



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 25, n° 8, Septembre 2024**  
**Nouvelles recherches sur la littérature**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.18488>**

---

# La cohérence en questions : rhétorique de la composition

Questions of coherence: the rhetoric of composition

**Christine Noille**



Conférence au Collège de France, 28 mars 2023

---



## **Pour citer cet article**

Christine Noille, « La cohérence en questions : rhétorique de la composition », Acta fabula, vol. 25, n° 8, « Nouvelles recherches sur la littérature », Septembre 2024, URL : <https://www.fabula.org/revue/document18488.php>, article mis en ligne le 30 Août 2024, consulté le 05 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.18488

---

Christine Noille, « La cohérence en questions : rhétorique de la composition »

Résumé - Le texte offre le paradoxe – qu'il partage avec les œuvres qui s'inscrivent dans la durée, la musique, les films, la danse – d'être un dispositif dynamique, c'est-à-dire en mouvement, en devenir, en métamorphose : le texte est un dispositif qui compose avec lui-même, avec sa durée, avec la contingence. C'est cela même, la rhétorique de la composition : elle envisage la composition du texte (son organisation) du point de vue rhétorique, c'est-à-dire d'un point de vue qui intègre le paramètre de la contingence dans la pensée de la structuration. Elle travaille sur les agencements possibles du texte pour en analyser le rythme de son montage. Travailler ainsi sur la composition d'un texte, ce n'est en rien un formalisme desséché. C'est produire une organisation événementielle du sémantisme et de ses effets (effet de rupture, de répétition, de morcellement), c'est agencer le texte au rythme vivant de ses accidents, c'est en produire une organisation fondamentalement dynamique et plurielle, pensée dans la durée. Le cas de *La Princesse de Clèves* servira ici de fil conducteur.

Mots-clés - Cohérences, Composition, Montage, Rhétorique, Structuralisme, Textes possibles

Christine Noille, « Questions of coherence: the rhetoric of composition »

Summary - The text offers the paradox - which it shares with works that are inscribed in time, such as music, films and dance - of being a dynamic device, in other words in movement, in becoming, in metamorphosis: the text is a device that composes with itself, with its duration, with contingency. This is what the rhetoric of composition is all about: it considers the composition of the text (its organisation) from a rhetorical point of view, i.e. from a point of view that integrates the parameter of contingency into the thinking of structuring. It works on the possible arrangements of the text in order to analyse the rhythm of its assembly. Working on the composition of a text in this way is by no means a dry formalism. It means producing an event-based organisation of semantics and its effects (the effect of rupture, repetition, fragmentation), it means arranging the text to the living rhythm of its accidents, it means producing a fundamentally dynamic and plural organisation, thought out over time. The case of *La Princesse de Clèves* will serve here as a guideline.

Keywords - Coherence, Composition, Montage, Possible texts, Rhetoric, Structuralism

# La cohérence en questions : rhétorique de la composition

Questions of coherence: the rhetoric of composition

**Christine Noille**

---

*[Voir la conférence en vidéo...](#)*

Avant que d'entrer plus avant dans l'exploration des textes comme dispositifs pluriels, dynamiques et ouverts, il est cependant une objection que j'aurais mauvaise grâce d'esquiver : quel intérêt y a-t-il à tout cela, sous-entendu, y a-t-il vraiment un intérêt autre que de produire une énième lecture hyperspécialisée, pour ne pas dire archi-sophistiquée ? Entrer dans la technique de la *dispositio*, c'est en quelque sorte entrer dans l'atelier du texte, dans la fabrique de son montage, dans les techniques d'attention aux dispositifs, c'est à la fois analyser et inventer (des possibles), décrire et produire : mais voilà, quel besoin, quelle urgence, quelle légitimité ?

Une première légitimité, la plus forte, la plus partageable est d'ordre épistémologique. L'on sait que la finalité du geste critique en général, c'est de construire un savoir sur le texte, de son établissement à son commentaire – sur ce qu'il dit et sur ce qu'il fait, sur ce qu'il engage et sur ce qu'il propose, sur ses manières d'habiter le monde et d'habiter les mots. À partir de là, le champ ne se structure pas par accumulation (de compartiments critiques) mais par décision, prévalence d'une option critique, engagement dans une famille de questionnements et d'intérêts<sup>1</sup>. Et qu'il y ait un intérêt à expérimenter les dispositifs compositionnels possibles, c'est-à-dire à opter pour une investigation technique qui engage à la fois la description et la compréhension du texte comme dispositif, est précisément ce qui est au cœur ici de ma démarche.

