Radicalité discursive dans l'œuvre de W. M. Thackeray : racines, radicules, rhizomes

Jacqueline Fromonot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3037>
DOI : 10.4000/esa.3037
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018
Pagination : 29-41
ISBN : 978-2-36442-083-0
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Jacqueline Fromonot, « Radicalité discursive dans l'œuvre de W. M. Thackeray : racines, radicules, rhizomes », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 20 mars 2019, consulté le 20 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/esa/3037> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.3037>

Radicalité discursive dans l'œuvre de W. M. Thackeray : racines, radicules, rhizomes.

Jacqueline FROMONOT
Université Paris 8 - Saint-Denis
Laboratoire TransCrit (EA 1569)

Au XIX^e siècle, et en particulier durant la période victorienne, le roman court le risque de perdre un potentiel de rupture avec le passé, auquel l'associe dès ses origines son appellation anglaise de *novel*. En effet, l'affirmation dans l'ère culturelle des valeurs de la classe moyenne bourgeoise marque le triomphe d'un conformisme moral entretenu par la censure, tandis que la marchandisation croissante de la littérature entraîne la généralisation du formatage strict de la publication périodique, suivie en cas de succès d'une reprise éditoriale sous forme de livre, scindé en trois volumes afin d'optimiser la rentabilité du système de prêt. Thackeray semble adapter son discours à ces contraintes ; pourtant, ses narrateurs ne manquent pas de moquer la pudibonderie du lectorat dans des passages métafictionnels et donnent du monde de l'édition une image négative au travers de maintes situations diégétiques. Ces choix résonnent comme autant d'indices suggérant que l'espace romanesque apparemment consensuel se transforme en terrain d'affrontement, dispositif complété par la présence de petites instabilités discursives qui trahissent une volonté de saper le système dominant. Ce sont les modes d'inscription textuelle de ces forces mises en tension qu'analyse cette communication, par rapprochements qui déplacent dans le champ littéraire la distinction deleuzienne entre la racine, la radicule et le rhizome, complétée par d'autres modèles organico-épistémologiques qui permettent de rendre compte des différentes modalités d'inscription de la création romanesque. En effet, ce fil conducteur permet un retour au lien métonymique

originale du livre à l'arbre, indiqué en français par l'étymon *liber*, la partie vivante de l'écorce, de la même façon qu'en anglais *book* dérive de *beech*, le bois de hêtre.

Métrie dure de la « racine »

Le roman-feuilleton thackerayen constitue un espace qualifiable de « strié » (Deleuze 1980, 447) en raison du découpage régulier sous l'effet du calibrage des épisodes, dont la longueur, toujours identique, ainsi que le nombre, sont fixés par un contrat d'édition contraignant. Ces contraintes compositionnelles trouvent une contrepartie diégétique puisque certaines intrigues s'éclairent dès lors qu'elles sont considérées obéir à une poétique de la « racine », du « principe de dichotomie » et de « segmentarité durcie » (Deleuze 1980, 259). Le réseau à la croissance souterraine ordonnée se reflète dans la structure aérienne d'un chêne, servant elle-même de modèle à l'abstraction arborescente et hiérarchique de l'arbre de Porphyre. Ressaisi au sein d'un schéma binaire, le protagoniste, malgré la place unique qu'il est censé occuper en tant qu'étymologiquement « premier », est amené à se diviser. Dans *Vanity Fair*, le tronc, qui compose l'axe central, bifurque en un binôme féminin, Amelia Sedley et Rebecca Sharp, effet poussé à l'extrême dans *The Virginians*, par l'introduction du couple jumeau formé par George et Henry Warrington. Grâce à la reprise du réel par la littérature au travers de son jeu de découpages fondés sur la classification et la subordination, chaque occurrence tend à affiner la précédente par les développements latéraux de branches, et la narration fonctionne par différenciations singulières toujours plus fines explorant tempérament, milieu socio-culturel, comportements, autant d'éléments gouvernant les itinéraires diégétiques individuels. Encadré par un chapitrage strict, le texte accumule symétries, oppositions et complémentarités qui « quadrill[e]nt le possible » (Deleuze 1980, 259) et qui, par les variations qu'elles introduisent, permettent d'éviter le risque de reduplication monotone et redondante tout en renforçant la lisibilité d'une parution sur deux années. Domine alors une logique duale qualifiable d'exclusive, qui fait de Becky une intrigante intelligente mais d'Amelia une gentille écervelée – aucun recouplement n'est programmé pour qu'elles soient les deux à la fois ; quant aux jumeaux virginien, très tôt séparés par l'histoire et la géographie spécifiques de deux continents, ils incarnent eux aussi des sous-catégories distinctes. Le modèle se renforce de l'arbre

