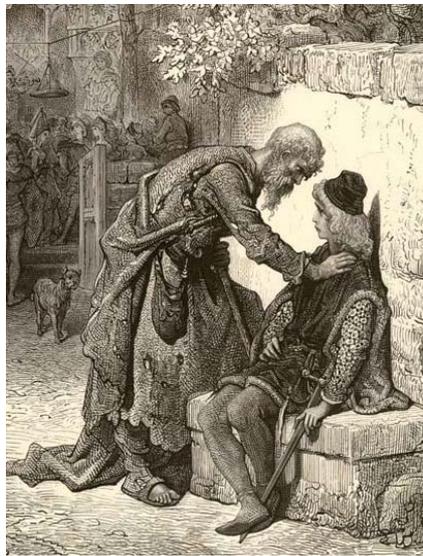


**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

# **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**

---

---

## **Reading for the Plot de Peter Brooks : lecture du désir, lecture de l'intrigue**

---

---

En tant que description de la forme et du fonctionnement du récit, la narratologie semble être l'outil privilégié pour appréhender la notion d'intrigue. Mais alors que la théorie du récit a montré ses limites dans le caractère souvent réducteur et statique de ses modèles formels<sup>1</sup>, comment revenir sur la notion d'intrigue pour aborder le littéraire ? Y aurait-il quelque chose dans l'intrigue qui ne se laisse pas épuiser par l'analyse des formes qu'elle revêt, une dynamique à l'œuvre dans ses lignes de force ?

*Reading for the Plot* de Peter Brooks<sup>2</sup> représente justement l'une de ces tentatives pour penser l'intrigue dans sa dynamique<sup>3</sup>, et ce, grâce au détour par la psychanalyse. Peter Brooks affiche en effet son

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, EUP, 1996.

<sup>2</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, Harvard, Harvard University Press, 1984.

<sup>3</sup> Les narratologues par rapport auxquels Brooks se situe sont Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications* 8 (1966) , et Gérard Genette dans « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Seymour Chatman dans *Story and Discourse*, Ithaca, New York, Cornell University, 1979, et Jonathan Culler dans *Structuralist Poetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980.

intention de s'intéresser non pas à la structure et aux fonctionnements internes de l'intrigue mais aux modèles de compréhension et de mise en ordre du réel qu'elle produit pour le lecteur. Selon lui, l'intrigue nous permet de faire sens du réel (« we plot in order to **make** sense »), capacité créatrice dont il souligne la nécessité et même la dimension thérapeutique puisqu'il y voit une transaction du même type que celle de la cure transférentielle freudienne. C'est que pour Peter Brooks, l'intrigue postule une situation d'interlocution semblable à celle qui lie l'analyste à l'analysant dans la mesure où la cure psychanalytique elle aussi met en jeu le désir, le sens et la temporalité. Pour penser l'intrigue de façon dynamique, et c'est la raison qu'il invoque pour justifier sa modélisation du texte littéraire sur le discours psychanalytique, Brooks se tourne précisément vers ce que le formalisme avait négligé, à savoir le jeu du désir dans le temps. C'est le désir qui alimenterait le mouvement de la mise en intrigue, et sous-tendrait la quête de sens du lecteur que la fin du texte, en livrant le fin mot de l'histoire, viendrait satisfaire. Mais de quel désir parle-t-on ?

En liant la notion d'intrigue à celle de désir, Brooks entend appréhender la dynamique littéraire. En prenant pour objet d'étude non plus le « plot » mais le « plotting », c'est-à-dire l'activité de structuration du sens sur un plan logique et chronologique effectuée par le lecteur<sup>4</sup>, Brooks cherche à théoriser non pas le dit du texte, mais son dire, non pas les structures formelles du récit mais les lois régissant les forces qui y sont à l'œuvre. Outil heuristique pour une « érotique » de l'art, l'intrigue permettrait ainsi de le saisir « dans son event »<sup>5</sup>, dans l'énergétique de son économie libidinale, nous dirait Jean-François

<sup>4</sup> Peter Brooks entend appréhender l'intrigue avant tout comme une activité : « Plot as the organising line and intention of narrative [is] perhaps best conceived as an activity, a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of the meanings that develop only through textual and temporal succession » (37).