Une deuxième légitimité peut être convoquée, plus faible à mon avis, moins convaincante, à savoir la légitimité politique : c'est l'idée que l'analyse ouverte et dynamique de la composition serait en prise avec telle ou telle pratique sociale de valeur, par exemple qu'elle serait un exercice de l'attention au service d'une

---

<sup>1</sup> Voir R. Barthes, 1960, p. 537 : « La première règle objective est ici d'annoncer le système de lecture, étant entendu qu'il n'en existe pas de neutre. »

éducation citoyenne, *confer* Yves Citton<sup>2</sup> ; ou encore qu'elle serait une pratique critique interventionniste, favorisant une pédagogie ludique et inventive de la littérature, *confer* Sophie Rabau, Florian Pennanech ou Marc Escola<sup>3</sup> ; ou enfin qu'elle serait une entreprise de revitalisation d'un trésor national risquant de devenir lettre morte. Qu'une théorie de la composition puisse sauver ici l'éthique démocratique, là l'enseignement des lettres, et là encore le patrimoine national n'est certes pas à négliger, mais peut-être n'est-ce pas tout à fait juste, ni tout à fait pertinent – la pratique de l'attention, celle du jeu et celle des processus de patrimonialisation pouvant se retrouver dans bien d'autres gestes critiques, qu'ils soient herméneutiques, moraux, subjectifs, impressionnistes, et j'en passe. Je resterai donc très prudente quant à la légitimité politique, en situation, de cette approche qui est la mienne et que je promeus. J'aime étudier la rhétorique, et en particulier la rhétorique de la composition des textes, et je ne peux guère en dire plus.

Mais alors, pourquoi persévérer, en marge des grands débats et des grands combats ? Pour un premier bénéfice aussi ténu qu'improbable : pour apprendre qu'il est possible de travailler comme *cela* sur les textes, en dehors de toute interrogation sur le sous-sol (l'auteur, l'époque) et l'horizon (celui du texte, le mien), dans un corps-à-corps sans aucun doute exigeant, mais d'abord libérateur des prérequis et des attentes, ne différant pas plus longtemps de mettre la main à la pâte. Une expérience de libération, en quelque sorte, d'investigation en apesanteur – en toute liberté –, hors des déterminismes et des débats. Et par là même, pour un autre bénéfice, presque impalpable : pour avoir le plaisir d'une expérience de pensée où j'entre de plain-pied dans une communauté symbolique d'artisans, une communauté d'intérêts techniques, de blocages et de trouvailles que moi lectrice, je partage avec l'auteur ; une expérience de pensée qui me défamiliarise et me dépend, qui m'engage dans l'altérité des mots et, somme toute, dans le plaisir du texte.

Et maintenant, que fait-on<sup>4</sup> ?

\*\*\*

Ma rhétorique de la *dispositio* textuelle s'enracine dans la théorie compositionnelle de Michel Charles, que je résumerai ainsi : c'est une théorie de la décohésion, appuyée sur un fondement idéologique. Pour Charles en effet, au cœur des

---

<sup>2</sup> Voir Y. Citton, 2014.

<sup>3</sup> Voir en particulier : S. Rabau, 2020 ; S. Rabau et F. Pennanech, 2016 ; F. Pennanech, 2019 ; S. Rabau et M. Escola, 2015 ; M. Escola, 2021.

<sup>4</sup> Pour reprendre la formule de Michel Charles dans son *Introduction à l'étude des textes*, 1995, p. 117.

pratiques critiques depuis plus d'un siècle l'on trouve une idéologie du texte (du texte littéraire), qui repose sur trois présupposés : la monumentalité du texte, sa clôture, son autorité. À cette idée du texte correspond une idée de sa composition, de son organisation : le texte est pensé comme un dispositif clos et cohérent. La cohérence est ici le répondant technique d'une idéologie de l'autorité et du respect du texte. Travailler alors à des techniques de décohésion et de pluralisation des dispositifs, dans le système de pensée charlien, c'est par conséquent en même temps travailler à un allègement de l'idéologie du respect, c'est se libérer de la clôture et de la monumentalité du texte, c'est le remettre en mouvement et l'inscrire dans une productivité des formes. De mon côté, si je me reconnais pleinement dans le geste interventionniste, je ne partage pas complètement le présupposé idéologique<sup>5</sup> : à mon sens, la cohérence globale est le fruit d'une construction du dispositif textuel, au même titre que la discontinuité ou que la chaîne des cohésions locales (des cycles) ; le travail de la cohérence n'est ni plus ni moins qu'une des opérations de structuration ; et à ce titre elle doit aussi être prise en charge par une rhétorique générale de la composition, au même titre que les autres opérations.