généalogique mettant en œuvre un principe de filiation et de descendance au travers de romans publiés successivement, puisque les *Virginians* de 1859 ne sont autres que les descendants du héros éponyme Henry Esmond, apparu en 1852. L'analyse textuelle s'enrichit du recours au modèle arboricole de l'espalier, résultat du palissage d'un arbrisseau en diverses formes artificielles. Les configurations romanesques typiques décrites ci-dessus suivent alors le dessin d'une palmette en « U », où un centre sert d'axe à la croissance de deux tiges, en « double U », lorsque ces deux tiges sont elles-mêmes taillées de manière à se subdiviser en deux « U » supplémentaires symétriques, comme dans les situations évoquées ci-dessus, ou encore la palmette dite « verrier », où la forme en « U » est reproduite à l'intérieur d'une autre, équivalent des intrigues emboîtées, l'épisode de l'idylle entre Arthur et Fanny dans *Pendennis*, par exemple. Dans ce type d'organisation verticale est ainsi privilégié le dessin macro-textuel que redouble au niveau stylistique la récurrence d'énoncés architecturés, dont les équilibres rappellent l'esthétique classique. Le linguiste ou le stylisticien formé à la « culture arborescente » (Deleuze 1980, 24) ne les renie pas et semble même dégager leur principe organique, lorsqu'à l'occasion il élabore un « arbre syntaxique » à partir du système subjectif-prédicatif, ou était l'analyse de la morphologie d'un mot sur sa « tête », son « radical », sa « racine ». Tel portrait des jumeaux de *The Virginians* structuré par le mode binaire renforce la rhétorique des contrastes, et donc leur visibilité, au moyen de la formulation balancée « The boys were fourteen years of age, Harry being taller and much more advanced than his brother, who was delicate, and as yet almost childlike in stature and appearance » (Thackeray 1961, 40). Telle autre description qui met en regard une attitude similaire dans deux situations différentes prend force d'évidence en mettant au jour le caractère intransigeant d'un personnage ; elle est de surcroît sous-tendue par d'infimes variations masquant la rigueur du plan d'organisation : « Lady Kew, unaccustomed to have her will questioned at home, liked to impose it abroad » (Thackeray 1995, 429). La syntaxe thackerayenne soumet de façon particulièrement stricte le matériau linguistique à la discipline en se faisant pouvoir d'ordonnancement, fidèle à l'origine militaire de son appellation. D'ailleurs, la critique du XIX^e siècle a tôt fait d'évoquer le style de Dickens pour l'opposer à celui de Thackeray et, dans un article de 1851, Masson (1968, 111) recourt précisément à une métaphore végétale en parlant de profusion du feuillage chez le premier, et de ligne de la tige pour le second : « (...) in Mr Dickens's sentences there is a leafiness, a tendency to

