 2001c, p. 104-105)

À cet égard, l'énonciation de *Sa fable achevée* n'hésite pas à abolir l'ultime frontière de l'illusion référentielle et de son « quatrième mur » en privilégiant un cas de métalepse extradiégétique qui nous force à sortir du récit pour directement interpeler l'autre pôle de la communication narrative qu'est le récepteur et l'instituer en locuteur, sa voix, représentée, se superposant désormais à celle mise en scène dans le roman : ce dernier se retrouve alors pleinement sollicité par l'énonciation, comme Montalbetti a l'habitude de le faire, on l'a vu, dans ses textes théoriques.

Sinon, ailleurs dans l'ouvrage, une série d'occurrences de non-coïncidence interlocutive survient dans le contexte de certaines figures de style :

« [...] vous comprenez mieux à quel point la situation devait le terrasser, pour qu'il en vienne ainsi à s'arrondir, comme un pauvre petit oiseau frigorifié, voyez, le pelage ébouriffé dans l'hiver (Montalbetti, 2001c, p. 98) »; « [...] pauvre cher Hanz silhouette dans le brouillard avec son couteau de campeur au bout du bras, sorte de Don Quichotte voyez »

(Montalbetti, 2001c, p. 107) ;

Non pas l majuscules, mais plutôt sept, voyez, la barre oblique qui part vers le haut représente les jambes, le point de pliure la taille, et le reste qui va à l'horizontale le buste avec la tête dans son prolongement, à peine baissée peut-être (Montalbetti, 2001c, p. 121).

Avec de tels exemples de comparaisons et de métaphore, c'est comme si le narrateur de *Sa fable achevée* suggérait qu'il doute de la convenance de sa stylistique au point où il insiste pour que le narrataire *puisse voir*, effectivement, le rapprochement qu'il tente d'effectuer. Ailleurs, une volonté disons explicative similaire est décelable par l'intermédiaire de plusieurs allusions au déjà-dit : des affirmations telles « ces heures indéçises on vous disait, comme au bord de la nuit finissante » (Montalbetti, 2001c, p. 75), « le temps de l'âge d'or on vous l'a dit » (Montalbetti, 2001c, p. 86) ou « car, on l'a dit, ils sont jeunes, et la jeunesse est sans concession. Souvenez-

vous » (Montalbetti, 2001c, p. 120) servent ainsi d'évocations explicites de ce qui a été affirmé plus tôt dans le récit, mais sollicite à nouveau le lecteur (« Souvenez-vous »), question cette fois de faire appel à la répétition de sa *propre* expérience de la jeunesse, expérience dont la pratique de la fiction et l'activité de lecture qu'elle implique proposeraient un *partage*.

Dans *Sa fable achevée*, on retrouve enfin la trace de nombreux modalisateurs autonymiques qui témoignent de cette non-coïncidence constante du dire à lui-même et de la nécessité de *clarifier*, pour le récepteur, l'idiome employé : en effet, l'instance narratrice y « parle tout en commentant en même temps sa parole en train de se faire. En parlant ainsi de sa propre parole, l'énonciateur produit une sorte de boucle dans son énonciation » (Maingueneau, 2007, p. 140) et engendre une scénographie encore une fois méta-réflexive. À certains moments, la modalisation autonymique dans *Sa fable achevée* prend la forme de la non-coïncidence du discours à lui-même, alors que « l'énonciateur représente un discours autre dans son propre discours » (Maingueneau, 2007, p. 141), par exemple lorsqu'on y réfère à la doxa : « chacun y trouvera comme on dit son bonheur » (Montalbetti, 2001c, p. 22). Dans cette forme de non-coïncidence, « l'énonciateur [...] représente dans les mots qu'il dit, dans ce qui est le discours qu'il tient hic et nunc, le jeu d'un *discours autre* », cet autre discours étant « celui par lequel, avec lequel, *dans lequel* on parle, celui *qu'on* parle [...] » ; ici, « le dédoublement opacificateur de l'énonciation [...] manifeste la rencontre par l'énonciateur dans les mots de *son* discours, de mots venus d'ailleurs. » (Authier-Revuz, 2012, p. 229, l'auteure souligne) Chez Montalbetti (2001c), ces présences d'extériorité prennent ainsi la forme de citations non balisées mais où la source du discours autre est identifiée : « L'accord des deux âmes, comme disaient nos écrivains romantiques, qui brossaient aussitôt un paysage où situer cet accord, élévation géologique, forêt contrastée, ou baie riante et conforme au bonheur neuf des héros. » (p. 136) ; « Car l'homme, Aristote le disait déjà, trouve plaisir en l'imitation, et ce plaisir est fondé, dans la contemplation, sur sa capacité à reconnaître la chose imitée. » (Montalbetti, 2001c, p. 95)