Quelle est alors la grammaire élémentaire de cette rhétorique générale de la composition textuelle, ce que j'appelle, par emprunt à l'analyse filmique, le montage du texte ? Un long exemple est parfois plus parlant qu'un bref discours. Nous prendrons ici le cas de *La Princesse de Clèves*<sup>6</sup>.

La première étape consistera à construire une cohérence narrative unique et stable, en repérant les séquences à la fois nécessaires à la progression de l'histoire du personnage éponyme et indéplaçables, pour reprendre le critère que retient Aristote pour tester l'unité de l'intrigue<sup>7</sup>. Dans *La Princesse de Clèves*, ces séquences sont en nombre relativement restreint et suffisamment caractérisées pour qu'on puisse les identifier sans outillage cognitif particulier (en laissant de côté la délimitation de leur extension). En voici la liste :

- (Partie I) Le mariage de Mademoiselle de Chartres avec le Prince de Clèves
- (Partie I) La rencontre au bal de Nemours et de la Princesse de Clèves (coup de foudre)
- (Partie I) La mort de Madame de Chartres, la mère de la Princesse, et son testament verbal (fuir l'inclination adultère)

<sup>5</sup> Voir mon article « La rhétorique est-elle une herméneutique ? », *Exercices de rhétorique*, n° 13, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/914>.

<sup>6</sup> Pour une première version de cette analyse, voir C. Noille, 2017. Les références au roman se feront dans l'édition suivante : Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), éd. P. Sellier, Paris, LGF, 1999.

<sup>7</sup> Aristote, *Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980, ch. 8, 51a32sq. : « les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. »

- (Partie III) L'aveu extraordinaire, par la princesse, de sa passion coupable à Monsieur de Clèves
- (Partie IV) La mort de Monsieur de Clèves, consumé de jalousie
- (Partie IV) La dernière rencontre de la Princesse de Clèves, veuve, et de Nemours (refus du mariage).

Il est facile de modéliser ce plan sur le modèle de cohérence forte qu'offre la tragédie : la première partie présente l'exposition et le début du nœud, la partie III le sommet du nœud, la partie IV la catastrophe (ou dénouement) et ses suites<sup>8</sup>.

Dans une deuxième étape, que nous qualifierons d'étape charlienne, il s'agira de défaire cette première cohérence, que nous avons au demeurant construite, en rassemblant les éléments qui vont dans le sens d'une décohésion, d'un affaiblissement de l'unité. Nous pouvons en repérer au moins cinq :

a - tout d'abord, l'éparpillement de la matière principale dans la masse globale du texte et sa faible étendue : c'est tout au plus une trame minimale, deux cents pages dans l'édition princeps, soit un quart du volume total ;

b - les excroissances épisodiques : la matière épisodique est constituée des multiples rencontres non décisives entre les deux amants d'une part, entre les deux époux d'autre part, ainsi que de leurs alentours (leur préparation en amont, leurs suites, souvent morales, en aval ; épisodes qui s'ajoutent et qui produisent un effet de liste bien plus qu'ils ne se subordonnent à l'action nécessaire) ;

c - l'indétermination sémantique de la division opérée en 4 parties ;

d - les multiples « répétitions » - étant entendu que la reprise de séquences à distance n'est jamais à l'identique et l'idée même de répétition est d'abord une abstraction, une construction intellectuelle qui passe par la focalisation sur la reconnaissance d'un certain nombre de traits thématiques ou rhématiques, alliée à la minoration des éléments variants ; cette précaution théorique étant posée, force est de constater que le récit est soumis à un principe généralisé de répétition, dans l'histoire où intervient la princesse tout d'abord :

- l'intention de la retraite émise par la Princesse de Clèves en clôture de séquence (dix occurrences) ;
- le désir d'avouer, également en clôture de séquence (trois occurrences, qui entrent en série avec l'aveu réalisé dans la troisième partie et les commentaires sur l'extraordinaire de l'aveu qui s'ensuivent) ;

---

<sup>8</sup> Sur les parties de la tragédie (exposition, début du nœud, sommet du nœud, dénouement), voir C. Noille, 2021.

