

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

# **TROPISMES**

**N° 15**



## ***L'INTRIGUE***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

**2008**

---

---

## Intriguer, au-delà de l'intrigue

---

---

---

### Intrigue/r

---

Un rappel étymologique, pour commencer. Le verbe italien *intrigare* signifie d'abord, au XIII<sup>ème</sup> siècle, « embrouiller » et « mettre dans l'embarras, rendre perplexe », fidèle en cela à son origine latine (*intricare* : embrouiller, empêtrer, embarrasser). Puis on glisse de l'idée d'embarras à celle de « se livrer à des affaires compliquées, des intrigues » et plus tard à celle d' « éveiller la curiosité ». <sup>1</sup> L'évolution du mot français est parallèle, qui partira d' « embrouiller » pour aller à « embarrasser quelqu'un en excitant sa curiosité » en passant par « mener une intrigue ».

C'est bien d'embarras et d'embrouille dont il est question chez Furetière (1690) :

*INTRIGUE, Dans ce fens, eft le nœud d'une piece dramatique, ou d'une Hiftoire Romanefque, c'eft à dire, le plus haut point d'embarras ou fe trouvent les principaux perfonnages, qui leur eft caufé par l'adrefse ou la fourbe de quelques perfonnes pratiquées, ou par la rencontre de plufieurs événemens fortuits qu'ils ne peuvent desbrouiller.* <sup>2</sup>

<sup>1</sup> A. Rey, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>2</sup> Furetière, *Le Dictionnaire Universel*, cité par Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, 64.

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

Un peu moins d'un siècle plus tard, en 1776, l'intrigue dramatique se définit toujours ainsi chez La Porte et Chamfort, curiosité en plus :

*Assemblage de plusieurs événemens, ou circonstances qui se rencontrent dans une affaire, & qui embarrassent ceux qui y sont intéressés. Ce mot vient du Latin intricare. L'intrigue est la partie la plus essentielle pour entretenir l'attention & soutenir l'intérêt de curiosité. Elle est le noeud ou la conduite d'une Pièce Dramatique, ou d'un Roman, c'est-à-dire, le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux Personnages, par l'artifice ou la fourberie de certaines personnes, & par la rencontre de plusieurs événemens fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller.<sup>3</sup>*

Ce n'est pas cependant l'histoire du concept qui me requiert ici, mais l'association de l'intrigue à l'embarras et à l'embrouille, ainsi qu'à la curiosité. À considérer ces facteurs, il semble que l'intrigue soit toujours double. Dans un premier temps, au sens de menée secrète, elle va combiner un certain degré de contrôle (du côté des intrigants, pour qui elle est une stratégie) et de confusion (celle dans laquelle la cible de l'intrigue doit être plongée — et celle aussi, pourquoi pas, dans laquelle les intrigants peuvent s'empêtrer, à l'image de Lady Macbeth). Il s'en déduit qu'il n'est absolument pas sûr que la grammaire de l'intrigue puisse rendre justice au pouvoir d'intriguer d'une fiction, que l'algèbre narratologique puisse venir à bout de l'embarras textuel. L'inverse est même à craindre. Considérée comme enchaînement temporel, l'intrigue ne saurait accueillir l'événement et sa singulière temporalité, le présent insaisissable. En tant que schéma logique, l'intrigue n'offre qu'une réponse partielle, inadaptée aux enjeux d'un récit, une Gestalt, ou un schème interprétatif. En l'occurrence, si les récits sont « comme des filtres temporels dont la fonction est de transformer la charge émotive liée à l'événement en séquences d'unités d'information susceptibles d'engendrer enfin quelque chose comme du

<sup>3</sup>J. de La Porte, et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, II, 85. (<http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/laporte>)

sens »<sup>4</sup>, ils ne peuvent être réduits au schéma chrono-logique de l'intrigue sans laisser échapper ce qui en fait la force, la capacité d'intriguer, qui ne peut, elle, faire l'objet d'une grammaire ou d'une poétique. Telle sera ma première hypothèse de travail.

Revenons à la duplicité de l'intrigue. Elle paraît — comme la corruption — jouer sur deux faces, l'une active (mettre quelqu'un dans l'embarras) et l'autre passive (pour qui en est la victime). Mais embrouiller, on l'a vu, peut entretenir la curiosité (qui n'est jamais pure passivité) et vice versa, puisque l'on peut « embarrasser en suscitant la curiosité ». Ceci suggère que l'intrigue a ses séductions et que la séduction s'étaie sur une séductibilité du séduit, une capacité, si ce n'est un désir, d'être intrigué. Mieux, c'est là ma seconde hypothèse, cette séduction peut s'opérer par le miroitement de l'intrigue. Ceci n'est pas étranger à la dimension temporelle et sémantique de celle-ci. En effet, on peut se représenter une intrigue comme une procédure de contrôle de l'avenir par la manipulation du présent ou, au moins symboliquement, du passé, ou encore comme la substitution du nécessaire au contingent, d'un enchaînement logique à l'insaisissabilité de l'événement. Mais le frisson de l'intrigue est ce suspens entre nécessaire et contingent, réussite et échec. Une intrigue infaillible n'aurait guère le pouvoir d'intriguer (au sens d'exciter la curiosité), sauf au deuxième degré — celui de l'ironie dramatique, qui justement suggère qu'elle pourrait échouer si jamais la victime en prenait conscience. L'intrigue, en somme, tire son pouvoir d'intriguer de ce qui se laisse entr'apercevoir de son (in)accomplissement possible, qu'on le désire ou le redoute ou les deux à la fois.

Les récits dont je propose un bref parcours dans ce qui suit ont été choisis parce qu'ils mettent en scène, ou en intrigue, ce pouvoir et les rapports entre l'embrouille et la curiosité qui en sont le moteur.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard, « Le Temps, aujourd'hui », 74.

---

## **L'intrigue au cœur de l'intrigue**

---

Mon premier exemple, *The Comfort of Strangers* (Ian McEwan), est en fait l'un des premiers textes qui m'ont conduit à me pencher sur la non-coïncidence de l'intrigue, au sens narratologique, et du pouvoir d'intriguer d'un récit. Le roman se résume facilement. Deux amants blasés, Mary et Colin, tentent de retrouver la passion originelle par un séjour à l'étranger, une ville non nommée qui ressemble fort à Venise. Là, ils vont tomber dans le piège tendu par un couple sado-masochiste, Robert et Caroline, qui vont assassiner Colin pour satisfaire leurs fantasmes sexuels, sous les yeux de Mary, préalablement droguée. L'intrigue est ainsi trop sèchement exposée, puisque l'intérêt de la lecture réside dans la machination ourdie autour des deux personnages principaux et en particulier dans la manière dont ceux-ci s'y laissent prendre. Il faut donc compliquer, embrouiller quelque peu, le schéma initial et la tentation la plus immédiate, vu le sujet, est de plonger dans les ressources de la psychanalyse, grande pourvoyeuse de motivations cachées.