Donnant un aperçu des connaissances littéraires et philosophiques de l'instance narratrice, ces mentions *suggèrent* que celle-ci connaît bien le courant romantique et qu'elle a lu la *Poétique* du Stagirite. Comme nombre de termes spécialisés et de mots savants qui témoignent de l'érudition de cette dernière, ces références rendent également le savoir de nature poétique expressément compréhensible, dans la mesure où l'énonciateur en synthétise, ne serait-ce que (très) succinctement, la teneur.

Sinon, le roman de Montalbetti nous offre quelques occurrences de non-coïncidence des mots à eux-mêmes, alors que « l'énonciateur est confronté au fait que le sens des mots est équivoque » (Maingueneau, 2007, p. 141) et qu'il tâche, tout en les énonçant, d'en clarifier l'utilisation qui en est faite : « Et tandis que cela s'accompagnait nécessairement d'une diminution du bonheur (j'emploie bonheur en un sens très large) » (Montalbetti, 2001c, p. 90) ; « Et invariablement, parce que vous êtes très oublieux, à chaque histoire (j'emploie histoire de même, en un sens un peu extensif, car vous n'aviez pas toujours l'impression qu'il s'agissait d'histoires) » (Montalbetti, 2001c, p. 91) ; « L'engin n'est pas fascinant en soi mais c'est le nom, certainement par ignorance, je veux dire de son sens véritable, qui soudain vous retient » (Montalbetti, 2001c, p. 105) ; [...] l'image que vous construirez [des personnages] ne sera jamais tout à fait la mienne – et ce n'est pas là affaire de quantité des adjectifs – mais plus assurément

tout de même, disons sans radical contresens » (Montalbetti, 2001c, p. 98); « [...] et donc pourquoi pas le talent au sens le plus commun, hein? » (Montalbetti, 2001c, p. 211).

Il y a aussi plus rarement non-coïncidence dans l'interlocution quand le modalisateur « indique un écart entre les coénonciateurs. Elle s'exprime à travers des formules comme *passer-moi l'expression, si vous voulez, vous voyez ce que je veux dire, comme vous le dites si bien, etc.* » (Maingueneau, 2007, p. 141). Figures d'ajustement co-énonciatif, ces locutions soulignent la non-identité des co-énonciateurs et la conscience, pour tout locuteur, de la *brèche* (sémantique) qui, à tout moment, risque de le séparer de l'autre en faisant « explicitement intervenir le *tu* dans la représentation réflexive de l'énonciation du *je* » (Authier-Revuz, 1990, p. 177, l'auteure souligne). Ainsi, par l'intermédiaire d'une glose telle « ils [Simon et Hanz] exercent progressivement leurs traits gourds, grimacent en d'autres sens, à l'envers, si vous voulez, à rebours » (Montalbetti, 2001c, p. 55), on assiste à une *suspension du dire de l'un au vouloir de l'autre*, exemple de non-coïncidence « qui ne donne pas l'énonciation de X comme effectuée, mais comme conditionnelle, suspendue au vouloir de l'autre dont dépend sa réalisation, son existence même » (Montalbetti, 2012, p. 189-190). Se manifeste dès lors un ethos didactique semblable à celui que Montalbetti mettait en scène, par exemple, dans *Images du lecteur*, où elle invitait son récepteur à s'approprier à sa guise, on s'en souviendra, la terminologie de la narratologie. De plus, on sent très bien la nécessité, au yeux de l'énonciateur, de venir préciser l'emploi qui est fait de certaines expressions, comme s'il se souciait de la nécessité d'être bien compris de son récepteur : la mise en scène de soi privilégiée avec un tel cas de modalisation autonymique s'appuie donc cette fois sur l'ethos préalable vulgarisateur que Montalbetti a déjà proposé dans certains ouvrages théoriques.