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, *L'Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 28. Pour Lyotard, il y a toujours une duplicité des signes qui fait que l'intensité libidinale faite d'explosions éphémères ne peut traverser l'inscription que sous forme de reste, et que l'écriture est incapable de donner l'intensité dans son événementialité, qu'elle la trahit toujours, car la transformant en signes. Pour ma part, je soutiendrai au contraire qu'il existe une événementialité propre au littéraire, une économie libidinale de l'écrit.

Lyotard. L'intrigue comme lieu du passage nomade de l'événement littéraire, belle hypothèse. Mais qu'en est-il dans la réalité de la démonstration ?

Il me semble que l'ouvrage de Peter Brooks est intéressant précisément parce qu'il ne réussit que partiellement à réaliser son programme. Victime de la « duplicité des signes »<sup>6</sup>, le travail de Brooks sur les forces qui animent la « passion du sens » (37) rate de peu le libidinal, car il tend à réduire le sens au jeu du signe, c'est-à-dire à la signification, comme renvoi du signifiant au signifié. Sa définition de l'intrigue comme activité d'unification logique et chronologique du sens à partir de la fin, conduit à faire de l'intrigue un lieu où le désir se déplace de signifiant en signifié jusqu'à la décharge métaphorique finale<sup>7</sup>. Or ce qui produit le sens n'est pas seulement une combinatoire de signes sur le mode métonymique ou métaphorique, mais aussi une combinatoire de forces et d'intensités d'affect traversées par une temporalité du devenir, ainsi que Brooks en formule l'intuition lorsqu'il déclare vouloir travailler sur la temporalité du désir. En donnant une orientation téléologique à l'intrigue, Brooks tend à restreindre les modes de construction du sens dans et par le littéraire, ce qui limite la portée de son analyse de la temporalité du sens à celle du déploiement rectilinéaire de la chronologie du récit.

Loin de chercher ici à hiérarchiser régime de signe et régime de force, je voudrais plutôt mettre à jour les tensions que l'impossibilité de ces deux régimes génère dans l'ouvrage de Brooks. S'il y a des régimes de signes et des régimes de sens, des régimes de formes et des régimes de forces, c'est qu'il y a événement et événement, et qu'au roman réaliste du 19<sup>e</sup> siècle correspond une conception de l'événement comme sédentarisation possible du sens dans le signe, qui renvoie à la croyance dans l'existence d'un garant du lien symbolique. Mais d'autres régimes de sens sont à l'œuvre dans le littéraire, régimes nomades de

<sup>6</sup> Jean-François Lyotard, *L'Économie libidinale*, *ibid.*

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, plateau 5 « Sur quelques régimes de signes », *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 160 ff.

*Reading for the Plot de Peter Brooks*

l'impossible sédentarisation du sens, qui proposent une toute autre définition de la notion d'intrigue<sup>8</sup>.

Dans *Reading for the Plot*, Brooks entend se démarquer de la narratologie qui, selon lui, modélise le littéraire de manière trop statique et réductrice parce qu'elle ne prend pas en compte la dynamique temporelle de la réception : « narratological models are excessively static and limiting » (xiii). L'erreur de la narratologie est selon Brooks de s'être intéressée aux formes du récit, c'est-à-dire aux lois régissant la structuration des signes linguistiques dans le récit, et non au déploiement du sens dans le temps : « Whatever its larger ambitions, narratology has in practice been too exclusively concerned with the identification of minimal narrative units and paradigmatic structures ; it has too much neglected the temporal dynamics that shape narratives in our reading of them » (xiii). Cette dynamique temporelle est liée pour Brooks au désir, désir dans le texte comme moteur du récit, désir de texte pour le lecteur qui dévore le livre pour atteindre à la révélation finale : « [I] (...) attempt to talk of the dynamics of temporality and reading, of the motor forces that drive the text forward, of the desires that connect narrative ends and beginnings, and make the textual middle a highly charged field of force » (xiv). Pour appréhender le jeu du désir avec l'intrigue, Brooks se tourne vers la psychanalyse freudienne comme théorisation du lien entre désir et temps : « Psychoanalysis, after all, is a primarily narrative art, concerned with the recovery of the past through the dynamics of memory and desire » (xiv). C'est là qu'apparaissent un certain nombre de points de tension dans le livre.