C'est ce que propose Judith Seaboyer, qui avance: « The driving force behind the sadomasochistic violence of his [McEwan's] story is oedipal »<sup>5</sup>. L'Œdipe en question est en premier lieu celui de Robert, personnage dont l'éducation est « an ugly case study of oedipal desire, paternal violence, sibling hatred, and revenge »<sup>6</sup> mais qui va nourrir un culte indéfectible pour ses ancêtres dans la lignée masculine et une haine symétrique des femmes. Caroline, dont il va briser le dos au cours d'ébats sexuels, puis Mary et Colin, seront les victimes de ses frustrations. Au-delà, poursuit Seaboyer, tous les personnages pâtissent d'un pouvoir patriarcal malade: « The sadism that has demanded the tale of Robert and Caroline and Colin and Mary at once is explained by the psychopathology of western patriarchy. »<sup>7</sup>

Donc, ce qui intrigue (au sens de propulser l'action) est l'Œdipe, comme nœud de pulsions. Nous ne sommes pas très éloignés de la

<sup>5</sup> J. Seaboyer, « Sadism Demands a Story », 959.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 968.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 961

démarche de Brooks<sup>8</sup> qui tend à dynamiser une structure restée intacte — qui devient « the novella's structuring sadism »<sup>9</sup>. Mais il faut bien voir que l'opération au fond consiste à substituer une intrigue à l'intrigue de départ — qui devient du coup intrigue d'arrivée. L'Œdipe est en effet une intrigue psychanalytique, greffée sur une intrigue de Sophocle. Malgré le grand intérêt d'une telle lecture, le risque est de rationaliser de la sorte le pouvoir d'un texte où il n'est si facile de se situer — et où les personnages ne sont pas des poupées freudiennes.

En outre, motiver un enchaînement implique, et ce n'est pas une mince concession, que l'on puisse se mettre d'accord sur ce qui fait événement dans un récit et sur une hiérarchie possible des événements. Il est tout à fait loisible, par exemple, d'hésiter quant au bénéficiaire de l'intrigue. À suivre la méthode policière, qui s'impose en fin de roman, c'est à Robert et Caroline que profite le crime, s'il s'agit bien là d'un profit. Mais il est tout aussi possible, eu égard au comportement de Colin, de penser que c'est lui qui... parvient à ses fins. On ne peut guère éliminer non plus le cas de Mary, seule spectatrice hallucinée du drame qui semble joué sur l'autre scène de ses fantasmes. L'épisode du meurtre en effet commence comme ses yeux, alourdis par la drogue, s'ouvrent — « She watched him wander aimlessly up the gallery » (118) — et se conclut lorsqu'ils se referment — « Mary's eyes closed. » (121). Cet épisode enfin ressemble à une vision fantasmatique, intense, précise, obscène :

*And though Mary was watching into the light, and the three figures by the window were silhouetted by the sky behind, she saw with total clarity the obscene precision of every movement, of every nuance of private fantasy. The intensity of her vision had drained her faculties of speech and movement. (119)*

Mary en fait aura été la première à comprendre que Colin est en danger, et c'est à elle qu'est réservée la primeur de la découverte des photographies prises de son ami, qui joueront un rôle central dans la

<sup>8</sup> P. Brooks, *Reading for the Plot*.

<sup>9</sup> J. Seaboyer, *op. cit.*, 965

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

préparation de la machination. C'est encore elle seule à qui Robert montrera furtivement une photographie floue de Colin, image qui va l'intriguer inconsciemment jusqu'à ce qu'elle identifie enfin, en rêve, le personnage sur le cliché.<sup>10</sup> Mais Colin n'est pas en reste dans l'aveuglement. La prise de conscience de Mary n'aura aucun effet sur lui — il va se rendormir lorsqu'elle lui explique ce qu'elle vient de saisir — et rien ne préservera les amants du danger qui les guettent. Comme aimantés, ils vont se retrouver dans l'appartement de Robert et Caroline, pris au piège. Tout se passe donc comme si c'était la vision fugitive d'une intrigue qui les poussait à en devenir victimes, succombant en même temps à leurs propres fantasmes, réveillés par la rencontre avec ce couple étrange : après leur première soirée chez Robert et Caroline, leurs ébats sexuels retrouveront une ardeur insoupçonnée, tandis qu'ils se laissent chacun aller, dans leurs conversations, à des rêves d'assujettissement sadique du partenaire. Mais c'est tout autant le déni de cette vision, et le déni des fantasmes associés, qui place Mary et Colin sous son emprise : pendant toute la période du renouveau de leur passion, ils éviteront toute référence à la soirée, et plus encore au lien que cette dernière pourrait entretenir avec ce regain — « they could not talk about the cause of their renewal » (81).

Être intrigué, c'est donc le frisson que le possible (le fantasme) devienne nécessaire (la réalité) — ou, inversement, voire conjointement, que l'inéluctable puisse être évité. Il est important de nous arrêter sur ce deuxième versant. Dans la suspension de l'intrigue, rien n'est entièrement décidé, surtout pas à un niveau fantasmatique. Rien ne permet de décider dans quel sens fonctionne le désir d'intrigue. Ceci se commente aisément dans la perspective d'une lecture de *The Comfort of Strangers*. Il est possible de décliner les positions de lecture envisageables différemment selon les personnages impliqués. Le lecteur peut être comparé à Mary, comme elle entrevoyant progressivement, d'abord imparfaitement, l'intrigue qui se referme sur les personnages et se laissant séduire, au point de souhaiter qu'elle se confirme, ne serait-ce que pour vérifier ses hypothèses. La complicité avec Robert peut être

<sup>10</sup> Pour une analyse plus détaillée, cf. R. Pedot, « De l'autre côté de la photographie ».

plus franche, si c'est son point de vue qui est épousé, et prendre la forme d'une jouissance face à la puissance retorse de son projet — et à l'impuissance des autres personnages. Il est encore possible de suivre et subir l'intrigue comme Colin, fermer les yeux sur l'idée même d'une intrigue pour mieux se laisser piéger par elle, ne rien décider. Sans oublier Caroline, à qui son masochisme donne plus de pouvoir (d'intriguer) qu'on ne prend le temps de lui en accorder habituellement, celui, à tout le moins, d'ironiser la loi qu'elle transgresse. Comme le remarque Deleuze, dans le masochisme, « la même loi qui m'interdit de réaliser un désir sous peine d'une punition conséquente est maintenant une loi qui met la punition d'abord, et m'ordonne en conséquence de satisfaire le désir »<sup>11</sup>. Or justement, un policier le fait remarquer à Mary, les criminels semblent avoir tout fait, au vu des innombrables indices laissés derrière eux, pour faciliter le travail de la police et ainsi s'assurer de la punition.

Comment, en fin de compte, face à toutes ces positions possibles — pour ne rien dire de leurs combinaisons, et des ambiguïtés de chaque personnage —, comment juger si (la fin de) l'intrigue est désirée, refoulée, refusée (et à partir de quand) ? L'intriguer excède l'intrigue, ou ce qu'on reconnaît comme telle à l'aune d'une cohérence événementielle supposée. Ne s'en tenir qu'au déroulement chronologique apparent, ou à la logique de l'action, est doublement trompeur. D'abord, parce qu'il n'y a jamais une seule logique à l'œuvre, comme on vient de le voir ; ensuite, et surtout, parce que croire tenir un récit par l'intrigue, c'est aussi réduire l'événementiel aux incidents que celle-ci semble apte à refléter et négliger tout ce qui échappe à la structure logique et temporelle, et qui pour cette même raison fait événement.

