



Études de stylistique anglaise

1 | 2010
À l'horizon

Du respect au décept : manipulations de l'horizon d'attente dans la fiction de William Makepeace Thackeray

Jacqueline Fromonot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/2579>

DOI : 10.4000/esa.2579

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 127-138

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Jacqueline Fromonot, « Du respect au décept : manipulations de l'horizon d'attente dans la fiction de William Makepeace Thackeray », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 25 novembre 2018, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/2579> ; DOI : 10.4000/esa.2579

DU RESPECT AU DÉCEPT : MANIPULATIONS DE L'HORIZON D'ATTENTE DANS LA FICTION DE W. M. THACKERAY

Jacqueline Fromonot

*Université Paris 8, EA 1569, Transferts critiques et dynamique des savoirs
(domaine anglophone)*

Abstract:

This paper relies on the reception theory to shed light on W.M. Thackeray's fiction. While apparently adopting an irenic, cooperative mode of exchange with the narratee, the Thackerayan narrator often departs from it to choose an agonistic, eristic type of discourse. With the novels' specific themes, tone and style, the horizon of expectations proves changing and unstable. This is likely to prove bewildering and disappointing for the readers and expose their stereotypical response. These strategies conjure up the notion of decept, which is at work in contemporary art, and point out to the modernity of Thackeray's texts.

Keywords: agonism, conversational maxims, cooperation, irenism, decept, deception, romance, realism, reception theory

Introduction : un écrivain dépendant de son public et de son éditeur

La plupart des romans de William Makepeace Thackeray (1811-1864) fonctionnent sur le mode du « lecteur inscrit », régime d'écriture héritée de la convention rhétorique du 18^e siècle mais qui s'explique en outre par ses conditions de production. Beaucoup de romans britanniques du 19^e siècle obéissent en effet à des règles de publication qui engendrent une communication incessante avec le lecteur, « constant communication with the reader », selon les termes de Thackeray lui-même dans la préface de *Pendennis* (1850, 3). Cette littérature paraît généralement dans des magazines populaires, au prix modique, sous forme de feuillets que le public commente et critique

volontiers au fil de la lecture, dans des courriers qui poussent parfois l'auteur à infléchir son projet. Une modification est aisée, car les épisodes à venir, produits en flux tendu, sont d'habitude encore à l'état d'ébauche. De surcroît, une réorientation du récit peut s'avérer nécessaire, en vertu d'une nouvelle logique, mercantile et consumériste, qui introduit cette forme de navigation à vue : si un numéro ne rencontre pas le succès escompté, le romancier doit imaginer des moyens de faire remonter les ventes, sous la pression de l'éditeur. Cette situation peut influencer jusqu'à la structure de l'œuvre, au point que Charles Dickens, par exemple, décide de déplacer l'action de *Martin Chuzzlewit* en Amérique afin de raviver l'intérêt, après l'accueil mitigé du Livre I. Thackeray témoigne à sa façon de cette prégnance d'un lectorat exigeant. Il inscrit jusque dans le texte de *Vanity Fair* les objections relatives à l'importance excessive accordée à la mièvre Amelia. Caractérisée par l'écriture élégante et le ruban rose, l'objection émanerait du public féminin : « 'We don't care a fig for [Amelia]', writes some unknown correspondent with a pretty little handwriting and a pink silk to her note. 'She is fade and insipid' » (1848, 103). Il tient compte de cette remarque et donne davantage de poids à Becky Sharp, la rouée, pour ne pas décevoir les attentes spécifiques de lectrices visiblement friandes de personnages hauts en couleur. Parallèlement, l'écrivain sait qu'il lui faut anticiper la demande pour produire l'offre adéquate, tel ce pâtissier auquel il se compare dans une lettre adressée à Anthony Trollope. Il s'y dit tenu de confectionner et de vendre les tartes les plus appréciées (l'image du millefeuille pourrait convenir davantage, étant donné la taille des romans) : « I often say I am like the pastry cook, (...) the public love the tarts (...) and we must bake and sell them » (Trollope 1883, 91). Se dégage ici l'image d'un écrivain mercenaire, mais il est possible de filer la métaphore alimentaire grâce à Hans Robert Jauss, qui désigne par l'expression d'art « culinaire » l'œuvre dont la réception ne nécessite pas de « changement d'horizon d'attente » de la part du lectorat (1972, 53), certes au prix d'une mise en crise de la notion d'horizon poétique auctorial.