Cette même scénographie se trouve enfin reproduite par l'intermédiaire de la glose « C'est cela, voyez-vous, que raconteraient possiblement ces pages » (Montalbetti, 2001c, p. 128). S'il est question ici des « cent cinquante ou deux cents pages qui contiendraient l'histoire qui [...] commençait de prendre sa forme » (Montalbetti, 2001c, p. 80) en Simon, ce que l'intimation phatique « voyez-vous » nous invite à concevoir en même temps que le personnage, l'anaphorique « cela » se laisse toutefois interpréter *également* comme une référence au *Simon* que nous, lecteurs, tenons littéralement entre les mains, le modalisateur « voyez-vous » confirmant également que c'est bel est bien un renvoi métaleptique toujours extradiégétique à *cet* ouvrage bien précis que Montalbetti vient, en 2001, de publier chez l'éditeur P.O.L et qui assure par le fait même son entrée effective dans le champ littéraire. Avec ce dernier exemple d'adresse au narrataire, l'intra-textuel (la diégèse) et l'extra-textuel (le livre dans sa matérialité médiologique même, c'est-à-dire en tant qu'objet de consommation et d'échange) se télescopent, l'énonciation montalbettienne proposant à la fois une réflexion sur son dire comme *texte* et sur son dire comme *pratique*. On pourrait affirmer que tout ces procédés textuels visent en quelque sorte à exemplifier les réflexions de nature poéticienne déjà effectuées par notre auteure dans ses textes érudits de 1997 à 2001, alors que l'ethos discursif proposé par l'énonciation fictionnelle reste essentiellement le même que celui se manifestant au niveau des réflexions de nature théorique : non pas renonciation, donc, mais plutôt réitération.

## L'OUVERTURE

Dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau (2004a) propose de faire une distinction, lorsque vient de le temps d'approcher le texte littéraire en fonction de la méthode discursiviste, entre *écrivain* (« l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire »), *personne* (« l'individu doté d'un état-civil ») et *inscripteur* (terme qui « subsume à la fois les formes de subjectivités énonciatives de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre du discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... »). (p. 107-108) Dans le cadre de la présente analyse, je ne me serai intéressé qu'à l'*inscription*, donc, de la subjectivité énonciative dans le corpus montalbettien, mettant sciemment de côté des données plus sociologiques relevant, par exemple, d'un possible historique (textuel ou conversationnel) avec l'auteure en question ou tout ce qui relève de l'image publique que cette dernière projette officiellement (photographies de presse, entretiens promotionnels, conférences, etc.). Conséquemment, c'est essentiellement la présentation discursive de soi – la scénographie – que l'énonciateur montalbettien propose pour affirmer son dire fictionnel qui nous aura préoccupé. En rétrospective, on aura ainsi constaté que des textes érudits, didactiques et vulgarisateurs que Montalbetti fait paraître entre 1992 et 2001 à son premier ouvrage fictionnel en tant que tel, on n'assiste non pas à la coexistences de deux manières d'appréhender le dire, l'une référentielle et théorique, l'autre romanesque et pratique, mais bien à la mise en scène d'une même démarche théorico-pratique tout à fait consciente des procédés qu'elle met en œuvre dans ces œuvres, que la scène générique relève du roman ou de l'essai didactique. Comme le demande pertinemment Renaud Pasquier (2011):