Imaginons, pour bien saisir l'argument, un récit organisé chronologiquement qui se terminerait sur un événement paroxystique, au niveau diégétique, mettons une punition. On s'accordera sans peine pour dire que l'intrigue se termine alors avec le récit lui-même. Dira-t-on qu'il en est de même de son pouvoir d'intriguer ? Un exemple concret d'un tel récit, « Pornography », nouvelle de Ian McEwan, nous conduit à en douter. La punition infligée au personnage principal par

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, 78.

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

les deux femmes, infirmières toutes deux, qu'il trompait l'une avec l'autre et à qui il a transmis une maladie vénérienne, est radicale : la castration. Enfin, presque : la nouvelle se termine au moment où l'opération est censée commencer, dans le plus grand respect des règles chirurgicales, profession de intéressées oblige, ce qui fait que le coup de bistouri est donné à la limite du texte, voire en dehors. Dès lors, rien n'interdit de douter qu'il soit jamais porté, et c'est une manière de domestiquer l'événement textuel que de se déterminer sur telle ou telle intrigue pour en rendre compte.<sup>12</sup>

J'ai, sans aucun doute, triché quelque peu en choisissant un récit où la conclusion de l'action, étant suggérée plutôt que décrite, déborde le cadre apparent. Mais cela suffit à illustrer le fait que la fin de l'intrigue ne signifie pas la fin de l'intriguer, et que c'est là la source de petits accommodements avec la première pour mettre un terme aux indécisions du second, en particulier lorsque la fin en cause éveille l'affect. Ce qui veut dire que l'on peut ne pas vouloir la fin de l'intrigue, ne pas (vouloir) y croire, ou encore croire ne pas la vouloir — en particulier lorsqu'elle est difficile à accepter, lorsque, comme la castration ou la mort, elle dérange les frontières du familier, y compris narratif. C'est ici, me semble-t-il, que réside un des problèmes de la narratologie pulsionnelle de l'intrigue que propose Peter Brooks, à savoir qu'elle reste orientée téléologiquement. Pour Brooks, la fin du récit marque le triomphe de l'instinct de mort, triomphe cependant retardé par des fausses fins intermédiaires, pour que la fin — la satisfaction pulsionnelle — ne soit pas atteinte trop tôt. Il est légitime de se demander si cette représentation du désir (« the play of desire in time that makes us turn pages and strive toward narrative ends »<sup>13</sup>) ne demeure pas tributaire de tels modèles, au détriment de l'espace-temps fantasmatique qui perturbe tout cadrage chronologique, quel qu'il soit. L'illusion d'un récit orienté masque le fait que ce que l'on appelle la fin n'est pas la fin « en soi » (qui toujours reste « en dehors » du récit,

<sup>12</sup> Cf. R. Pedot, « Comment trancher, comment veiller : à propos d'une nouvelle de Ian McEwan ».

<sup>13</sup> P. Brooks, *Reading for the Plot*, xiii.

Richard Pedot

comme son dehors, comme la mort<sup>14</sup>), mais le seuil métaphorique de la mort, celui-là même qui se répète — la mort, de ce point de vue, n'étant pas la fin en soi, il faut qu'elle le devienne dans le récit, y compris interprétatif.

---

### **L'intrigue sur le seuil**

---

En d'autres termes, ce qui se perd dans l'importance donnée à la fin de l'intrigue — tributaire, dans notre culture, du paradigme de l'apocalypse — est la perception de celle-ci comme seuil et, conjointement, des liens que cette figure, explicite ou non, entretiendrait avec l'intrigue/r. Le seuil, figure du suspens et du possible,<sup>15</sup> incontestablement possède un pouvoir d'intriguer, dont la fiction s'est souvent emparée, comme peut en témoigner le roman gothique.

Revenons brièvement à la fonction des photographies dans *The Comfort of Strangers*. À plusieurs titres, elles constituent un seuil d'intrigue. Elles font partie intégrante du complot, comme le suggère Caroline, lorsqu'elle fait remarquer à Mary qu'elles ont contribué au réveil de l'excitation sexuelle du couple : « as he brought more pictures home [...] we became closer and closer again » (113). À la manière de ces fausses fins qui annoncent et retardent le terme de l'intrigue, d'après Brooks, elles anticipent donc la fin prévue, apportant le frisson que Colin est censé procurer plus tard. Elles sont également étroitement associées à la préparation de la machination, toujours selon Caroline : « It was my idea to put them up here [on the bedroom's wall], where we could see them all at once. We would lie here in the early morning making plans. You'd never believe how much planning there was to do. » (113) Enfin, nous l'avons vu, elles sont destinées à intriguer et ainsi à précipiter l'intrigue vers son accomplissement, qu'elles représentent en même temps. En fait, le seuil dont elles

<sup>14</sup> Cf. J. Derrida, *Apories : s'attendre aux limites de la vérité*.

<sup>15</sup> Ce type de définition est abordée de manière très astucieuse par J. Villeneuve (*Le Sens de l'intrigue*), qui insiste sur l'émergence du concept d'intrigue au moment où la conception théologique de l'univers commence à être inquiétée par l'ouverture au possible (le diable). L'approche de Villeneuve, cependant, étant sémantique, est éloignée de la mienne sur des points cruciaux, ayant trait à la dynamique narrative.

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

signalent l'existence est celui qui existe entre fantasme et réalité : « *fantasy was passing into reality* » (114), dira encore Caroline à leur propos. Ce seuil, le point est à relever, est d'autant plus intrigant, pour les personnages et le lecteur, qu'il séduit comploteurs et victimes, laissant entendre la réversibilité de l'intrigant et de l'intrigué et l'instabilité de toute lecture.

Le roman de McEwan autoriserait une poursuite de la question de l'intrigue à partir d'autres seuils qu'il met en œuvre, mais j'aimerais continuer mon argument en me tournant vers d'autres œuvres où l'on voit l'intrigue se nouer sur un seuil. *Dr Jekyll and Mr Hyde* est un autre cas où l'on voit l'intriguer excéder l'intrigue, qui ne se laisse pas réduire, comme dans la mémoire collective, à la métamorphose d'un bon docteur en son méchant double. On en oublierait presque la présence d'un intermédiaire indispensable, qui se laisse intriguer par la promesse d'un récit, le notaire ami et exécuteur testamentaire de Jekyll, Utterson. L'impulsion initiale, en fait, est l'histoire énigmatique liée à la porte dérobée menant au laboratoire de Jekyll — et à son secret. Comme Utterson, le lecteur n'a pas d'autre choix que de prendre d'abord connaissance de cette histoire, racontée par un tiers nommé Enfield, et de piaffer d'impatience sur le seuil — à savoir, le premier chapitre intitulé « *Story of the Door* » — mais pas plus que Utterson il ne le franchira : intriguer est en proportion de l'inaccessibilité des seuils.