Ces modalités participatives semblent fonder une esthétique de la réception sur des principes qualifiables de coopératifs. Néanmoins, Thackeray recourt aussi à des stratégies propres à manipuler certaines attentes, et même à les décevoir. C'est dans cette double perspective que sera étudié le corpus retenu, qui comprend *The Luck of Barry Lyndon* (1844) et sa version ultérieure révisée par Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1856), *Vanity Fair* (1848), *The History of Pendennis* (1850) et *The Newcomes* (1855).

Un mode d'écriture irénique : respect de l'horizon d'attente

Sollicitude

Avec pour horizon le respect du pacte de lecture codifié et contraignant évoqué ci-dessus, l'écrivain se projette dans un narrateur plein de sollicitude vis-à-vis de son public, relation de proximité qui justifie un mode d'inscription textuelle à l'irénisme apparent. Ainsi, le souci de la fonction phatique donne lieu à une prolifération de formules d'adresse. Selon cette configuration dialogique, par exemple, la familiarité est revendiquée grâce à des vocatifs tel « brother reader » (1848, 612), ou bien le ton se fait paternel et bienveillant, comme l'indique l'occurrence de « my son » (1848, 211). Labile, la *persona* s'adapte à la diversité des situations d'énonciation qu'engendrent les modalités de réception élargies de l'œuvre, et fait en sorte que le public puisse à un moment donné se reconnaître dans ses apostrophes, malgré sa dimension composite, liée à la démocratisation de l'accès à la lecture. Ici, c'est la fonction essentialiste du signifiant qui permet de désigner le narrataire, mari philosophe et moi idéal incontestable visé par ces propos sur la sincérité conjugale : « As for your wife, – O philosophic reader, answer and say, – do you tell *her* all? » (1850, 176). Ailleurs, la stratégie se fait cumulative, visant des groupes spécifiques différents selon la situation diégétique. Ainsi, le thème du mariage ou celui de l'éducation des enfants demeure conventionnellement l'affaire des lectrices, désignées par le vocable « ladies » (1848, 22 et 43).

Conscient d'autre part que tel élément paraîtra surprenant aux yeux de certains, un narrateur psychologue anticipe l'incrédulité du public, réaction qu'il intègre au récit sous forme de prolepse visant à désamorcer la critique : « You toss down the page with scorn and say, 'it is not true' » (1855, 65) ; « How is this? some carping reader exclaims » (1848, 104). Un double procédé de visualisation et de verbalisation permet de donner corps, voix et partant droit de cité à ces lecteurs réticents dont sont dépeintes les réactions violentes, avant que soit démontrée la normalité, ou tout au moins la plausibilité d'un fait apparemment improbable. Il importe en effet de souligner la conformité de la fiction avec le réel. En d'autres termes, il convient d'en réaffirmer la valeur de vérité, ou plutôt la vraisemblance, souci constant du romancier d'inspiration réaliste, compte-tenu de l'exigence supposée d'un lectorat qui se voit désigné à l'occasion par l'expression « truth-loving public » (1855, 297). Ne pas dérouter le lecteur consiste aussi à le guider, à le « tenir par la main », image utilisée quand, arrivé au terme de *The Newcomes*, le narrateur admet sa difficulté à se séparer de lui : « as he yet keeps a lingering hold of your hand » (1855, 1009). Dans ce but, il ponctue la diégèse de rappels de faits antérieurs : « The kind reader must please to remember » (1848, 323). Cette sollicitude s'explique en particulier par le mode de diffusion sous forme de feuilletons, sur une durée

d'une à deux années, un mois entier séparant de surcroît la parution de chaque épisode.