« Si Christine Montalbetti insiste sur l'indiscernabilité de la frontière entre discours référentiels et fictionnels, elle s'applique aussi à brouiller celle qui distingue théorie et pratique de la fiction. Faut-il comprendre que la meilleure théorie de la fiction est elle-même fictionnelle, que c'est la fiction qui parle le mieux d'elle-même? »  
(en ligne)

Un ouvrage tel *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine* semble répondre, à sa manière, par l'affirmative...

## CONCLUSION

Certes, l'auteure elle-même pourra éventuellement faire l'affirmation suivante dans le cadre d'un article savant consacré à son propre emploi de la figure de la métalepse : « je ne conçois pas mon écriture de fiction comme une application même partielle de principes théoriques que je me fixerais par avance » (Montalbetti, 2006, p. 124-125), suggérant ainsi qu'il y aurait un clivage, assez net, entre ces deux formes de la parole montalbettienne. Toutefois, elle y précise du même souffle que, si l'écriture théorique et la pratique de la fiction « dissemblent dans les conditions mêmes de leur avènement », même l'effacement énonciatif typique de la *neutralité* des discours dits scientifiques et académiques peut difficilement faire l'économie de la *subjectivité* qui leur est sous-jacente :

« Mais je crois aussi que, si mon écriture de fiction ne se fait pas l'écho de mes positions théoriques, l'écriture théorique, elle, n'est jamais qu'une manière très pudique et cryptée de dire des choses tout à fait personnelles et intimes. »

(Montalbetti, 2006, p. 125)

En réalité, c'est comme si Montalbetti proposait, dès le début de sa pratique de l'écriture romanesque, une mise en application de l'ultime leçon qu'elle retiendrait de Genette, dont les réflexions de nature poéticienne lui serviraient en quelque sorte de « générateur ». La question est, au demeurant, déjà abordée dès la première page de son *Gérard Genette, une poétique ouverte*, alors que Montalbetti (1998) rappelle que « [s]i la pensée de Gérard Genette peut se définir avant tout comme une pensée de la typologie [...], le poéticien ménage aussi, dans la structure même de son discours, des espaces de subjectivité ludique, où le dépli de la théorie n'exclut pas la mise en scène humoristique de soi » (p. 8).

En effet, « [l]'ironie ou la facétie [...] et les effets de désinvolture déchirent ainsi ponctuellement le déroulement abstrait de l'analyse et contribuent à la mise en place d'un style critique » (Montalbetti (1998, p. 8). On pourrait ainsi affirmer, à la lumière de cette remarque introductive pourtant périphérique, voire anecdotique, que la scénographie déployée dans *Sa fable achevée*, *Simon sort dans la bruine* est précisément rendue possible par la poétique de Genette: non pas grâce au contenu de ses réflexions (nonobstant le fait que les ouvrages théoriques de Montalbetti, tout comme les commentaires critiques proposés par le discours journalistiques sur ses œuvres fictionnelles, ont permis de démontrer l'évidente érudition de cette « spécialiste de la narratologie » et « grande connaisseuse de l'œuvre » du célèbre théoricien français), mais par son énonciation « au style critique » même.

Aussi, comme le dit Maingueneau (2004a), si « [l]a littérature est de ces discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de leur propre droit à construire *tel* monde à travers *telle* scène de parole [...] » (p. 201, l'auteur souligne), on pourrait dire que Christine Montalbetti s'est arrogé l'une des « ouvertures » offertes par la poétique genettienne pour s'autoriser le droit de prendre parole au niveau fictionnel tout en conservant la représentation subjective que son ethos préalable, ancré dans un épitexte à la fois allographe (commentateurs) et autographe (discours théoriques de Montalbetti), lui désigne, la romancière s'affichant ultimement comme celle qui arrive la *première à mettre en œuvre* – aux deux sens du terme – *ses propres enseignements*, soit à tourner sa fiction en érudition et son érudition en véritable création.