L'attitude du notaire est encore plus étonnante. Avoir protesté de son incuriosité auprès d'Enfield, après que celui-ci lui a révélé la petite histoire du comportement infâme de Hyde et de sa mystérieuse connection avec la fameuse porte, et n'être ni par tempérament ni par métier d'humeur fureteuse, ne l'empêcheront pas de se mettre à hanter cette porte à la poursuite de Hyde — qu'à sa grande indignation Jekyll a couché sur son testament. L'homme qui se flatte de ne pas être curieux d'intrigues, faisant sienne la résolution d'Enfield — « *the more it looks like Queer Street, the less I ask* » (33) — va se laisser poursuivre par son imagination : « *now his imagination also was engaged, or rather enslaved; and as he lay and tossed in the gross darkness of the night and the curtained room, Mr Enfield's tale went by before his mind in a scroll of lighted pictures* » (37).

Le suspens entre réussite et échec, nécessité et contingence, au cœur de l'intriguer peut donc aussi opérer entre curiosité et incuriosité, attirance et répulsion. Nous constatons d'une part que la curiosité d'Uttersson croît en fonction des obstacles rencontrés, des seuils contre lesquels il bute, des embrouilles dont il est amené à entrevoir l'existence. Son indifférence, sa lassitude, après tous ses échecs, a la force inverse d'un déni ou d'un refoulement, comme en témoigne la résistance qu'il oppose à son désir de lire le document que lui a confié le Dr Lanyon, à n'ouvrir qu'après la mort ou la disparition de leur ami commun, Jekyll. Car il ne fera que « mortifier » sa curiosité, plutôt que de la vaincre (59), presque soulagé d'être interdit de visite chez Jekyll, ravi, c'est-à-dire, que le déni n'apparaisse pas comme le sien — « he was perhaps relieved to be *denied* admittance » (59 ; je souligne). L'histoire est sur le point de s'arrêter là, Hyde ayant de plus apparemment disparu de la circulation — « 'Well,' said Utterson. 'that story's at an end, at least.' » (60) — malgré un rebondissement qui apparemment faillira à ranimer l'intérêt de Utterson, en dépit du choc éprouvé.

Il s'agit d'un incident à la fenêtre de Jekyll (chapitre « Incident at the Window ») qui est une forme de répétition du premier chapitre, autant qu'une anticipation de la révélation de l'intrigue dont Utterson et Enfield sont sur le point de se détourner. Se trouvant à nouveau devant la fameuse porte, les deux hommes aperçoivent soudain Jekyll à une des fenêtres qui donnent sur le même côté. Ils entament avec lui une conversation brutalement interrompue lorsque Jekyll, le visage décomposé par une expression abjecte de terreur et de désespoir — « abject terror and despair » (61) —, ferme brusquement la fenêtre et disparaît, laissant les deux compères interdits, mais non conscients qu'ils ont manqué de peu assister à sa transformation en Hyde. Cette scène sur un seuil — seuil de la découverte de la vérité, qui est aussi le seuil entre l'humanité et la bestialité — est doublement orientée. D'un côté, elle fait miroiter la révélation finale et fonctionne comme fin anticipée dilatoire, c'est-à-dire comme un déni de la fin inévitable ; de l'autre côté, elle regarde en arrière et répète la scène originelle du désir d'intrigue, pratiquement avec les mêmes personnages et dans le même lieu. Ce qui retarde la fin est alors, dans le même temps, ce qui accroît ou renouvelle le désir d'intrigue : le désir de la connaître. Cette tension

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

habite l'homme de loi, car s'il recule horrifié par un pressentiment (« glimpse ») de la vérité (61), s'en remettant à Dieu, plutôt que de continuer à s'interroger, l'énergie mise à défoncer à la hache la porte menant au laboratoire de Jekyll, après avoir été appelé à la rescousse par le fidèle Poole, semble à la mesure de sa curiosité soudain libérée. On ne saurait sans doute rêver d'expression plus ironique de cette ambiguïté que l'ardeur de cet homme qui n'a pas mis les pieds au théâtre depuis vingt ans — « though he enjoyed the theatre, [he] had not crossed the doors of one for twenty years » (29), apprend-t-on très tôt — à pénétrer dans la salle d'opération de Jekyll (*the theatre*).

Mais cette ambiguïté ne se limite pas à l'homme de loi, qui est dans une large mesure un représentant du lecteur. En particulier, lorsque le notaire semble se détourner avec effroi de l'histoire de Jekyll, après l'épisode de la fenêtre, le désir d'en savoir plus du lecteur ne peut que grandir devant l'obstacle de son indifférence. Il en va de même avec l'enveloppe contenant le récit de Lanyon. Utterson ne peut qu'être intrigué par l'injonction de ne pas l'ouvrir « till the death or disappearance of Dr Henry Jekyll » (58), au point de songer à la transgresser — « A great curiosity came to the trustee, to disregard the prohibition and dive at once to the bottom of these mysteries » — mais bien sûr « professional honour and faith to his dead friend were stringent obligations ; and the packet slept in the inmost corner of his private safe. » (59) Mais le lecteur, lui, et c'est ce qui le différenciera toujours de n'importe lequel de ses délégués de fiction, n'a pas de conscience professionnelle et il ne peut qu'être plus intrigué à voir Utterson reculer la révélation. En d'autres termes, ce que les élans contradictoires de Utterson mettent en scène n'est pas une psychologie mais un conflit à la source de la narrativité.

Ce conflit se traduit par la multiplication des seuils (topographiques ou symboliques) qui annoncent et retardent la révélation finale et laissent le sentiment que le fin mot de l'énigme dort quelque part bien caché dans un recoin du texte. On pourrait le croire, momentanément, découvert avec l'irruption de Poole et Utterson dans le secret du cabinet de Jekyll, mais la situation n'est pas triomphale, loin s'en faut. Pour commencer, le cadavre gisant sur le sol est identifié comme celui de Hyde. Ensuite, la porte donnant sur l'arrière reste un

défi. Le secret qu'elle abritait est maintenant percé par contournement de l'obstacle, mais le secret de la porte demeure et c'est de l'intérieur qu'elle est à présent infranchissable, sa clé étant rouillée et brisée. Enfin, restent, pour Utterson comme pour le lecteur, deux textes à lire, de la main de Lanyon, puis de Jekyll.

L'intriguer, on le constate, survit à l'intrigue qui semble se terminer une fois franchi le seuil du cabinet de Jekyll. On dira que ce n'est qu'art du suspense et que les deux dernières parties mettent fin à l'intriguer en révélant ce que la porte cachait. Mais cela n'est vrai que du point de vue de l'intrigue, telle que l'enregistre la mémoire collective, intrigue quasi mythique qui réintègre l'événement dans la temporalité narrative<sup>16</sup>, pas si l'on prend en compte toutes les énigmes en suspens, qui continuent à intriguer. À commencer par la position de Utterson, comparable à celle de Mary dans le roman de McEwan. C'est bien lui le premier destinataire des textes, comme si en fin de compte toute l'histoire n'aura été mise en scène que pour son théâtre intérieur. Mieux, il hérite de Jekyll, prenant ainsi la place de Hyde sur le testament. L'ironie veut encore qu'il avait soupçonné, au vu de l'excentricité du premier testament, quelque mauvaise intention de la part de Hyde : que dire alors de la manière dont il entre en possession de son héritage ? Il menace de pénétrer dans le cabinet de son ami « if not by fair means, then by foul—if not of your consent, then by brute force » (69 ; je souligne), ignore les cris implorant pitié et ainsi précipite le suicide de Jekyll, tout comme il a été involontairement complice du meurtre de Carew, ayant offert au docteur le bâton utilisé par Hyde pour perpétrer son crime. Hypocrite Utterson, mon semblable, mon frère ?