Déférence et humilité

S'attirer les faveurs du lectorat est essentiel, car sans lecteur pour l'actualiser, le texte n'est pas grand chose, et sans public pour acheter ses œuvres, le romancier à la solde de son éditeur peut être privé de la possibilité de les publier et de gagner sa vie. Il en résulte la nécessité de courtiser le narrataire, de le flatter au moyen d'hypocorismes tels « *worthy reader* » (1850, 208) ou encore « *my dear and civilized reader* » (1848, 628). Le geste propitiatoire se double de protestations de déférence, au travers de verbalisations comme « *my respected reader* » (1848, 218) ou « *the revered British public* » (1855, 43). Ce profond respect justifie les formules de politesse et les précautions oratoires qui accompagnent toute requête, tout commentaire : « *We beg the reader to understand* » (1850, 630), « *I shall ask leave to say* » (1855, 43), ou encore « *Let me be allowed to report* » (1855, 57). Cette posture se complète de l'élaboration d'un éthos d'humble serviteur, « *the reader's humble servant* » (1850, 198). Soucieux de marquer le rapport hiérarchique, Thackeray réaffirme son infériorité statutaire, en fait celle de son instance narrative, à l'occasion d'une réflexion sur la différence entre deux personnages : « *[there was] no more likeness between them than between my respected reader and his humble servant* » (1848, 650).

Grâce à la situation d'énonciation établie, le narrateur tire parti de la valeur performative du langage car il s'adresse à un lecteur type tout autant qu'il le constitue et se constitue lui-même. Le phénomène intersubjectif évoque la réflexion d'Umberto Eco, selon lequel « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire » (Eco, 1979, 72). Pour le construire, certes, tout autant que pour le déconstruire, comme on le verra. Ce moment de l'analyse se limite à repérer un rapport spécifique instauré avec le narrataire, où l'interaction irénique semble régie par des maximes conversationnelles qui assurent la fonction régulatrice de l'échange. Ce sont ici certains postulats de Herbert Paul Grice qui guideront l'analyse. Bien sûr, les travaux du pragmaticien ne portent pas sur la littérature ni sur la narratologie, mais leur utilisation semble légitimée par la nature fortement dialogique du dispositif thackerayen.

Coopération

La référence à certaines des maximes griciennes permet d'éclairer le fonctionnement des textes du corpus dans le cadre d'une problématique de la réception, et les règles conversationnelles sont alors rapprochées du pacte de

lecture. En vertu de l'allégeance à la maxime de quantité, selon laquelle la narration doit être aussi informative que possible, l'émetteur-narrateur s'engage à livrer tout élément indispensable à la construction du sens, fort d'une omniscience conventionnelle présumée dans « understanding with the omniscience of the novelist » (1848, 145), ou rappelée en termes généralisateurs : « Novelists have the privilege of knowing everything » (1848, 26). De la même façon, la maxime de qualité, qui impose que l'on ne puisse dire ni ce que l'on croit être faux ni ce que l'on ne peut étayer au moyen de preuves, amène à cautionner de façon explicite la véridicité du propos, placé en l'occurrence sous le signe de la vérité : « Truth obliges us to confess » (1848, 163). Une vérité personnifiée pousse le locuteur à s'exprimer, certes non sans difficultés, comme le suggère la présence du verbe *oblige*, dont une des acceptions évoque la coercition. Une concession est donc faite afin d'obéir à l'empire du vrai et respecter les engagements implicites.

Prenant en compte la complexité de toute situation d'énonciation, la démarche se renforce à l'occasion d'une limitation réciproque des maximes, si bien que la maxime de qualité se voit subordonnée à celle de quantité lorsque tel détail est passé sous silence et mention justificative est faite de cette omission :

Shall we weary our kind readers by this infantile prattle (...)? (...) I shall ask leave to say, regarding the juvenile biography of Mr Clive Newcome, of whose history I am the chronicler, only so much as is sufficient to account from some peculiarities of his character. (1855, 43)

Ici, l'intérêt du lecteur fait primer le principe de pertinence sur celui d'exhaustivité. Ces divers choix illustrent la manière dont se construit l'interaction en tant que coopération dialogique, mais à condition que le sens transmis soit réduit à une intention de sens, émanant d'un locuteur sérieux et honnête. C'est sans compter la part sombre du sujet narrant, aux motivations conscientes et inconscientes parfois troubles, et qui s'affranchit parfois des règles qu'il a lui-même édictées. L'irénisme apparent, isolé pour des besoins méthodologiques, coexiste avec un projet agoniste, intention de décevoir et de tromper le lecteur, tant au niveau des thématiques abordées que de leur traitement. Il s'agit donc à présent d'étudier ces armes de déception massive.