words and images, for their own sake; whereas in Mr Thackeray's one sees the stem and outline of the thought better ». Il explique ce phénomène par la formation autodidacte de Dickens, par opposition avec l'instruction de Thackeray dans les meilleures institutions britanniques, et effectue ainsi un glissement de la stylistique à la sociologie, que peut prolonger une perspective politique. Ce style architecturé, fondamentalement normatif, pourrait alors projeter l'image de l'Empire britannique sur l'axe langagier, en tant qu'*Empirespeak* qui impose son ordre mondial, fort de cette « fierté insulaire aussi extraordinaire qu'inexpugnable »¹ diagnostiquée par Thackeray, et dont celui-ci serait à certains égards le héraut. Cependant, ces principes structurels engendrent une neutralisation des forces vives et proliférantes du monde ainsi qu'une schématisation simplificatrice du discours, travers inéluctables car « [C]haque fois qu'une multiplicité se trouve prise dans une structure, sa croissance est compensée par une réduction des lois de combinaison » (Deleuze 1980, 12). Afin de résister à ces formes de constriction qui risquent de nuire à la facture de romans dès lors moins inventifs, Thackeray parvient à opérer des variations qui font du livre l'image d'un « chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine » (Deleuze 1980, 12).

Dynamique souple de la radicelle

Poussant en faisceaux à partir de la racine principale qui « a avorté, ou se détruit vers son extrémité » (Deleuze 1980, 12), la radicelle, ou racine fasciculée, modélise alors le choix d'une fin ouverte assouplissant une intrigue dont la « segmentarité durcie » (Deleuze 1980, 259) conventionnelle mène à son terme, par étapes, la trajectoire inéluctablement matrimoniale des héros. La Becky de *Vanity Fair*, demi-mondaine devenue dame patronnesse, projette un départ pour les Indes, tandis que subsiste l'incertitude, dans l'*excipit* de *The Newcomes*, sur l'union de Clive et Ethel, malgré les protestations de lecteurs troublés par une esthétique dont s'empare la littérature moderne des années plus tard. Ce mode d'intervention n'affecte bien sûr pas uniquement le niveau téléologique. À l'intérieur même des romans, il arrive que la ligne

¹ « (...) this amazing and indomitable insular pride, which animates my lord in his travelling-carriage as well as John in the rumble » (Thackeray 1945, 240).

diégétique s'interrompt pour se prolonger de commentaires théoriques où prévaut l'éthos du moraliste et du prédicateur, ce qui renforce l'hybridité du roman, « genre indéfini » dès ses origines, selon l'expression de Robert (1977, 14). Il se construit un nouvel horizon indéfiniment modifié, fait de contradictions et d'objections qu'illustre ce développement générique : « But will come in spite of us. But is reflection (...). But taps at the door, and says, master, I am here (...). You are my master, but I am yours.' (...) That is what But is » (Thackeray 1994, 916). La recatégorisation de la conjonction en substantif ouvre ici une brèche par extension du champ des lexèmes tandis qu'ailleurs, la présence d'*etc.* désinvoltée affecte la structure canonique de l'énoncé en transformant le point final en point d'abréviation d'une liste dès lors inachevée, ductile, si convenue ou dénuée d'intérêt qu'elle n'est qu'amorcée, en dépit des usages. Ainsi, la remarque « Duchess Z. passes by in her diamonds, etc. » (Thackeray 1995, 118) n'explicite que le premier syntagme, alors que dans cette autre occurrence, « Afterwards her ladyship had an assembly, which was attended by etc. etc. » (Thackeray 1995, 210), la syntaxe se délite avec l'émergence du double lexème *etc.*, aussi incongru que fautif en contexte, puisque disparaît une partie essentielle du prédicat, l'agent annoncé par *by*. L'introduction dans l'économie de la phrase d'une séquence énonciative tronquée et d'une énumération indéfinie, voire infinie, permet au récit de s'émanciper de l'ordre du discours, de la logique comptable d'une nation de boutiquiers et de ses registres commerciaux conçus pour stabiliser et équilibrer entrées et sorties, calculs que fait aussi l'éditeur du feuilleton en surveillant le retour sur investissement au rythme des ventes mensuelles. Enfin, la nature fasciculée de certains développements s'affirme dans un morceau de bravoure qui rend compte de la façon spécifique dont Thackeray dépense un excédant d'énergie en s'exerçant à une série de pastiches confinant à la parodie. Une pause dans la diégèse de *Vanity Fair* permet la greffe de versions alternatives non abouties, dont la croissance rayonnante trouve son origine dans l'avertissement comminatoire « We might have treated this subject in the genteel, or in the romantic, or in the facetious manner » (Thackeray 1983, 60). Une première variation s'écrit alors à la manière des romans mondains, les *silver-fork novels*, proches de la *romance* et très en vogue à l'époque ; ensuite, un nouveau point de départ signalé par l'injonction « Suppose » permet la repousse d'une seconde version-radicelle, aux éléments typiques de la farce, suivie selon le même processus d'une troisième, prenant comme toile de fond le monde interlope de criminels propre au *Newgate novel* (1983, 60-61). Le roman