Situation non moins embrouillée, on s'en doute, en ce qui concerne les rapports de Jekyll et Hyde. Considérons le scandale logique de la dernière ligne : « Here, then, as I lay down the pen, and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Jekyll to an end. » (97) Le premier scandale est celui d'un texte écrit après — ou en même temps — que la plume est posée, le manuscrit scellé, ou l'auteur mort. On objectera que ce qui est appelé « my true hour of death » renvoie à une mort symbolique, à savoir : la transformation

<sup>16</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, en particulier 151-155.

*Intriguer, au-delà de l'intrigue*

irréversible en Hyde, ce qui fait que Jekyll est toujours physiquement vivant au moment où il pose la plume et scelle son récit. Ou encore que le présent ici est un temps grammatical, le futur étant une modalité. Certes, mais y a-t-il de mort autre que symbolique en fiction, ou que fantasmatique, pour un vivant ? Alternativement, placer la fin du récit et du personnage dans le futur nous confronte à un vide, car le roman de Stevenson s'arrête bien au mot « end », sous la plume de Jekyll. Que s'est-il passé, alors, entre cette fin et la fin effective de Hyde ? Si Jekyll est véritablement mort, symboliquement, en même temps que son récit, qui trouve la force de se suicider — « the courage to release himself at the last moment » (97) ? Si c'est Hyde, est-ce par peur de l'échafaud, ou une autre forme de courage serait-elle impliquée, dans laquelle Jekyll, bien que mort, aurait eu son mot à dire ? Nous sommes renvoyés au mystère de la relation de Hyde et Jekyll et de leur conscience en commun — ainsi que Jekyll le reconnaît lorsqu'il évoque « that creature that shared with him some of the phenomena of consciousness » (95). C'est l'énigme qui intrigue Utterson, constatant que Hyde n'a pas détruit le texte de Jekyll (72) — alors même, on l'apprendra, qu'il prenait un malin plaisir à griffonner des blasphèmes dans les livres de Jekyll, en imitant son écriture. En poussant la provocation, nous pourrions nous demander si, en fait, le texte et le testament de Jekyll ne sont pas de la main, contrefaite, de Hyde, pour jouer un bon tour au sourcilieux notaire.

Le « full statement of the case » met bien fin à Jekyll, au sens où l'identité du cadavre y est révélée, ou plutôt confirmée. L'intrigue, donc, est close. Mais rien que l'intrigue.

J'aimerais à présent poursuivre l'investigation de cette conjonction de la curiosité et de l'incuriosité, de la réticence rationnelle et de l'imagination, avec une nouvelle de Borges, « L'Homme sur le seuil », qui comme les précédents exemples met en scène l'intrigue dans le but d'intriguer. Il s'agit de l'histoire vécue et racontée par un membre du British Council en Inde<sup>17</sup>. Un juge de l'Empire, nommé Glencairn, a

<sup>17</sup> Je suis conduit ici à ignorer le cadre énonciatif du conte, où le récit de l'homme du British Council est introduit par un préambule à la Maupassant : une réunion amicale entre l'auteur, Bioy Casares et le narrateur. Cela serait indispensable dans une étude plus fouillée, mais pour

disparu, vraisemblablement kidnappé, et l'on craint qu'il soit puni pour sa sévérité. Toutes les enquêtes menées ayant échoué, il est suggéré de confier l'affaire au narrateur avec l'idée qu'« un particulier pourrait inspirer moins de défiance et obtenir plus de succès » (181). Ce ne sera pas le cas, et l'homme du British Council se fera littéralement promener de faux indices en renseignements douteux jusqu'à ce qu'un billet anonyme le conduise, sans grand espoir, dans un quartier populaire. À l'adresse indiquée, où il se rend donc sur la vague promesse d'un récit, il rencontre un vieillard assis sur le seuil d'une suite de patios qui va répondre à sa question sur le juge par l'histoire ancienne d'un juge dont les abus ont mené à son enlèvement puis à sa condamnation à mort — tout ceci pendant qu'une fête se déroule dans le patio le plus reculé, un mariage peut-être (nous ne sommes pas loin de *The Rime of the Ancient Mariner*).

La porte mystérieuse ou la photographie floue prend ici la forme d'un récit déroulé sur un seuil, avec des effets comparables d'annonce et de retard. Être retenu sur le seuil par un récit excite également la curiosité du narrateur pourtant peu patient avec la fiction et ses « menteurs trop précis » (181). Il est en fait intrigué doublement : curieux d'abord, contre son gré, et également victime d'une intrigue, qui consiste à l'empêcher d'aller jusqu'au patio du fond, où l'on est en train d'exécuter le juge. Ce que le conte de Borges met en avant est le pouvoir du récit d'intriguer en répétant par avance l'intrigue attendue, qui est pourtant de ce fait suspendue. En effet, l'histoire qui arrête le narrateur sur le seuil est précisément l'histoire qu'il attend, même s'il la redoute. On ne réduirait pas le paradoxe en arguant de la coïncidence imparfaite entre les deux histoires, la fable d'une exécution et l'exécution « réelle », car ce qui est bouleversé, embrouillé, est le rapport entre vérité et mensonge. Il n'est pas de menteur qui fût plus précis que le vieillard, qui va même jusqu'à indiquer le temps exact écoulé entre le jugement et l'exécution — qui est celui des faits. Par un tour tout à fait Borgésien, l'excès de vérité sonne faux, mais la fable est trop ouvertement fausse pour ne pas contenir un grain de vérité.

ne pas trop allonger l'argument, je m'abstiendrai tout en sachant que cette prise en compte permettrait d'affiner mon propos.

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

L'intrigue s'arrête-t-elle avec la mort effective du juge ? Brooks suggérerait sans doute que oui, que le récit du vieillard n'est qu'une chicane pour retarder la fin véritable, que le seuil n'est pas le dernier patio. Ce serait faire peu de cas des indécisions introduites entre fable et vérité et de la temporalité et la causalité paradoxales de la nouvelle, qu'aucune fin ne peut résoudre, n'ayant d'autre ambition que de les domestiquer symboliquement. L'affaire est autrement embrouillée, comme toute histoire de double. Mais les doubles ne sont pas des personnages, mais des récits.

« L'Homme sur le seuil » met en intrigue le dédoublement entre l'intrigue « redoutée » (le sort réservé à Glencairn) et l'intrigue « souhaitée » (que l'on suit, fasciné), intrigues qui se révèlent n'en être qu'une seule. Un intertexte possible ici serait « The Fall of the House of Usher », où le texte que lit le narrateur à Roderick Usher fait écho, par une légère anticipation, à la sortie du tombeau de Lady Madeline. Chez Borges comme chez Poe, c'est le pouvoir d'un texte, d'une fiction, sur un auditeur ou un lecteur, qui est souligné. En même temps, il est suggéré que ce pouvoir tient, forme du frisson plusieurs fois mentionné, de la conjonction de deux intrigues qui se ressemblent et s'opposent : l'une présentée comme fictive et l'autre présentée comme réelle mais se réalisant à l'image de la première, qu'elle paraît accomplir comme on assouvit un fantasme. Lorsqu'elles coïncident, le résultat est comparable à celui d'une rencontre avec le double : mort ou paralysie — comme celle qui guette le narrateur, captivé par l'histoire du vieillard. Mais c'est uniquement l'intrigue qui s'arrête ainsi, toute histoire de double — *Dr Jekyll and Mr Hyde* ou *Le Horla* sont là pour en témoigner — continuant à intriguer en dépit de sa résolution apparente.