Un mode d'écriture agoniste : dédoublement de l'horizon d'attente

Dans cette configuration clairement dissensuelle, la ligne de l'horizon s'épaissit pour devenir le site d'une tension entre l'horizon attendu par le lecteur, et l'horizon posé par le narrateur.

Refus d'un genre, la romance

On repère en premier lieu le refus du romantisme et de l'idéalisme, tendance propre à l'avènement du courant réaliste en général mais particulièrement lisible chez Thackeray, et à laquelle le public n'est pas supposé encore adhérer. Pour bien marquer le caractère innovant de son œuvre, l'écrivain choisit de sous-titrer la version publiée en trois volumes de *Vanity Fair* « A Novel Without a Hero », ajout dont la fonction n'est pas purement descriptive. Ce commentaire métatextuel comporte en effet une dimension modale et polémique, puisque la négation portée par la préposition *without* renvoie non pas au contraire de l'affirmation « with a hero », mais à sa contradiction (Ducrot et Todorov, 1972, 395). En fait, l'absence de héros annoncée ici conteste le paradigme littéraire de la *romance*, horizon d'attente rémanent du lecteur contemporain de la publication. Le message semble corroboré par la grammaire, car la configuration « without a », proche de « without any », n'est pas équivalente à une « réfutation immédiate et inconditionnelle » contenue dans « with no » ; elle pose tout d'abord l'existence d'un objet qui, dans un second temps, est niée (Lapaire et Rotgé, 1991, 149). Doté d'une dimension polyphonique, cet avertissement vise donc à dissiper l'illusion de la présence d'un héros dans l'œuvre aussitôt après l'avoir convoquée.

Une réflexion similaire apparaît dès la version de 1844 de *Barry Lyndon*, matrice de *Vanity Fair* à bien des égards. Le narrateur homodiégétique y prévient : « I am not going to give any romantic narrative of the Seven Years' War » (1844, 101). La même configuration négative permet d'affirmer que la grille de référence habituelle ne peut orienter la lecture de manière adéquate. L'écriture se place sous le signe de la rupture, ou, selon les termes de Jauss, le lecteur est en présence d'un « écart esthétique », cette « distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle » (1972, 53). Le différend est mis en scène de manière plus directe lorsque le narrateur de *Vanity Fair* conseille à un certain Jones, ce représentant générique du lectorat populaire amateur de *romance*, de refermer le livre : « Well, [Jones] (...) admires the great and heroic in life and novels; and so had better take warning and go elsewhere » (1848, 9). Le ton, loin d'être conciliant et déférent, se fait péremptoire, intransigeant, presque arrogant, pour signaler que certains espoirs vont être déçus en raison d'une approche résolument non héroïque, exposé dans une histoire que Thackeray qualifie d'ordinaire, « a homely story » (1848, 50).

Refus du traitement conventionnel de certaines thématiques

Plutôt aristotélicien que platonicien, l'auteur représente le monde tel qu'il est et non tel qu'il devrait être : « [to] represent to the best of their power life as it really appears to be, [and not] beings that never have or could have

existed » (1844, 310). En particulier, toute évocation de faits d'armes extraordinaires si typique des traditions littéraires antérieures se voit bannie par celui qui déclare se ranger parmi les non combattants : « We do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the non-combatants » (1848, 286). Le narrateur homodiégétique de *Barry Lyndon* rejette toute héroïsation de la figure du guerrier et témoigne de la sauvagerie de la bataille de Minden avant de s'exclamer : « Such knaves and ruffians do men in war become! » (1844, 71). Cette conclusion généralisatrice tire sa force illocutoire de sa valeur gnomique et sentencieuse, renforcée par la régularité du pentamètre iambique qui rythme l'adieu aux traditions d'antan. Ignorant le registre épique, le locuteur choisit un ton lyrique pour inviter chacun à accepter la part ténébreuse de l'humanité, et non à se laisser griser par une vision exaltée de la guerre.