révisé par l'auteur en 1853 ne conserve que trois des cinq développements, eux-mêmes amputés par rapport au manuscrit original de 1848 pour des raisons évidentes de format – les versions-radicelles tendent à créer un territoire discursif « lisse » où l'« on occupe l'espace sans le compter », dans tous les sens du terme, même si elles courent toujours le risque d'être réintégrées dans l'arborescence textuelle, où l'« on compte l'espace pour l'occuper » (Deleuze 1980, 447). L'écriture thackerayenne fasciculée s'éclaire ici de l'image de l'arbre exotique dit « du voyageur », le ravenale, et de celle de l'arbre taillé afin de maximiser l'exploitation du bois, appelé « têtard », ou « trogne » en raison du renflement qui forme la base des tiges nouvelles, et dont le tronc finit par se creuser, toute sa vigueur étant captée par ce que l'arboriculture désigne du terme significatif de « gourmands ». En effet, à l'intérieur de ces quelques pages, le texte-maître tronqué perd un temps le monopole du mode indicatif sous l'effet des repousses de versions alternatives qui, après s'être écrites au conditionnel passé, occupent désormais le présent de la narration à l'indicatif, dans le passage suivant :

Or if, on the contrary, 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 with his band, slaughters black Sambo at the feet of his master, and carries off Amelia in her night-dress (...). (Thackeray 1983, 61)

Avec Thackeray, le roman n'est pas sans rappeler le laboratoire d'expérimentation propre à Sterne et à son *Tristram Shandy*, publié près de cent ans plus tôt ; la création en devenir y éclipse la production stabilisée et normalisée – certes ponctuellement ici – mouvement d'exploration qui s'effectue au niveau microtextuel d'une langue soumise au procès de radicellisation. Perdant leur intégrité, certains vocables se prolongent d'appendices suffixatifs, comme *honestest* (Thackeray 1983, 7) et *generousest* (Thackeray 1983, 236), superlatifs où l'expansion témoigne d'un choix stylistique marqué, à une époque où ils sont déjà ressentis comme désuets, comme les valeurs d'honnêteté et de générosité auxquelles ils réfèrent, semble indiquer le narrateur. Dans la continuité du *Book of Snobs* où, à partir de la tête *snob* (terme qui relève d'un mécanisme différent, sur lequel on reviendra), s'inscrivent les innovations lexicales *snobbish* (Thackeray 1945, 58), *snobbishness* (1945, 54), *Snobling* (1945, 150) et autres noms composés *snob-ore* (1945, 54), *Snobonomer* (1945, 246), *Snobland* (1945, 328), *Snobographer* (1945, 342), l'écriture romanesque s'enrichit de *princekin* et de *lordkin* (Thackeray 1855, 698),

extensions paradoxales mettant en scène des réductions sémantiques aux effets humoristiques. Aussi singulières qu'elles puissent paraître, ces dérivations ne sont pas des dérives incontrôlées ; elles résultent d'un procédé qui n'est ni nouveau, ni hermétique, puisqu'il est aisé d'en inférer le sens à partir de règles compositionnelles reconnues et de morphèmes disponibles. Leur création renforce en outre un ordre qu'ont tôt fait d'analyser le linguiste et le stylisticien, rabattant ce qui fait violence à la langue pour en normaliser l'inquiétante nouveauté. D'ailleurs, ce mécanisme de contrôle rend à sa façon compte du fonctionnement de l'empire puisque, ne serait-ce que par l'imposition d'un idiome dominant et hégémonique, il appartient aux institutions politiques de maîtriser la dynamique d'expansion coloniale et de gérer ses ramifications rayonnant depuis la Grande-Bretagne. Toutefois, Thackeray se fait le porte-parole des subalternes, peut-être en raison d'une enfance passée en Inde, en organisant une forme de résistance dans un espace romanesque thackerayen conçu pour cultiver un potentiel disruptif radical, assuré par un acte de déstabilisation de nature rhizomorphe.