Rien n'atténue le scandale de la découverte du même en l'autre ou inversement, ni celui d'avoir été séduit par la fin que l'on désirait (peut-être) éviter. Rien n'invalide la suggestion que la fiction pourrait faire advenir un événement en le mimant. D'un point de vue logique autant que temporel — le *post hoc propter hoc* de l'enchaînement narratif —, il n'est pas plus concevable qu'une prolepse, par définition orientée vers l'avant, puisse être instrument de retard, quand bien même ce retard serait la condition pour que l'intrigue suive son cours jusqu'à son accomplissement. Il nous faut revenir au schéma brooksien

Richard Pedot

de la fin retardée quoique désirée, et accomplie comme bonne fin. Il présuppose que la fin de l'intrigue est LA fin, et qu'en conséquence elle conditionne les fins dilatoires, dont elle constituerait de la sorte le contenu manifeste. Mais force est de constater que l'histoire racontée par le vieillard n'est pas moins effective, qu'elle conditionne en retour la fin dernière, signant l'arrêt de mort de Glencairn. En outre, une étude plus fouillée de la nouvelle montrerait également que loin d'être un simple contenu latent, le dit du vieil homme, avec ses allures de fable, voir d'affabulation, peut servir de commentaire éclairant sur le destin de Glencairn, dont le reste du conte ne nous dit au fond pas grand chose. Quelle fin contient l'autre, en ce cas ? Il est impossible d'en décider, impossible de mettre fin aux paradoxes issus des dédoublements de l'intrigue.

Le plus intrigant, au fond, est cette capacité d'une intrigue à intriguer au-delà d'elle-même, en n'importe quel point de son développement. On le voit bien avec l'inadéquation de l'exposé d'une intrigue (par exemple : un juge disparaît — on le recherche — on le retrouve, mais un peu tard) face à ce qui fait événement, même si l'on complique le schéma en précisant que la recherche est contrecarrée par un vieillard qui raconte une histoire. Faire assaut de subtilité pour préciser le schéma n'y ferait rien, on en resterait toujours à un tracé régulateur, un schéma explicatif, bref, à du discursif, ce à quoi l'intriguer ne peut se réduire, comme tous mes exemples jusqu'ici l'ont, je l'espère, fait sentir. Exemples que j'arrêterai là pour éclairer, après l'avoir plutôt illustrée, la notion d'intriguer.

---

### **Freud's minor plot**

---

Mon texte de référence ne sera plus littéraire et mon lecteur/auditeur intrigué ne sera plus un personnage, mais un lecteur critique. Je veux parler d'un texte fameux, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », (« *Der Dichter und das Phantasieren* » (1908)) où Freud se donne pour tâche apparente de remonter à la source de la création littéraire et de son pouvoir sur nous, lecteurs. Ce qui me porte vers ce texte, qui pourtant aux yeux de beaucoup illustre la tentation

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

réductionniste de la psychanalyse envers la littérature, est précisément ce que l'ambition de contrôler un domaine étranger suppose, et ce qu'elle nous dit du pouvoir de la littérature, ou plus rigoureusement de la fiction, véritable objet de l'étude freudienne, sur ses lecteurs, même les plus avisés. L'argument est simple. Selon Freud, un créateur littéraire (*Dichter*) se comporte comme un petit enfant qui joue, « il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité. »<sup>18</sup> De proche en proche, la création littéraire va donc être encore rapprochée du rêve (diurne ou nocturne) et du fantasme ou de la fantaisie, et comme toutes ces activités, elle va être liée à la satisfaction d'un désir (ambition, désir érotique, ou un mélange des deux). Ajoutons que l'approche freudienne est restreinte, laissant de côté les auteurs anciens de tragédie ou d'épopée qui reprennent des matériaux traditionnels ainsi que ceux que la critique place au sommet, pour s'en tenir aux « conteurs sans prétention de romans, nouvelles ou d'histoires »<sup>19</sup>, qui pour cette raison conquièrent un large public. Les œuvres de ces derniers montrent aisément, selon Freud, que l'activité du rêveur éveillé, donc du créateur littéraire, vise à la satisfaction du désir, désir de gloire et de réussite sexuelle incarné dans le héros que ces récits mettent en scène — comme le font, est-il suggéré, les œuvres plus complexes, d'ailleurs, qui ont recours à des stratégies moins primitives mais qui pourraient être dérivées des premières « par une série continue de transitions »<sup>20</sup>.

Voici ce que l'on entend essentiellement dans ce texte, l'ambition de ramener les effets les plus sophistiqués de l'œuvre littéraire à une intrigue rabougrie, la glorification de « Sa Majesté le Moi, héros de tous les rêves diurnes, comme de tous les romans »<sup>21</sup>. Je n'en reste pas moins moins intrigué. Je le suis d'abord par l'aveu d'échec dans les deux derniers paragraphes de l'article et par la précipitation de l'auteur

<sup>18</sup> S. Freud, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », 34/214. (Le deuxième chiffre renvoie à la pagination de l'édition allemande).

<sup>19</sup> *Ibid.*, 41/219. (Trad. de Bertrand Féron, modifiée par nous).

<sup>20</sup> *Ibid.*, 43/220.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 42/220.

Richard Pedot

à offrir *in extremis* une théorie de la séduction de l'œuvre littéraire, inspirée de celle du mot d'esprit tendancieux, faisant l'hypothèse d'une prime de séduction offerte par l'œuvre pour contourner les résistances du lecteur<sup>22</sup>. L'échec est celui de l'*après-coup* (*Nachtrag*) critique, qui serait une sorte de compensation pour l'inévitable *coup monté* dont est victime le lecteur ou le spectateur qui se laisse embobiner, embrouiller, par l'œuvre littéraire. Comme il est remarqué, à propos de « l'effet grandiose de la tragédie [*Macbeth*] sur le spectateur » :

*Le poète peut certes nous subjuguier par son art au cours de la représentation [Darstellung], et paralyser ainsi notre pensée, mais il ne peut nous empêcher de nous efforcer après coup [nachträglich] de comprendre [begreifen] cet effet à partir de son mécanisme psychologique.*<sup>23</sup>

Confronté à l'énigme de l'œuvre littéraire, Freud, d'une part, ne peut que constater son incontournable pouvoir de nous placer, quand bien même temporairement, *sous son joug* et, d'autre part, tenter de *rattraper le coup* en proposant une saisie conceptuelle, un concept (*Begriff*) de son influence. Ce schéma du retard interprétatif n'est pas sans évoquer la *Nachträglichkeit* qui est précisément intimement liée dans la théorie freudienne à la question de la séduction. Cette notion renvoie à un remaniement ultérieur d'un vécu qui n'a pu être en son temps intégré dans un contexte significatif — nous dirions une intrigue pleine de sens. L'*après-coup*, c'est bien le retard constitutif de l'analyse, qui la rend interminable, parce qu'il y va de l'intraitable de l'affect et du désir, en un mot de la séduction. Nous serions alors, au moment de l'interprétation, comme Mary face au cadavre de Colin, n'ayant que des explications hésitantes, provisoires (*tentative*), à fournir de ce qui nous est arrivé :

*She was in the mood for explanation, she was going to speak to Colin. She was going to recount Caroline's story, as closely as she could*

<sup>22</sup> S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses relations à l'inconscient* (voir en particulier le chapitre sur la psychogenèse du mot d'esprit).