Le présupposé de Brooks est que l'intrigue a une portée cognitive, elle est ce par quoi nous pensons. Cette hypothèse s'incarne

<sup>8</sup> On pense ici aux trois régimes de sens dont parle Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*. Brooks, pour atteindre au régime de la machine abstraite du sens, celui de la création de sens (l'intrigue comme pouvoir de « make sense ») tenterait de passer par le régime de signes dit autoritaire, ou subjectif, celui de la psychanalyse, pour finalement aboutir au régime de signes despotiques, celui du signifiant sémiotique.

dans la définition de l'intrigue comme « plotting », c'est-à-dire comme activité et non résultat, comme interstice entre la narration et la diégèse, comblé par le travail du désir : « Plot is perhaps best conceived as an activity (...), a key component of that 'passion of meaning' that, Barthes says, lights us afire when we read » (37).

Ce désir d'intrigue qui va de pair avec une conception dynamique de l'intrigue est selon Peter Brooks défini dans *Au-delà du principe de plaisir*<sup>9</sup>. Il s'agit d'Eros, force qui inclut le désir sexuel et qui cherche à combiner des éléments organiques en unités de plus en plus importantes. Dynamique polymorphe au-delà du sexuel, Eros est ce qui motive la mise en intrigue parce qu'il génère une tension qui appelle à son soulagement par le récit. Ainsi, dans le texte littéraire et en particulier dans le roman réaliste du 19<sup>e</sup> siècle dans lequel Brooks prend la plupart de ses exemples, le récit s'ouvre sur une tension initiale dont l'intrigue déploie les conséquences jusqu'à la révélation et la résolution finales. A cette tension polymorphe exacerbée présente dans le récit répond le désir du lecteur de répondre à ce qu'il perçoit comme une intentionalité du texte, un appel à ses capacités de faire sens de ce qu'il lit.

Il est remarquable que dans le même temps où il expose la tension du désir comme ressort et moteur de l'intrigue, le texte de Peter Brooks soit lui-même le siège de tensions irréductibles. Dès l'exposition de son projet dans la préface, Brooks indique à la fois que la psychanalyse va lui permettre de penser l'intrigue d'une manière non formaliste, et que la psychanalyse l'intéresse pour son approche formaliste du récit : « Freud's own project was much more closely concerned with the use and the understanding of signs, especially narrative signs, than has usually been acknowledged » (xiv). Dans le même temps que Peter Brooks fait l'intuition qu'il existe des éléments dans la pensée de Freud permettant d'envisager les forces à l'œuvre

<sup>9</sup> L'édition de référence de Peter Brooks est Sigmund Freud, « Beyond the Pleasure Principle » (1920), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, London, Hogarth Press, 1953-74, vol. 18

*Reading for the Plot de Peter Brooks*

dans l'intrigue, il déclare son intention de travailler sur le Freud de Jacques Lacan, qui systématise l'analyse freudienne du désir en la décrivant de manière structurale. C'est ce qui conduit Brooks à affirmer que « desire is metonymy, a forward drive in the signifying chain » (105). Si pour Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage, et le désir un déplacement formel (métaphorique ou métonymique) de signifiant sur la chaîne des signifiants, dont le sujet ne peut que mi-dire la vérité, pour Brooks l'intrigue devient un glissement métonymique de signes orienté par l'espoir d'une révélation finale. Cette vision téléologique de l'intrigue s'inspire de Todorov, autre formaliste qui pense le langage de manière structurale, en élaborant un modèle de récit qui se constitue dans la tension entre différence et ressemblance. Pour Todorov<sup>10</sup>, le récit fait le travail de la métaphore dans son affirmation de la ressemblance, en mettant en relation des actions différentes et en les combinant à partir de leurs ressemblances, pour les inclure ensuite dans une intrigue commune, totalisante et en ce sens, métaphorique. Mais selon Todorov, la figure clé de l'intrigue n'est pas la métaphore mais la métonymie, comme figure de la contiguïté de la relation syntagmatique. C'est la métonymie qui fait le lien dans la chaîne signifiante, entre ce qui précède et ce qui suit, du mouvement d'un détail vers un autre, vers la vision unifiée et totalisante que donne l'intrigue dans sa forme achevée.