- les scènes de dialogue avec la reine dauphine (dix occurrences) ;
- les séquences à la campagne, encadrées dans un dispositif d'aller-retour (quatre occurrences), ainsi que, sans retour, la fin crépusculaire de la princesse ;
- les rencontres brèves de la Princesse de Clèves et de Nemours, avec formules de galanterie de Nemours et absence de réponse de la princesse (sept occurrences) ;

dans les histoires parallèles ensuite :

- variations sur les mariages entrant dans les conditions de la paix au niveau de la chronique royale (quatre mariages et un enterrement) ;
- variations sur « l'ambition et la galanterie », selon une formule incipitiale du roman, avec la galerie des femmes galantes (cinq histoires rapportées).

Que le roman se déploie par reprises et variation plutôt que par étapes et progression est donc un élément supplémentaire qui concourt à l'affaiblissement de la tension narrative et de la cohésion d'ensemble.

e – Un cinquième argument en faveur de la décohésion repose sur le repérage – intuitif, partagé – de multiples digressions : l'histoire de la princesse est trouée de décrochages narratifs eux-mêmes répétitifs – chronique de la paix, catalogue des amours de cour – et cela met à mal l'idée même d'un système structurel vectorisé. La digression contre l'intérêt du récit principal, c'est précisément l'un des points qui s'est joué dans le débat entre deux critiques contemporains de la première édition, Valincour, qui stigmatise les « sorties de route » en contexte romanesque<sup>9</sup>, et l'abbé de Charnes, qui en fait l'éloge<sup>10</sup>.

Nous voilà arrivés au bout de cette deuxième étape, consacrée à la décohésion, et une interrogation se fait jour : que faire à présent d'une cohérence défaite ? Deux options s'offrent ici, en toute rigueur : sauver la cohérence ; ou basculer sur un autre type d'approche de l'organisation séquentielle.

---

<sup>9</sup> [Jean-Baptiste Henri du Troussel de Valincour], *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1678, p. 19 : « Cependant il me semble que, dans les ouvrages de cette nature l'on ne doit rien souffrir, qui ne soit nécessairement lié au sujet [...]. L'esprit qui s'est fait un plaisir de voir la suite d'une histoire qui lui paraît agréable, se hâte d'aller jusques au bout, et souffre avec impatience, et quelquefois même avec dégoût, tout ce qui le retarde dans sa course, et lui paraît étranger à ce qu'il cherche. »

<sup>10</sup> [Jean-Antoine de Charnes], *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (Paris, Barbin, 1679), Lyon, Amaury, 1679, p. 45-46 : « Un voyageur qui n'est pas fort pressé, et qui ne va voir une ville que pour se divertir, et satisfaire sa curiosité, s'arrête avec plaisir à considérer les paysages, les belles maisons, et les autres choses agréables, qui se trouvent sur sa route. De même, quoiqu'on aille à la conclusion de l'histoire de la Princesse de Clèves, quand on l'a commencée, on ne laisse pas de se plaire aux ornements, dont l'auteur l'embellit. »

Sauver l'idée d'une cohérence, d'un réseau intégratif « malgré tout », peut s'effectuer de deux façons. Première solution, on compliquera l'histoire, le schéma d'ensemble, en rendant sinon nécessaires du moins utiles toutes les répétitions et tous les décrochages (par exemple en intégrant dans l'éducation de la princesse ou du lecteur les histoires galantes rapportées, en faisant de la chronique de la paix l'occasion ou le *fatum* d'une histoire privée, etc.). Le geste est parfaitement légitime à deux titres : il assure une représentation unifiée de l'intrigue et sauve ce faisant en l'étendant systématiquement l'idée de la tension narrative. Mais en même temps, il produit un effet de prisme, de focalisation forcée, sur l'histoire de la princesse, en nivelant la variété de l'intrigue et toutes ses aspérités. Deuxième solution – et c'est l'option dite des textes possibles, c'est-à-dire des dispositifs alternatifs –, on mettra en évidence des cohésions modulaires, qui ne soient pas actives sur tout le texte mais sur des parties, sur un nombre plus ou moins restreint de séquences. Se forment ainsi des cohésions plurielles et régionales, qui se superposent comme différents réseaux en palimpseste, comme différents fils d'intrigue, comme autant de textes possibles : il est possible de faire surgir en pointillé à côté de l'histoire de la princesse le roman du prince de Clèves, le roman de Nemours ou le roman du Roi, qui permettent de déplacer les hiérarchies et d'intervertir les focales ; comme il est possible de susciter des régimes successifs amorçant des organisations globales sans les réaliser totalement – par exemple en disant que le roman commence comme une nouvelle historique, se continue en nouvelle galante à la façon espagnole (les amours achevées du Vidame) pour se clore sur le modèle de la tragédie.