<sup>23</sup> S. Freud, « Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique », 156/379

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

*remember it, and then she was going to explain it all to him, tell him her theory, tentative at this stage, of course, which explained how the imagination, the sexual imagination, en's ancient drams of hurting, and women's of being hurt, embodied and declared a powerful single orgaizing principle, which distorted all relations, all truth. (125)*

Nous sommes donc en droit de nous demander, face à ce surgissement de la question de la séduction en fin de parcours, si tel n'était pas, pour Freud, le véritable objet d'étude, celui qui est absent du titre et se trouve énoncé en second, *après* la question de la source où puise « cette singulière personnalité, le créateur littéraire », et dont on s'aperçoit sur le tard que « nous ne l'avons pas abordée du tout »<sup>24</sup>. Seconde raison d'être intrigué. Pour mieux la cerner, il est pertinent de s'intéresser au trajet rhétorique de l'argument freudien. Il commence par un faussement ingénu « Nous autres profanes »<sup>25</sup>, sujets d'une curiosité sans bornes, quasi religieuse, envers l'art du créateur littéraire. Il se poursuit sur un soupir d'insatisfaction, l'expression d'un désir inassouvi : « Si nous pouvions à tout le moins découvrir en nous ou chez nos semblables une activité qui soit d'une manière ou d'une autre apparentée à la création littéraire ! »<sup>26</sup>. Puis vient cette longue éclipse, jusqu'au retour final où il est soudain question de ce qui n'aura pas été traité : notre plaisir, notre désir (la « prime de séduction », le « plaisir préliminaire »), la possibilité de « jouir de nos propres fantasmes »<sup>27</sup>. En quelques lignes, Freud vient alors de suggérer ce que Barthes exprimera nettement dans *Le Plaisir du texte* :

*Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales :*

<sup>24</sup> S. Freud, « Le Créateur littéraire », 45/222.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 33/213.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 33-34/213.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 46/223.

Richard Pedot

*il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) :*  
*« L'œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit. »<sup>28</sup>*

Lancé sur la piste d'une intrigue qui pourrait comprendre, contenir (*begreifen*), le singulier pouvoir du créateur ou de son texte, une intrigue dont le créateur serait le héros, Freud s'est laissé égarer, séduire, par autre chose, qui est la même chose, l'intrigue même qu'il voulait saisir. Il aura « parlé beaucoup plus des fantaisies [*Phantasien*] que du créateur littéraire »<sup>29</sup> ? Ce n'est qu'en partie vrai, ce dont il aura beaucoup parlé, c'est de l'activité de construire des mondes de fantaisie, du *Phantasieren* mentionné dans son titre. Le choix d'un verbe nominalisé est digne d'intérêt. Il indique bien qu'il s'agit de saisir un procès, pas ses produits. En outre, le verbe est alors dépourvu de sujet, et également d'objet : sur la scène du fantasme, il n'y a pas de rampe. Pas plus que sur la scène de ce que je nomme l'intriguer, où la place du sujet et de l'objet, de l'intrigant et de l'intrigué, sont sans cesse réversibles.

En outre, le fantasmer, comme l'intriguer, déborde les intrigues où on cherche à le saisir. Nous venons de le voir dans la manière qu'il a de déjouer le projet freudien, et de ne laisser que l'espoir d'une maîtrise, qui ne sera que remaniement, dans l'après-coup. Mais ceci est également sensible dans la méthode de Freud lui-même, dont l'attitude ambivalente face à la littérature est bien connue<sup>30</sup>. Qu'en est-il de la séduction qu'elle exerce sur lui ? Intrigué, sans doute irrité, par un pouvoir qui le subjugué malgré son intelligence analytique, et pourquoi pas jaloux de lui, il se met à son tour à intriguer, à opposer à la séduction de l'art son *minor plot*<sup>31</sup> — un simple rêve de gloire ou de succès sexuel. N'y va-t-il pas en effet de son propre récit, qu'il prend soin de faire passer pour « l'exemple le plus banal »<sup>32</sup> ? Je le cite *in extenso* :

<sup>28</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, 29.

<sup>29</sup> S. Freud, « Le Créateur littéraire », 45/222.

<sup>30</sup> Voir entre autres, G. Frankland, *Freud's Literary Culture* (qui évoque un « frustrated Dichter », chap. 4).

<sup>31</sup> En écho à à son *masterplot* (*Au-delà du principe de plaisir*, selon Brooks, *op. cit.*)

<sup>32</sup> S. Freud, « Le Créateur littéraire », 39/218.

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

*Supposez le cas d'un jeune homme pauvre et orphelin à qui vous avez donné l'adresse d'un employeur, chez qui il pourra peut-être trouver une place. Chemin faisant, il pourra se bercer d'un rêve diurne décrivant la manière dont il échappe à sa situation à point nommé. Le contenu de cette fantaisie sera par exemple qu'il est accepté, qu'il plaît à son nouveau patron, qu'il se rend indispensable dans l'entreprise, qu'il est intégré à la famille du maître, épouse la ravissante fille de la maison et qu'ensuite il dirigera l'entreprise lui-même, d'abord en tant qu'associé, ultérieurement en tant que successeur.<sup>33</sup>*

Banal est l'exemple, en effet, ou plutôt le récit imaginé à partir d'une intrigue de conte de fée, mais la stratégie de Freud l'est moins. Il invente ce conte dans le cadre d'un argument sur les trois temps du rêve éveillé, au lieu de choisir un véritable exemple de la vie quotidienne ou une œuvre connue pour illustrer ce type d'intrigue. Cette substitution opère dans deux directions. D'un côté, il s'agit d'une sorte de tribut payé à la fiction, en illustrant par l'exemple la manière dont une matrice de désir peut se couler dans une intrigue, tribut qui n'est sans doute pas exempt de jalousie envers la créativité des écrivains. De l'autre côté, ce n'est certes pas là ce que le futur lauréat du Prix Goethe a écrit de mieux, nous sommes loin de la complexité de ces auteurs au panthéon de la république des lettres, tel Goethe encore ou Shakespeare, qui sont parmi les écrivains les plus souvent cités par Freud.

Mais c'est bien là que tout se joue, à rebours. Si la force d'une œuvre était dans l'intrigue du désir, telle que la fable freudienne la résume, si elle n'était au fond qu'une affaire de contenu agencé selon une logique du désir, et il importe peu ici que ce soit celle du principe du plaisir ou de l'instinct de mort, alors l'historiette que nous conte la psychanalyse sous la plume de son fondateur, ne devrait pas faillir à provoquer « la jouissance propre de l'œuvre littéraire [qui] est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. » (46/223) Ce n'est manifestement pas le cas, et Freud nous indique pourquoi, faisant là un aveu qui renverse totalement son argument et nous restitue à notre

<sup>33</sup> *Ibid.*, 39-40/218.