Tout en reprenant le modèle todorovien à son compte, Brooks formule certes l'intuition que la force du désir ne se laisse pas réduire à l'explication de ses formes, mais qu'elle relève aussi d'un mode de devenir qui s'arrête au seuil de la saisie formelle : « desire (...) thus is tending toward combination in new unities : metonymy **in the search to become** metaphor »<sup>11</sup> (106). Pour autant, Brooks tend à décrire le désir d'intrigue comme jeu formel orienté vers une fin qui incarne le sens : « One must have the arabesque of plot in order to reach the end ; one must have metonymy in order to reach metaphor » (107).

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, « Les transformations narratives », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 240.

<sup>11</sup> C'est moi qui souligne.

Dès lors, l'intrigue que Brooks ambitionnait d'appréhender comme la construction active du sens dans l'échange énergétique entre le texte et le lecteur, apparaît plutôt comme l'imposition d'un sens métaphorique livré *in fine* au lecteur. Cette orientation téléologique du désir place le sens non pas dans l'activité même de constituer l'intrigue, mais dans sa forme achevée. L'habitation du langage par le désir devient pur jeu formel si elle ne reçoit pas la révélation finale que le jeu était plein de sens. Cette vision épiphanique de l'intrigue qui souligne l'écart entre le signe et le sens, propose une définition de l'intrigue comme frustration, comme décollement de la demande de satisfaction du désir d'avec sa satisfaction réelle, frustration qui serait son moteur même : « The difference between the pleasure of satisfaction demanded and that achieved provides the driving factor which will permit of no halting at any position attained ». Nous lirions dans la frustration, tenus en haleine par la promesse d'une révélation finale. Travaillant contre l'ambition affichée de Brooks de faire de l'intrigue un lieu de plénitude libidinale, s'ébauche ici une théorie du désir et du signe basée sur le manque et le travail du négatif. C'est Thanatos tend vers la mort et l'ataraxie, plutôt qu'Eros, qui semble travailler la notion d'intrigue qui devient du même coup recherche du sens de la fin, de notre fin, c'est-à-dire de notre propre mortalité.

On voit se profiler dans le discours de Peter Brooks deux définitions de l'intrigue basées sur deux conceptions opposées du désir : une théorie de l'intrigue-récit comme prothèse sémiotique au manque de sens dans l'attente d'une révélation finale toujours différée, et une théorie de l'intrigue comme circulation de sens dans laquelle l'arabesque n'est pas le détour tristement nécessaire pour atteindre à une vérité mais l'événement littéraire même.

Cette définition de l'intrigue comme imposition nécessaire et même salvatrice d'un ordre logique et chronologique sur le foisonnement du réel suppose une foi dans la possibilité de faire sens du réel par le symbolique, une croyance dans notre capacité à apprivoiser le réel par le biais du symbolique et de l'imaginaire. Les romans du XIX<sup>e</sup> siècle dans lesquels Brooks choisit la plupart de ses exemples sont en effet porteurs de cette foi que le langage peut endiguer le flot du réel. L'intrigue y est « a shaping order » (xiii),

permettant de comprendre et d'expliquer notre rapport à la réalité. L'intrigue est un moyen d'ordonner le monde, de canaliser le flot des événements en leur donnant un nom, c'est-à-dire un ordre. Prise dans cette acception, l'intrigue apparaît comme la nomination de l'événement à l'œuvre dans le texte, *a posteriori*, lorsque la fin du texte a livré la clé de ses ressorts. Cette logique conduit Brooks à désigner l'ambition comme événement majeur des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier chez Balzac et Zola. Si pour lui l'ambition des personnages représente l'archétype du désir à l'œuvre dans le récit, elle a pour pendant le désir qu'a le lecteur de combiner les unités de sens du texte en ensembles de plus en plus importants, jusqu'à la production d'une vision unitaire satisfaisante de l'histoire racontée. La limite de cette conception de l'intrigue comme événement de la nomination *a posteriori* est de deux ordres. Tout d'abord, elle exclut les intrigues dites « féminines », qui selon Brooks sont plutôt motivées par une absence d'ambition, ou au mieux par l'ambition de faire de la résistance passive à l'ambition masculine. De plus, elle induit une vision mécanique des personnages et de leur interaction. Si pour Brooks l'archétype du désir moteur du récit est l'ambition, y compris celle de faire sens, les personnages des romans qu'il passe en revue sont autant de machines désirantes, ou plutôt de moteurs alimentés par du désir. Par une torsion signifiante perverse, les forces que tente de décrire Brooks dans ce type d'intrigue deviennent purement mécaniques, et la psychologie des personnages que Brooks passe en revue s'exprime en termes purement techniques. Les personnages masculins deviennent des moteurs que l'on peut répertorier selon qu'ils perdent ou acquièrent de l'énergie, ils refroidissent, peuvent tomber en panne ou bien encore être sauvés par l'intervention d'un moteur surpuissant : « *The comedie humaine* repose on a basic typology of the conservers and the spenders. Lucien falls into dissipation ; constantly satisfied by the ravishing Coralie, (. . .) his motor cools, eventually running down to the entropy of suicide, from which he will be saved by the intervention of the most highly charged motor of the *Comedie humaine*, the master-plotter Vautrin » (44).