Multidirectionnalité anarchique du rhizome

L'étude stylistique s'éclaire à présent du modèle du rhizome, à la plasticité surdéterminée, dont les excroissances fonctionnent sur les principes de « connexion et d'hétérogénéité », de « multiplicité » et de « rupture assignifiante » (Deleuze 1980, 13-16). Contrairement à l'arbre-racine et au têtard-radicelle, qui fixent un point et un ordre, le rhizome s'apparente visiblement à l'insolite banian, associé à Bouddha, et dont certaines branches croissent vers le sol pour s'y enraciner et alimenter l'arbre, tout en formant à leur tour ce qui apparaît comme de nouveaux troncs. Rompant avec la hiérarchie et les articulations prédéfinies, le banian peut étendre ses entrelacs sur des dizaines de mètres carrés, au point qu'un observateur croit voir une forêt, qui cache en réalité un arbre unique. Ainsi, s'affranchissant du striage typique du feuilleton, l'intrigue thackerayenne exploite le potentiel éruptif que permet la navigation à vue propre à la rédaction d'épisodes en flux tendu. En prise directe avec son lectorat par le biais du courrier, l'écrivain n'est plus le centre de toutes les décisions poétiques, mais crée un lieu latéral dédié à la parole alternative. Dans *Vanity Fair*, il cite soudain une objection (réelle ou fictive) relative à la caractérisation jugée trop développée d'Amelia (Thackeray 1983, 103),

avant de céder aux injonctions du public en donnant davantage de poids à Becky, dans cet espace démocratique qualifiable aujourd'hui de participatif, où lecteur, narrateur et auteur sont pour ainsi dire placés sur un plan horizontal collaboratif reliant de nouveaux lieux de décision qui s'influencent réciproquement. Quant aux deux régimes de signes typiques des éditions de l'époque, texte et image, ils voient leur configuration réarticulée lorsque l'illustration n'est plus un simple calque transcodique du contenu de la diégèse. Parmi les gravures de la main de Thackeray lui-même, une planche pleine page représente Becky armée d'un couteau la désignant comme meurtrière (Thackeray 1983, 875) et de ce fait affecte radicalement la narration en levant l'indétermination textuelle. Le réseau signifiant de l'œuvre se complexifie alors, puisqu'une partie de l'énergie créatrice produit une excroissance picturale, qui se développe selon son propre régime sémiotique, indépendant. Points de vue et sources énonciatives se brouillent et se multiplient en outre sous l'action d'un auteur à l'identité plurielle, masquée autant que marquée par la pseudonymie foisonnante, *Mr Snob*, *Mr Titmarsh*, *Our Fat Contributor*, et autres *Fitzboodle*. Le mouvement affecte tout autant l'éthos des narrateurs, bouffon, pasteur, moraliste ou ironiste, maniant à l'occasion de la description d'un intérieur bourgeois le discours indirect libre, qui refuse d'assigner l'énonciation à une personne unique clairement identifiable lorsque résonne soudain la voix de l'occupant dans la mention d'un tapis faite par le narrateur : « The carpet was an immense bargain, bought dirt cheap, sir, at a sale in Euston Square » (Thackeray 1995, 233). Ailleurs, pareil au rhizome, qui « peut être rompu, brisé en un endroit quelconque » et « reprend selon telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (Deleuze 1980, 16), la chaîne syntagmatique saute sous l'effet du réajustement inopiné du pronom relatif, comme c'est le cas dans ce commentaire sur la cupidité de deux frères : « (...) the great rich Miss Crawley, with seventy thousand pounds in the five percent, whom, or I had better say *which*, her two brothers adore » (Thackeray 1983, 118). Ce n'est plus tant la ductilité de la langue mais sa plasticité qui permet cette reterritorialisation ironique ; en outre, la rétention mémorielle nécessaire à la lecture ne suffit plus pour saisir le processus signifiant, et l'interprétant doit circuler dans l'énoncé, dont les effets de sens surgissent une fois qu'a été repéré l'antécédent pertinent du pronom *which*. D'ailleurs, loin de se substituer totalement au précédent, il se compose avec lui, car le relatif *whom* restitue tout en le démentant l'« écho » de la norme d'amour fraternel désintéressé, selon un dispositif propre à l'ironie tel que le