Richard Pedot

curiosité de départ. Dans le dernier paragraphe de l'article, il se demande, situant le Phantasieren à mi-chemin entre auteur et lecteur, comment l'auteur parvient à vaincre notre répulsion. La réponse est dans une technique d'atténuation par modification et voilement et dans « le gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique » par quoi le lecteur est « enjôlé ». Mais c'est une construction après-coup, hypothétique — « Nous pouvons soupçonner », écrit Freud —, le véritable secret, insondable, qui pourra continuer à éveiller la curiosité du profane, étant ailleurs :

*Comment parvient-il à ce résultat ? C'est là son secret le plus propre ; c'est dans la technique du dépassement de cette répulsion, qui a sans doute quelque chose à voir avec les barrières qui s'élèvent entre chaque moi individuel et les autres, que gît la véritable [eigentliche] ars poetica.<sup>34</sup>*

Le secret le plus propre à l'auteur [*sein eigenstes Geheimnis*] — le plus intime, comme le disent les traductions française et anglaise — n'est plus, ou plus uniquement, affaire de contenu, le contenu de la vie psychique de l'écrivain, remontant à la petite enfance, il a à voir avec la technique, la forme ou, plus évasif encore, le talent. Et là est le nœud de résistance, parce que le plus propre (*eigen, eigentlich*), et par conséquent le plus réfractaire à l'analyse. Il n'est d'ailleurs pas innocent que le recours à la notion de propre se fasse si pressant dans le dernier paragraphe : « *sein eigenstes Geheimnis* », « *die eigentliche Ars poetica* », « *der eigentliche Genuß des Dichtwerkes* », « *unsere eigenen Phantasien* ». Néanmoins, on peut observer un glissement significatif dans l'emploi de ces notions du secret du créateur et de son art à celui du lecteur. Il s'opère en deux temps. Avec la « jouissance propre de l'œuvre littéraire », l'auteur a commencé à disparaître de l'horizon, la jouissance pouvant à la fois être attribuée à l'œuvre, à l'auteur ou au lecteur — elle peut être a-subjective. Elle devient ensuite plus explicitement celle du lecteur. Cet afflux du propre comme ce devant quoi le profane n'a plus qu'à s'incliner est un témoignage d'échec, mais

<sup>34</sup> *Ibid.*, 46/223

### *Intriguer, au-delà de l'intrigue*

également d'un désir symétrique d'appropriation — mieux vaut un propre incompréhensible mais bien délimité, que les progrès de la psychanalyse pourront un jour sans doute mieux circonscrire (coda freudienne bien connue), que le risque de dissémination que l'on peut pressentir dans les glissements que nous venons de repérer.

En résumé, à contre-courant de son appétit de maîtrise, le texte de Freud montre lui aussi que l'intriguer excède toujours les modèles que l'on imagine, dans l'après-coup, pour l'endiguer<sup>35</sup> — ces constructions dont lui-même reconnaissait l'imperfection, le caractère toujours provisoire, qui rend l'analyse interminable<sup>36</sup>. Je ne suggère pas ici une analogie stricte entre la manière dont la psychanalyse met en intrigue son matériau — même si c'est aussi parfois un récit, littéraire ou non — et les procédures de la critique littéraire. La psychanalyse a le mérite de poser hardiment la question redoutable de la séduction du texte littéraire<sup>37</sup> et illustre la difficulté de ne pas y répondre par l'intrigue. Elle rappelle ainsi une tâche critique, qui est de ne pas négliger le versant dynamique, insaisissable, du texte — et ce n'est pas le moindre mérite de chercheurs comme Peter Brooks d'y accorder toute leur attention — en même temps qu'elle fait apparaître le risque de tout refermer, trop vite, sur l'intrigue. Ne nous privons donc pas des enseignements que nous apportent les limites de la démarche freudienne en matière de littérature, ils peuvent nous éclairer sur la nôtre, dans ces zones où il n'y a pas de rampe entre le texte et le critique, au-delà de l'intrigue : le seuil entre (soi-disant) réalité et (soi-disant) fiction que constitue toute lecture.

**Richard PEDOT (Paris 10 — CREA)**

<sup>35</sup> La métaphore n'est pas innocemment hydraulique, elle fait pièce à celle utilisée par Freud pour évoquer le plaisir éprouvé par le lecteur, au confluent de plusieurs sources (« *aus vielen Quellen zusammenfließende Lust* »).

<sup>36</sup> S. Freud, « Constructions dans l'analyse », « Analyse terminée, analyse interminable ».

<sup>37</sup> Même si Freud évoque la fiction, la tentation est pour lui identique s'il se tourne vers la poésie ou un autre genre littéraire : y aller de son intrigue (il recourt souvent à la poésie pour son contenu sémantique).

Richard Pedot

**Œuvres citées**

- Borges, Jorge Luis. « L'Homme sur le seuil ». *L'Aleph*. 1962. L'Imaginaire. Paris : Gallimard, 1967. 179-187.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1984.
- Chamfort (Sébastien-Roch-Nicolas, Joseph de, dit). *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1776.
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Arguments. Paris : Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *Apories : s'attendre aux limites de la vérité*. Incises. Galilée, 1996.
- Frankland, Graham. *Freud's Literary Culture*. Cambridge Studies in German. Cambridge : Cambridge UP, 2000.
- Freud, Sigmund. « Constructions dans l'analyse ». 1937. *Résultats, idées, problèmes : II : 1921-1938*. Paris : PUF, 1985. [« Konstruktionen in der Analyse », GW : XVI]
- Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Connaissance de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1985.
- « Le Créateur littéraire et la fantaisie ». 1908. [« Der Dichter und das Phantasieren », GW VII]
- « Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique ». 1916. [« Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit », GW X]
- Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. 1905. Connaissance de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1988. [« Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten », GW VI]
- Seaboyer, Jean. « Sadism Demands a Story: Ian McEwan's *The Comfort of Strangers* ». *Modern Fiction Studies* 45.4 (1999) : 957-986.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Collection d'esthétique. Paris : Klincksieck, 1985.
- McEwan, Ian. *The Comfort of Strangers*. 1981. London : Picador, 1982.

*Intriguer, au-delà de l'intrigue*

- McEwan, Ian. *In Between the Sheets*. 1978. Harmondsworth : Penguin, 1990.
- Pedot, Richard. « Comment trancher, comment veiller : à propos d'une nouvelle de Ian McEwan ». Stévanovitch, Colette et Henry Daniels, éd. *L'Affect et le jugement : Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ à la retraite : tome 2*. GRENDEL. Nancy : AMAES, 2005. 405-418.
- Pedot, Richard. «De l'autre côté de la photographie». *L'Art dans l'art*. Textes réunis par B. Brugière, M.-C. Lemardeley, A. Topia. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000. 235-247
- Poe, Edgar Allan. *Tales of Mystery and Imagination*. London : Pan Books, 1960.
- Stevenson, Robert-Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, and Other Stories*. Ed. Jenni Calder. Penguin Classics. Harmondsworth : Penguin, 1979.
- Villeneuve, Johanne. *Le Sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Intercultures. Laval (Québec) : Presses de l'Université de Laval, 2004.