C'est bien la thermo-dynamique de la machine qui est évoquée ici, non celle de l'intensité des forces créatrices. Et le vocabulaire mécaniste que Brooks emploie ne peut manquer de rappeler la critique

par Derrida d'une certaine machine structurale qui rate l'énergétique du texte, dans laquelle « the geometric or the morphologic is corrected only by a mechanics, never by an energetics » (47). C'est qu'à ce moment Brooks identifie de manière probablement réductrice l'intrigue au récit, « what follows, then, will in a sense be an exploration of the conjunction of the narrative of desire and the desire of narrative » (48). Dès lors, il évacue la dimension intrigante de l'intrigue.

Cela est bien sûr dû au fait que les romans auquel Brooks se réfère proposent une définition de l'intrigue comme ce qui permet de sortir d'une crise, d'appriivoiser l'événement. L'intrigue est une réponse donnée à la nécessité de dire l'événement, nomination qui n'est pas l'événement lui-même, mais sa mise en syntaxe *a posteriori* sur le mode du « ça aura été ». L'intrigue en ce sens porte trace de l'événement, puisque l'événement ne peut pas exister sans sa mise en intrigue, qui est le produit de l'activité du lecteur pour aller à la rencontre du texte, pour faire œuvre de mémoire et d'anticipation afin de reconstruire les événements dans leur ordre logique. L'intrigue comme mise en logique du flot des événements serait la démarche minimale que doit faire le lecteur pour donner du sens à ce qu'il lit, pour organiser le récit de manière compréhensible. L'intrigue en ce sens serait ce sans quoi l'événement n'a pas de sens, et reste muet. Si l'on reprend en effet la définition que donne Alain Badiou de l'événement<sup>12</sup>, on voit que l'événement se produit dans une déchirure du sens existant, et qu'il ne peut se produire complètement sans qu'ait lieu sa nomination, qui ne peut se faire qu'*a posteriori*, puisque selon Alain Badiou, l'événement est une trouée des savoirs, une nomination du vide d'une situation. Mais cette conception de l'événement implique une vision héroïque du sujet de l'événement dans lequel il y a possibilité, pour le sujet, d'être fidèle à l'événement après une courte enquête et grâce à un pari sur la vérité. L'intrigue comme nomination et ordonnancement des événements dans le texte est ce qui conduit le lecteur à décider une nouvelle manière d'être pour le récit, à se reporter au récit « du point de vue du supplément événementiel »<sup>13</sup>. Dans l'intrigue, il s'agit en effet

<sup>12</sup> Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988, p. 24.

<sup>13</sup> Alain Badiou, *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993, p. 38.