Vie militaire et familiale sont pareillement désacralisées, et une grande économie de moyens fait obstacle à la célébration extatique des liens familiaux et de l'amour parental, chers aux Victoriens qui composent le lectorat de l'époque :

What causes respectable parents to take up their carpets, set their houses topsy-turvy, and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne? Is it sheer love of their species, and an unadulterated wish to see young people happy and dancing? Psha! They want to marry their daughters. (1848, 22)

S'appuyant sur la fonction émotive du langage, le narrateur exprime tout son mépris au moyen de la simple interjection *psha*, au fort rendement sémantique, si l'on admet que l'onomatopée équivaut à un énoncé complet et permet d'exprimer tout en le comprimant le désaveu vis-à-vis de pratiques mercantiles répandues alors. La dimension polémique de ces prises de position abruptes montre que le narrateur a pris l'ascendant dans l'échange, et qu'il entend imposer à sa guise registre, ton et point de vue dissensuels.

Adoption d'un ton polémique

Le romancier se construit un éthos provocateur dont les manœuvres ont pour effet de contester les conventions sociales, comme dans l'exemple ci-dessus, mais aussi les postures éthiques reconnues. Il renonce à toute justice immanente pour réserver à Becky Sharp, l'intrigante éhontée, le destin ultime aussi incongru qu'indécent de dame patronnesse, tandis que l'une de ses nombreuses figures, George Fitz-Boodle, l'éditeur fictif du manuscrit supposément rédigé par Barry Lyndon, refuse explicitement toute conclusion morale au récit. La version de 1844 s'achève en effet sur ce commentaire : « If the tale of his life have any moral, (...) it is that honesty is *not* the best policy » (1844, 310). Il y défige en le déformant un énoncé proverbial que la langue commune reprend d'ordinaire à son compte, sans distance critique. Le procédé

repose ici encore sur une négation polémique : l'adverbe rehaussé visuellement par les italiques est accentué grâce au schéma intonatif, qui souligne la contradiction sous-jacente à l'affirmation et en révèle le caractère inepte et idéologique. Fait significatif, Thackeray supprime ce passage dans sa version révisée de l'œuvre, en 1856, conscient, peut-être, de son caractère subversif. C'est alors un écrivain assagi, et déjà prêt à accepter à son tour les contraintes que vont bientôt lui imposer les fonctions de rédacteur en chef du *Cornhill Magazine*, qu'il occupera de 1859 à 1862.

Malgré ces prises de position polémiques, le discours thackerayen se place toutefois davantage dans la tradition de la satire horacienne, douce-amère, que dans celle de l'âpre Juvénal, si bien que l'écriture déceptive reste volontairement ludique, fondée sur de multiples jeux narratifs et stylistiques.

Un mode d'écriture ludique : instabilité de l'horizon d'attente

Instabilité de la posture narrative

Il faut en premier lieu se placer au niveau macrostructurel des stratégies discursives, où s'instaure le principe d'un horizon changeant, insaisissable, qui par nature recule indéfiniment à mesure que l'on croit l'atteindre. Le lecteur est placé dans l'impossibilité de déterminer avec certitude la posture narrative de celui qui n'hésite pas à se contredire, présupposant un temps une omniscience (« understanding with the omniscience of the novelist », 1848, 145) dont il souligne ensuite les limites : « How do we know what [Amelia's] thoughts were? » (1848, 276). La brèche s'élargit encore quand il remet en cause le pacte de coopération. Il enfreint certaines maximes conversationnelles en revendiquant le droit à la rétention d'information, au sujet des prières formulées par Amelia, par exemple : « Have we a right to repeat or to overhear her prayers? » (1848, 255). De même, lorsqu'il dit vouloir taire les détails relatifs au chagrin de Mr Sedley endeuillé (1848, 373), il adopte une posture éristique : « We are not going to write the history: it would be too dreary and stupid. I can see Vanity Fair yawning over it *d'avance* » (1848, 373). En déclarant éviter l'ennui prévisible du public, il semble au premier abord faire primer le principe de pertinence, mais exprime plutôt la volonté insidieuse de dénoncer l'insensibilité du lecteur au malheur d'autrui. De surcroît, l'instance narrative décide de trahir les grandes espérances de chacun en ne confirmant pas le mariage d'Arthur Pendennis et d'Ethel à la dernière page de *The Newcomes* (1855, 1007). L'issue heureuse explicite, clôturée conventionnelle d'une *romance* et de nombreux romans de l'époque, aurait pourtant été réclamée avec insistance par des amis chez qui Thackeray séjournait lors d'un voyage à Coventry (Sanders, XIX). De manière narquoise et quasi sadique, il préfère maintenir l'incertitude et partant, le « vertige des possibles » (Eco,

1979, 158) qui caractérise une fin ouverte : « For you, dear friend, it is as you like » (1855, 1007).