Si la cohérence complexifiée (la première solution) vaut par sa robustesse, la cohésion modulaire (la seconde solution) vaut par sa souplesse. Mais il n'en reste pas moins que ces deux options écartent (en les lissant) trois séries d'événements textuels : d'une part l'accord qui existe entre tous les critiques (anciens comme contemporains) sur la présence des décrochages, des accrocs narratifs – le texte avance par ruptures ; deuxièmement, la répartition possible de ces perturbations textuelles en trois séries erratiques (dans l'ordre de leur mise en place : la chronique de la paix, l'histoire de la princesse, les cas de galanterie) – le texte avance par retours ; et plus fondamentalement, le consensus implicite sur l'identification de séquences (ou scènes, ou aventures) autonomisables, et par conséquent, sur le statut essentiellement composite du tout – le texte avance par morceaux. Que le dispositif tensif soit ainsi doublé d'un dispositif de décrochage, d'un dispositif de répétition et d'un dispositif de séquençage est un fait du texte : reste à en établir les ressorts et les effets, autrement dit à rendre manipulable cette idée d'un montage compositionnel du roman.





Pris dans sa dynamique, le roman ne fait pas que narrer (ou n'importe quel autre acte de langage : argumenter, discuter, bavarder, etc.). Pendant qu'il raconte, qu'il débat ou qu'il ressasse, il effectue cette tâche aussi discrète qu'indispensable : il s'étend et se poursuit, il s'écrit dans la durée. Et mon hypothèse est que l'aménagement de la durée est assuré par une gestion du cursus énonciatif qui repose sur trois types d'intervention sur le syntagme, la ponctuation (l'émergence de séquences), la transition (la coordination séquentielle), la scansion (le rythme du montage). C'est là où *La Princesse de Clèves* est en quelque sorte emblématique : elle propose une structuration de son montage bien plus remarquable et efficace que la structuration défailante de son histoire.

La grammaire de cette petite syntagmatique commence, dans notre roman, avec la technique de la transition. La transition a ceci de particulier qu'elle est un dispositif d'extension locale qui a la double charge de marquer et de masquer l'intervalle sémantique entre deux séquences successives, d'assurer la modalité du changement sémantique sur le mode de la séparation comme de la coordination. De cette définition minimale résulte tout un panel de transitions possibles, selon l'extension (brève ou longue) et le pôle (conjonctif ou disjonctif) du dispositif. Il en résulte aussi que la transition n'est pas obligatoirement un dispositif secondaire discret, dont le repérage serait consécutif à la délimitation des séquences : il peut être un dispositif saillant, qui précisément a pour fonction d'exhiber les frontières, et partant de dessiner en creux le territoire des séquences. L'ancienne poétique du roman n'a pas hésité à légiférer en la matière. Sans surprise, elle prône une esthétique de la transition narrative discrète, conjonctive et progressive ; et elle s'élève contre toute tentation de brusquerie (telle qu'y incite, pour un Du Plaisir, l'adverbe *cependant*<sup>11</sup>). Or *La Princesse de Clèves* se distingue par un nombre remarquable de liaisons disjonctives. Nous en donnerons deux exemples, protocolaires parce que dans les premières pages du roman :

[...] La mort de Marie d'Angleterre apporta de grands obstacles à la paix ; l'assemblée se rompit à la fin de novembre, et le Roi revint à Paris.

Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde<sup>12</sup> [...].

[...] et Madame de Chartres joignait à la sagesse de sa fille une conduite si exacte pour toutes les bienséances, qu'elle achevait de la faire paraître une personne où l'on ne pouvait atteindre.