*Reading for the Plot de Peter Brooks*

pour le lecteur de penser chaque nouvelle situation, d'aborder le récit du point de vue de chaque nouvel événement, c'est-à-dire d'inventer une nouvelle manière d'être lecteur à chaque changement événementiel. La façon qu'a le lecteur d'habiter la nouvelle situation est de construire l'intrigue du point de vue de l'événement. La fidélité événementielle est rupture dans l'ordre où l'événement a lieu (dans des lieux qui peuvent être aussi divers que le politique, l'amour, l'histoire, ou la science). Dans cette acception de l'intrigue, il y a bien une vérité de l'intrigue, au sens d'adéquation d'une nomination avec ce qu'elle nomme, puisque la constitution par le lecteur de l'intrigue, sa mise en syntaxe des événements dans le texte peut être juste ou non, adéquate ou non. Entendue dans ce sens de mise en forme logique et syntaxique d'événements, la formation de l'intrigue prend un caractère héroïque puisqu'elle dépend de la compétence du lecteur : « plot belongs to the reader's 'competence', and in his 'performance' ». (37), le lecteur le plus compétent étant celui qui donne l'interprétation juste, la bonne prestation qui consiste à reconstruire correctement l'intrigue du texte.

De par sa sympathie pour la psychanalyse et pour le grand roman du XIX<sup>e</sup> siècle, Brooks pense qu'il est possible d'appriivoiser le réel grâce au travail du symbolique, par l'armature de la syntaxe et la mise en ordre logique et chronologique que propose l'intrigue. En retour, la reconstruction de l'intrigue nous dit quelque chose du désir du sujet comme désir de sens et de mise en ordre de l'événement. C'est l'intrigue comme « narrative of event » qui rend parfaitement compte du réalisme littéraire des romans du 19<sup>e</sup> siècle, mais que Brooks requalifie lorsqu'il s'intéresse au roman du début du XX<sup>e</sup> siècle, dans lequel c'est le récit lui-même que vient hanter l'événement (« narrative as event »). Pour que dans l'intrigue passe le souffle de l'événement, il faut se tenir sur un autre versant, non plus celui de la promesse d'une maîtrise du sens ordonnée a posteriori par le pouvoir logique et chronologique du langage, mais du côté de l'intrigue comme machine à délirer, dériver, et bégayer la langue. L'intrigue fonctionne alors comme tenseur libidinal au prix de sa déterritorialisation. Si pour Jean-François Lyotard la désintensification vient de la délimitation des lieux, alors l'intrigue doit

être désédentarisée pour devenir un lieu de passage nomade, aléatoire, un lieu d'indécision entre sens et nonsens. L'intrigue qui fait travailler le nonsens à même le sens, fonctionne alors comme tenseur d'intensités dans la bande libidinale, apte à mettre en mouvement les signes sur la surface d'inscription. Lyotard nous rappelle que c'est la force de la pensée qu'il faut laisser passer dans les mots si l'on veut parvenir à l'économie libidinale<sup>14</sup>. Mais pour cela il convient d'oublier le signe comme « zéro de la sémiotique », c'est-à-dire comme manque à être, comme véhicule d'un message dont il convient de trouver le code. Il convient également d'abandonner l'Idée que quelqu'un nous parle à travers le signe, cette idée de l'existence d'un Master plot, pour se mettre à l'écoute de ce qui dans le signe crée de l'intensité par puissance et singularité<sup>15</sup>. A la place de l'intrigue comme travail du signe sensé, proposer l'intrigue comme dérive du signe tenseur pour atteindre à l'intrigue comme événement de ce qui, dans le grand texte, ne se laisse pas réduire mais continue, à travers le temps et les relectures, à nous intriguer. Cette définition de l'intrigue ne se situerait plus du côté du sens mais de la vérité, une vérité à comploter ensemble (cum-plot), aux allures de slogan ou de mot d'ordre. Pour se mettre à l'écoute de la manière dont le littéraire lui-même pense l'intrigue dans cette acception, il convient non plus d'interroger les romans réalistes et naturalistes du 19<sup>e</sup> siècle mais de se tourner vers le roman postmoderne ou vers celui du 18<sup>e</sup> siècle. A la lumière d'un roman comme *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de Sterne<sup>16</sup>, pour ne prendre qu'un exemple, l'intrigue devient une arabesque que matérialise la ligne sinueuse tracée sur la page dans le chapitre LX du volume VI. Cette ligne qui suggère l'arbitraire, le transgressif, le gratuit, et la déviance par rapport à la ligne droite indique que l'intrigue peut être de l'ordre de l'incertitude et de la vacillation du sens. Elle propose un mode de rapport du sujet au sens qui n'est pas fondé sur une position de maîtrise liée à la promesse d'une donation de sens a

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, *L'Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 42.