## NOTES

[1] « Ce qui fait l'objet de l'investigation », Amossy précise-t-elle ailleurs au sujet de l'approche discursiviste des auteurs de textes littéraires, « ce n'est donc ni l'individu réel, la personne biographique, ni le nom d'auteur qui permet de classer l'ouvrage dans le champ littéraire, ni l'auteur implicite comme ensemble de normes et de valeurs, ni les représentations imaginaires de l'écrivain que posent les textes d'une époque – mais bien l'*ethos* ou image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable » (2009). C'est ce travail de « re-construction » qui nous occupera ici.



[2] Les titres sont les suivants : *Sa fable achevée*, *Simon sort dans la bruine* (2001), *L'Origine de l'homme* (2002), *Expérience de la campagne* (2005), *Western* (2005), *Nouvelles sur le sentiment amoureux* (2007), *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres* (2008), *Journée américaine* (2009), *Le Cas Jekyll* (2010), *L'Évaporation de l'oncle* (2011), *Love Hotel* (2013) et *Plus rien que les vagues et le vent* (2014).

[3] Elle insistera par ailleurs sur la question du statut *langagier* de la notion de narrataire dans le cadre d'un article savant pour le compte de la revue *Poétique* en 2000 en affirmant que « [l]e narrataire [...] sert à désigner cette somme d'énoncés invariables qui dessinent à l'intérieur même du texte une figure de lecteur : figure fixée une fois pour toutes, et de l'ordre du seul langage » (Montalbetti, 2000a, p. 243). Le ton, cette fois, y est plus académique que simplement didactique ; l'approche de la notion, elle, s'y veut plus formaliste et textuelle.

[4] Je passe outre ici la problématique de l'écriture collaborative Piégay-Gros/Montalbetti, qui implique forcément un ethos à la responsabilité partagée. Cette question ne semble d'ailleurs pas préoccuper les théoriciens de l'ethos (voir Barthes 1972, Woerther 2007, Clément 2008, Amossy 2010 ou Maingueneau 2013). À investiguer, donc.

## REMERCIEMENTS

L'auteur remercie les assistantes de recherche Pauline A. Ouellette et Julie Stéphanie Normandin, grâce à qui ce travail a pu être complété.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amossy, R. (Éd.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne : Delachaux et Niestlé Éditeurs.
- Amossy, R. (2009). La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation et analyse du discours*, 3. Repéré à <http://aad.revues.org/662> le 04 novembre 2016.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : PUF.
- @analyses. *Revue de critique et de théorie littéraire* (2008). *Dossier De l'ethos biographique*, 3 (3). Repéré à <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/642> le 04 novembre 2016.
- Argumentation et analyse du discours* (2009). *Ethos discursif et image d'auteur*, 3. Repéré à <https://aad.revues.org/656> le 04 novembre 2016.
- Authier-Revuz, J. (1990). La non-coïncidence interlocutive et ses reflets méta-énonciatifs. Dans A. Berendonner et H. Parret (Éds.) *L'interaction communicative* (pp. 173-194). Berne : Éditions Peter Lang.
- Authier-Revuz, J. (2012). *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil
- Bayard, P. (1996). *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Paris : Éditions de Minuit.
- Clément, A.-M. (octobre 2008). De l'ethos et du biographique : au croisement de deux parcours. @analyses. *Revue de critique et de théorie littéraire*, 3(3). Repéré à

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/642> le 04 novembre 2016.

COnTEXTES, *Revue de sociologie de la littérature* (2013). *L'ethos en question. Effets, contours et perspectives*, 13. Repéré à <http://contextes.revues.org/5674> le 3 juin 2016.