La liste des transgressions se complète du mépris pour la maxime de manière, qui suppose ordre, clarté et concision, dès que la progression diégétique échappe à une linéarité bien ordonnée. Rejetant à l'occasion la « flèche de la narration », au sens où l'on parle de « flèche du temps », le narrateur entend privilégier la structure rhizomatique, profuse et anarchique. Vagabonde, l'écriture parcourt plusieurs chemins pour explorer une multiplicité de propositions poétiques :

We might have treated this subject in the genteel or in the romantic, or in the facetious manner. Suppose we had laid the scene in Grosvenor Square, with the very same adventures – would not some people have listened? (1848, 50)

La suite de cette réflexion métatextuelle met en application ce principe de prolifération grâce à une métalepse narrative, glissement ontologique qui transgresse la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes », dans la terminologie de Gérard Genette (1972, 244). À la manière de William Sterne, le narrateur principiellement extradiégétique livre ce commentaire intrusif sur son dispositif :

Or if (...) we had taken a fancy for the terrible, and made the lover of the new *femme de chambre* a professional burglar, who bursts into the house (...) and carries off Amelia in her night-dress (...), we should easily have constructed a tale of brilliant interest, through the fiery chapters of which the reader should hurry, panting. (1848, 50)

Le passage, au travers duquel on aura reconnu l'allusion au genre de la *romance*, est fondé sur une série d'hypotyposes sous-tendue par une envolée dramatique au rythme haletant, mais reste frappé au sceau de l'irréel par le recours au conditionnel passé : par cette configuration quasi érotique, il s'agit d'attiser le désir du lecteur, puis d'organiser sa frustration. Enfin, dans un geste désinvolte et radical, le narrateur signale même que l'histoire aurait pu ne jamais être écrite : « If he had had the courage (...) this work would never have been written » (1848, 37). Si le monde narré est dépendant de l'acte de narration qui l'engendre, le lecteur lui-même reste à la merci du bon vouloir du narrateur. Un renversement spectaculaire s'opère alors : certes, le texte n'existe pas sans lecteur pour l'actualiser, mais ce texte n'existe pas davantage sans narrateur pour le raconter : fragile, instable, la relation du maître et de l'esclave décrite antérieurement peut donc à tout moment s'inverser. Anticipant à sa manière la posture de l'Humpty-Dumpty carrollien et sa réflexion sur le langage, Thackeray suggère qu'il s'agit simplement de déterminer qui détient la maîtrise du texte, et rappelle incidemment son omnipotence en ce domaine.

Instabilité de la chaîne syntaxique

Le principe d'instabilité de la trame narrative se retrouve au niveau de la chaîne syntaxique, comme le montre l'analyse microstructurelle. Ainsi, dans l'assertion « Honesty is 'the best policy', or not, as the case may be » (1844, 310), l'adage bien connu est convoqué mais aussitôt remis en question dans un cadre dialectique, par l'adjonction de l'alternative « or not », antithèse dépassée par la synthèse au pragmatisme fondamental, qui s'appuie sur une casuistique, « as the case may be ». Cette dérive relativiste est rendue possible par la nature linéaire du langage, qui oblige à réorienter constamment le sens du message. De même, à mesure que l'énoncé progresse, les lexèmes s'accumulent et contraignent les choix énonciatifs ultérieurs, tant sur l'axe syntagmatique que paradigmatique. Or, l'écriture déceptive organise l'occurrence d'éléments au moindre degré de prévisibilité, qui empêchent le lecteur d'atteindre l'horizon anticipé. Ainsi, la remarque de Barry Lyndon « The first days of a marriage are commonly very trying » (1844, 235) comporte une disjonction de probabilité, car le choix de *trying* contredit l'idée consensuelle que les premiers jours de la vie conjugale sont agréables en les qualifiant d'éprouvants. Afin de maximiser l'effet recherché, l'énonciateur diffère le plus longtemps possible le surgissement du terme imprévu en lui réservant la dernière place de la phrase. De surcroît, il fourvoie le narrataire au moyen de l'adverbe *commonly*, qui incite celui-ci à réduire les possibilités sur la chaîne de substitution à une seule, quasi proverbiale : le reflet de l'opinion commune. Confronté à un thème donné, le lecteur est alors renvoyé à son incapacité de prédire le rhème, en raison d'une conception du monde inadaptée dont il est invité à prendre conscience. L'analyse du niveau élémentaire de la syntaxe rappelle ce que Wolfgang Iser décrit au sujet de l'enchaînement des énoncés fictionnels : « In most literary texts (...) the sequence of sentences is so structured that the correlates serve to modify and even frustrate the expectations they have aroused » (Iser, 1976, 111).