<sup>11</sup> Voir [Du Plaisir], *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, Blageart & Quinet, 1683, p. 232-237.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, partie I, p. 53.

La Duchesse de Lorraine, en travaillant à la paix, avait aussi travaillé pour le mariage du Duc de Lorraine, son fils<sup>13</sup>. [...]

On notera dans le dernier exemple l'absence de tout élément conjonctif (y compris un adverbe passe-partout comme « Cependant » ou « Alors »). Mais un élément s'ajoute, à savoir que la nouvelle matière ainsi introduite, en l'occurrence la chronique de la paix, n'occupera qu'une séquence restreinte comparativement aux séquences qui la précèdent et la suivent et qui sont toutes deux dévolues à l'histoire de la princesse : trois petits paragraphes indépendants alors que le fil « Clèves » s'étend en amont sur onze paragraphes (le mariage avec le Prince de Clèves) et en aval sur sept paragraphes (la rencontre avec Nemours au bal).

Ce qui apparaît ici, c'est qu'on peut alors redécrire l'ensemble transitionnel tout autrement : en considérant d'une part les deux séquences « Clèves » que sont en amont le mariage (11 paragraphes) et en aval la rencontre (7 paragraphes) ; et en traitant d'autre part la séquence intermédiaire de 3 petits paragraphes (la chronique royale) comme une séquence globalement transitionnelle, assurant sur le mode disruptif de l'interpolation digressive le passage d'un épisode de l'histoire d'amour à un autre. Sous cet angle, la séquence historique peut bien occuper des fonctions narratives secondaires dans l'histoire de la princesse (cause ou circonstance), elle n'en assure pas moins une fonction tout autre au niveau de l'économie syntagmatique : elle constitue une séquence dispositive focale, assurant la fonction d'articulation séquentielle dans la dynamique du roman, sur le modèle de l'intermède au théâtre.

Les séquences transitionnelles sont, dans *La Princesse de Clèves*, des intermèdes, des transitions disjonctives saillantes opérées par interpolation : elles opèrent un marquage du texte d'autant plus remarquable et mémorable qu'il est disruptif et qu'il se répète. Que contiennent ces transitions disruptives en fonction d'intermèdes ? Elles rassemblent à la fois les séquences dévolues aux négociations de paix et les histoires rapportées sur les dames galantes. On a là deux séries thématiques, mais une seule et même série dispositive, la série des intermèdes. Le script dispositif du roman, la formule de son montage, repose ainsi sur un rythme fortement scandé, une alternance disjonctive entre séquences longues (l'histoire de la princesse) et contrepoints brefs (les intermèdes transitionnels).

Ajoutons cependant qu'au fur et à mesure que le roman progresse, la fréquence des transitions disjonctives baisse jusqu'à s'estomper dans la quatrième et dernière partie. Tant et si bien qu'il n'y a plus, à ce moment-là du texte, de marqueurs sémantiques forts (disjonctifs) pour délimiter les épisodes. Il existe un script dispositif qui perdure dans les trois quarts du roman et fait ensuite défaut. Quelle

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, partie I, p. 70.

autre formule se met alors en place dans la dernière partie du roman ? Un script dispositif différent, plus fluide et enchaîné, articule les épisodes selon un mode conjonctif économique et discret (« Peu de jours après », « Le lendemain », etc.). En l'absence d'articulations saillantes, l'effet produit est alors non seulement celui d'un glissement par juxtaposition, mais d'une indistinction et d'une solidarité relative des différents épisodes enchaînés : avec la perte des transitions saillantes, se perd aussi la visibilité des séquences principales.

Là où les trois premières parties mettaient en place des séquences distinctes dans l'histoire de la princesse, grâce au rail des dispositifs ponctuatifs saillants, la dernière partie présente une série de variations enchaînées, où tout se fond et s'enchaîne, à la façon d'une sonate.



En guise de bilan, je noterai tout d'abord que travailler ainsi sur la composition d'un texte en analysant le rythme de son montage, ce n'est en rien un formalisme desséché. C'est produire une organisation événementielle du sémantisme et de ses effets (effet de rupture, de répétition, de morcellement), c'est agencer le texte au rythme vivant de ses accidents, c'est en produire une organisation fondamentalement dynamique et plurielle, pensée dans la durée.