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford, OUP, 1983.

*Reading for the Plot de Peter Brooks*

posteriori. En effet, le roman de Sterne conçoit un sujet obscur, « pris » dans l'événement, qui s'y perd, qui se laisse déplacer par lui sans pour autant l'avoir dominé, maîtrisé. C'est le sujet qu'ébauche le récit à la fois progressif et digressif de *Tristram*, récit dans lequel, tout en déplorant de ne pouvoir maîtriser totalement le langage dans son rapport au sens, le narrateur propose bel et bien l'image d'un nouveau mode de subjectivité, d'un nouveau sujet non clivé, sujet qui se laisse dériver mais aussi délivrer par le texte. Sujet de la déliaison ironique, puisque si l'on va chercher du côté de la conclusion du roman pour obtenir les clés de son intrigue, on est dans l'impasse d'un nonsens apparent. On peut alors faire le choix de relire tout le roman comme une vaste pantalonnade (« a cock and bull story » dans laquelle « bull », et surtout « cock », sont à prendre au sens littéral) ou bien de relire l'ensemble comme une histoire sans queue ni tête (« a cock and bull story »), comme une pirouette puisque le lecteur de Sterne sait bien que si l'histoire de *Tristram* n'a pas de tête, elle comporte cependant un certain nombre de nez à la taille respectable.

En guise de conclusion.

L'ouvrage de Peter Brooks nous montre par ses contradictions mêmes et ses duplicités de langage qu'il existe des régimes littéraires d'intrigue et des régimes littéraires intrigants, des textes dans lesquels l'intrigue, qui ne se laisse pas réduire au récit, n'a pas encore trouvé de forme définitive, et n'en trouvera jamais, dans lesquels le désir de texte n'est pas épuisé par une révélation finale qui viendrait boucler le sens en le livrant de manière unifiée, des textes qui complotent à perdre leur lecteur dans le méandre labyrinthique de leur non-sens, qui intriguent à lui faire perdre la maîtrise de sa trajectoire de lecture. Dans ces textes-là, l'intrigue n'est pas du côté de la mise en ordre logique et chronologique du sens à partir de la fin, mais de celui d'un éclatement de l'ordre et du sens. Ces textes nous disent que l'économie de l'inscription doit être pensée comme une bande de Moebius, sans séparation du dire et du dit, contre la sédentarisation des flux dans le concept de manque qui domine l'appréhension purement formelle de l'inscription. Ils pensent le sens non pas comme manquant jusqu'à une

*Anne-Laure Fortin*

révélation finale providentielle qui ne viendra peut-être jamais, mais comme plus-value et reste opaque n'ayant de cesse de relancer le travail d'interprétation. Mais que l'on travaille sur ces textes où sur des romans du 19<sup>e</sup> siècle, l'ouvrage de Peter Brooks nous montre que la notion d'intrigue est un des lieux privilégiés où la littérature pense le mode événementiel qui lui est propre. Placée sous l'angle de l'intrigue, la question de l'événementialité se formule en termes d'échanges et de création permanents qu'il convient de réhistoriciser. Gertrude Stein par exemple, pour qui la vérité de la vie était à l'opposé de l'action et de l'événement, rejette violemment l'intrigue comme ce qui met à distance l'immobilité et l'auto-suffisance vitales. Le roman réaliste du 19<sup>e</sup> siècle lui, croyait au pouvoir mimétique de l'intrigue. Dans le roman du 18<sup>e</sup> siècle et le roman postmoderne, où l'objet de l'écriture est très souvent l'écriture elle-même, avec une mise en crise de la relation mimétique du langage au monde, on assiste au contraire au recul de l'intrigue. C'est que la position des œuvres littéraires elles-mêmes par rapport à l'intrigue reflète des choix en matière de politique du signe dans son commerce possible ou impossible avec le sens et la vérité. Il est certes des textes dans lesquels on se perd, des textes scriptibles, textes de jouissance sur lesquels on n'a pas d'emprise, pas de maîtrise. Mais il n'existe pas moins des textes où l'intrigue comme possibilité de faire la somme des sens du texte complotte à donner l'illusion de la maîtrise.

**Anne-Laure Fortin**  
**Université de Lille II**