Gabriel, F. (5 janvier 2005). *Romans spaghetti. Les Inrockuptibles*. Paris : Les Éditions Indépendantes.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.

Lane, P. (1992). *La périphérie du texte*. Paris : Nathan

Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.

Maingueneau, D. (2004a). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.

Maingueneau, D. (2004b). La situation d'énonciation, entre langue et discours. Texte publié sur Internet par l'auteure. Repéré à <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf> le 04 novembre 2016.

Maingueneau, D. (2007). *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.

Maingueneau, D. (2010). *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin.

Maingueneau, D. (2013). *L'ethos : un articulateur*. COnTEXTES, *Revue de sociologie de la littérature*, 13. Repéré à <http://contextes.revues.org/5772> le 04 novembre 2016..

Malléjac, C. (janvier 2005). Christine Montalbetti, *Western. Benzine, magazine d'essence culturelle*. Repéré à <http://www.benzinemag.net/archives/roman/western.htm> le 03 juin 2016.

Montalbetti, C. (1992). *Images du lecteur dans les textes romanesques*. Paris: Bertrand-Lacoste.

Montalbetti, C. (1997). *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : PUF.

Montalbetti, C. (1998). *Gérard Genette, une poétique ouverte*. Paris : Bertrand-Lacoste.

Montalbetti, C. (2000a). Autarcie du narrataire. *Poétique*, 122, 243-252.

Montalbetti, C. (2000b). *Paradoxe sur le comédien. Diderot*. Paris : Bertrand-Lacoste.

Montalbetti, C. (2000c). Notes de lecture : Gérard Genette, *Figures IV. Littérature*, 117(1), 125-126. Repéré à [http://www.persee.fr/issue/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1](http://www.persee.fr/issue/litt_0047-4800_2002_num_125_1) le 3 juin 2016.

Montalbetti, C. (2000d). Notes de lectures : Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ? Littérature*, 117(1), 126-127. 25. Repéré [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2000\\_num\\_117\\_1\\_1663\\_t1\\_0126\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2000_num_117_1_1663_t1_0126_0000_2) le 3 juin 2016.

Montalbetti, C. (Éd.) (2001a). *La fiction*. Paris : GF-Flammarion.

Montalbetti, C. (2001b). Les indices de fictionnalité : une enquête. *Fabula, la recherche en littérature*, 150. Repéré à <http://www.fabula.org/revue/cr/150.php> le 04 novembre 2016.

Montalbetti, C. (2001c). *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine*. Paris : P.O.L.

Montalbetti, C. (2006). Ce que la fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique. *Fabula, la recherche en littérature. Modernités 23. Les enseignements de la fiction* (117-128). Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

Montalbetti, C., & Piégay-Gros, N. (2001). *La digression dans le récit*. Paris : Bertrand-Lacoste.

- Motte, W. (2010). Il était une fois dans l'Ouest. Dans B. Havercroft, M. Michelucci et P. Riendeau (Éds.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (pp. 127-146). Montréal : Nota Bene.
- Pasquier, R. (automne 2011). Territoire de la fable. *Fabula, la recherche en littérature*, 2(2). Repéré à <http://www.fabula.org/revue/cr/153.php> le 04 novembre 2016.
- Philippe, É. (4 novembre 2009). Dans le décor. *Les Inrockuptibles*. Paris : Les Éditions Indépendantes.
- Quiriny, B. (25 janvier 2005). Christine Montalbetti – *Western*. *Chronicart*. Repéré à <http://www.chronicart.com/livres/christine-montalbetti-western> le 04 novembre 2016.
- Université Paris-VIII. Enseignants et directeurs. Département de littérature française. Repéré à <http://www2.univ-paris8.fr/master-litteratures/spip.php?article10>.
- Rossignol, V. (2 octobre 2009). Le cas Montalbetti. Paris : *Livres Hebdo*.
- Woerther, F. (2007). *L'éthos aristotélicien. Genèse d'une notion théorique*. Paris: Vrin.