L'autre point sera de rebasculer à présent du particulier au général : quelle serait, pour conclure, cette grammaire plurielle des opérations de composition textuelle (qu'elles soient discursives, narratives, lyriques ou encore dramaturgiques), autrement dit, quelle pourrait être une grammaire générale du montage textuel ?

Je me contenterai ici de formuler quelques propositions, à l'aune du parcours que l'on vient de faire dans *La Princesse de Clèves*.

Il a été possible (et il est de fait économique et efficace) de regrouper les opérations dispositives communes à la fois aux auteurs et aux lecteurs en trois grands types d'intervention, en trois grands scénarios d'organisation : par *partitionnement*, par *sérialisation*, par *ordonnement*.

Le *partitionnement* pense le texte à la manière d'une partition mosaïque. Il associe deux types d'opérations, le montage par division (I), au sens d'identification anthologique des morceaux, des séquences autonomisables : la division relève d'une herméneutique de la focalisation ; et le montage par transition (II), au sens de liaison entre deux parties successives : la transition relève d'une herméneutique de la continuation, c'est-à-dire du contexte.

La *sérialisation* pense le texte à la manière d'une suite composée, qu'elle prenne une forme continue ou la forme discontinue du recueil. Elle associe deux types

d'opérations, le montage par répétition (I), au sens de variation : la répétition relève d'une herméneutique de l'assimilation, de la ressemblance ; et le montage par altération (II), au sens de diversification, de variété : l'altération relève d'une herméneutique de la distinction, de la différence.

L'*ordonnancement*, enfin, pense le texte à la manière d'une orchestration globale des séquences. Il associe deux types d'opérations, le montage par cohésion (I), au sens d'agencement systématique, de réseau : la cohésion relève d'une herméneutique de la visée ; elle peut être modulaire ou globale ; et le montage rythmique, par scansion (II), au sens d'une alternance de différences actives : la scansion séquentielle relève d'une herméneutique de la durée, si le rythme est bien cet « ordre du mouvement » dont parlait déjà Platon (*Lois*, 665 a).

Six protocoles de montage donc, qui sont susceptibles de se combiner et qui me permettent de me représenter le texte comme un dispositif compositionnel distribué et scandé, comme le résultat d'un montage séquentiel – d'un art de la composition – plus ou moins rythmé, plus ou moins varié, ou, si l'on veut, « une sorte d'agitation sans désordre » qui n'en finit pas de rendre la partition textuelle « très agréable<sup>14</sup> », pour reprendre la formule de *La Princesse de Clèves* (sur un tout autre sujet).

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Aristote, *Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980.

Barthes Roland, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 15-3, 1960.

Charles Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

Charles Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

Charles Michel, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 387-417.

Charles Michel, *Composition*, Paris, Seuil, 2022.

[Charnes Jean-Antoine de], *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (Paris, Barbin, 1679), Lyon, Amaulry, 1679.

Citton Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

[Du Plaisir], *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, Blageart & Quinet, 1683.

Eco Umberto, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset, 1985.

Noille Christine, « Le montage d'un sermon », *Poétique*, n° 179, 2016/1, p. 15-37.

Noille Christine, « Le montage d'un roman », *Poétique*, n° 182, 2017/2, p. 177-194.

Noille Christine, « La rhétorique est-elle une herméneutique ? », *Exercices de rhétorique*, n° 13, 2019, URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/914>.

Noille Christine, « Le montage dramatique », *Poétique*, n° 189, 2021/1, p. 27-46.

Escola Marc, *Le Misanthrope corrigé. Critique et création*, Paris, Hermann, 2021.

La Fayette (Madame de), *La Princesse de Clèves* (1678), éd. Philippe Sellier, Paris, LGF, 1999.

Pennanech Florian, *Poétique de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 2019.

Perelman Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.

Rabau Sophie et Escola Marc, *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

Rabau Sophie et Pennanech Florian, *Exercices de théorie littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

Rabau Sophie, *L'Art d'assaisonner les textes*, Paris, Anacharsis, 2020.

Valéry Paul, *Cours de Poétique*, 2 tomes, éd. William Marx, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2023.

[Valincour Jean-Baptiste Henri du Troussel de] *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1678.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Christine Noille

[Voir ses autres contributions](#)

UMR 8599 CELLF (Sorbonne Université / CNRS), christine.noille@sorbonne-universite.fr