Ces manipulations stylistiques se diversifient grâce à l'utilisation du bathos, procédé reposant sur la chute inopinée du sublime au ridicule. Ainsi, l'élément incongru qui clôt le portrait de Mrs Crawley interrompt brutalement l'envolée précédente :

Picture to yourself, O fair young reader, a worldly, selfish, graceless, thankless, religionless old woman, writhing in pain and fear, and without her wig. (1848, 128)

La description initiale du personnage dans toute sa noirceur repose sur un processus d'amplification, fondé sur une logique d'accumulation et sur l'intonation ascendante, la protase de la période. Cette forme de surenchère dans un registre quasi épique ne laisse rien présager de l'apodose, constituée par la dernière partie de l'énoncé, « and without her wig », mention inattendue

de l'absence de perruque qui fait basculer la scène dans le registre burlesque. Elle manipule l'image mentale et l'affectivité d'un lecteur dès lors contraint de réorienter son interprétation, de s'interroger sur ses attentes et de réfléchir aux divers processus dont le texte est l'aboutissement.

Conclusion : modernité de la fiction thackerayenne

À tous les niveaux textuels, un horizon d'attente est ainsi créé mais bien souvent déçu, stratagème propre à rappeler la liberté esthétique du créateur et à contredire l'image de l'écrivain à la tâche, ce « hack writer » dont un passage de *Pendennis* expose la situation de servitude : « A literary man has often to work for his bread against time, or against his will, or in spite of his health, or of his indolence, or of his repugnance on the subject he is called to exert himself » (1850, 431). De manière plus profonde, l'entreprise thackerayenne vise à se jouer d'un lectorat aux réactions stéréotypées et conformistes, peut-être pour l'émanciper, le désaliéner : la démarche n'est pas sans évoquer aujourd'hui la notion de décept, selon laquelle l'art contemporain doit décevoir pour être efficace (Cauquelin, 1996). Cette interprétation pourrait alors expliquer en partie l'intérêt et le plaisir du lecteur qui redécouvre aujourd'hui ces romans certes anciens, mais résolument modernes.

Bibliographie :

1. Romans de W. M. THACKERAY

The Luck of Barry Lyndon (1844) / *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1856) 1984, Oxford, Oxford University Press.

Vanity Fair (1848) 1976, London, Dent.

The History of Pendennis, His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy (1850) 1899, London, Edinburg and New York, Thomas Nelson & Sons.

The Newcomes, Memoires of a respectable Family (1855) 1995, Oxford, Oxford University Press.

2. Ouvrages critiques et théoriques

CAUQUELIN, Anne, 1996. *Petit traité d'art contemporain. La déception et le décept*, Paris, Seuil.

DUCROT, Oswald, Todorov Tzvetan, 1972. « Temps et modalité dans la langue », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. 389-97.

ECO, Umberto, (1979) 1985. *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle.

GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*, Paris, Seuil.

GRICE, Herbert Paul, 1989. *Studies in the Way of Words*, Harvard, Harvard University Press.

LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGE Wilfrid, 1991. « Any », *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Presses Universitaires du Mirail. 133-149.

LECERCLE, Jean-Jacques, (1990) 1996. *La violence du langage*, Paris, Presses Universitaires de France.

ISER, Wolfgang, (1976) 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press.

JAUSS, Hans Robert, (1972) 1990. *Pour une esthétique de la réception*, Collection Tel, Paris, Gallimard.

TROLLOPE, Anthony, (1883) 1996. *An Autobiography*, Harmondsworth, Penguin Books.