mettent en lumière Sperber et Wilson (1981, *passim*) : la lecture n'est plus emmenée de gauche à droite par une syntaxe claire qui gouverne un seul ordre linéaire et hiérarchique, elle devient elle-même rhizomatique, appliquant le « principe de cartographie » (Deleuze 1980, 19) au réel par un tracé dynamique et créatif. Si la syntaxe tend généralement à se reformer à partir de ce nouvel embranchement, elle peut voir son découpage phrastique canonique définitivement affecté par la présence de « mots ésotériques » (Deleuze 1969, 57). Ainsi, certaines créations thackerayennes s'emparent de verbalisations repérées, « contracte[nt] les éléments syllabiques d'un ou de plusieurs mots qui se suivent » afin d'en « extraire le sens composé » et opèrent alors une « synthèse de succession » (Deleuze 1969, 58-62). Tel est le cas pour l'anthroponyme *Skeggs* (Thackeray 1945, 264), intervention sur le segment « suck-eggs », qui suggère la niaiserie d'un personnage ; quant au vocable *snob*, il trouve son origine probable dans *sine nobilitate* – certes, le terme existe déjà quand Thackeray s'en empare, mais il en redynamise le sens, avec le succès que l'on connaît. Le narrateur retranscrit par ailleurs les approximations d'un valet qui produit *outawinder*, pour « out of the window » (Thackeray 1994, 458), ou *sivvplay* (1994, 878), se risquant au français. Cette manipulation polyglossique donne l'occasion à l'auteur de déformer et de métisser la langue de la Reine afin d'en déstabiliser les prétentions à l'hégémonie². La connexion d'éléments grammaticaux hétérogènes remplaçant la succession d'unités autonomes et distinctes trouble la syntaxe, transgression encore plus affirmée avec le recours à la « synthèse disjonctive » (Deleuze 1969, 61), qui en affecte l'organisation en termes d'assignation de places sur les axes langagiers. L'exemple prototypique utilisé par Deleuze, *Rilchiam*, provient de la préface de *The Hunting of the Snark*, de Carroll, qui reprend un passage de la seconde partie de *Henry IV*, où le Shallow imaginé par Shakespeare est sommé de dire à quel roi il fait allusion. Si, extrapole Carroll, il avait voulu échapper à la dichotomie et éviter de répondre soit « Richard », soit « William », il ne fait guère de doute que le malheureux aurait alors lancé d'un souffle *Rilchiam*³. En effet, ce terme

² Pour une analyse plus clairement politique du métissage de la langue thackerayenne, voir Fromonot (2013, 75-86) « L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction de W. M. Thackeray : entre transparence et opacité ».

³ « Suppose that, when Pistol uttered the well-known words – 'Under which king, Bezonian? Speak or die!' Justice Shallow had felt certain that it was either William or Richard, but had not been able to settle which; so that he could not possibly say either name before the other, can it

« empaquette »⁴ les deux dénominations, les connectant tout en les maintenant séparées. On peut estimer dans un premier temps que le génie carrollien éclipse la verve thackerayenne, lorsque le héros éponyme de *Pendennis* n'est capable de livrer qu'une réponse aussi embarrassée qu'interminable à la question posée par son ami Warrington lui demandant de préciser ses opinions politiques, dans une scène adaptant librement la situation shakespearienne : « 'And under which king does Bezonian speak or die?' (...). 'Do we come out as Liberal Conservative, or as a Government man, or on our own hook?' » (Thackeray 1994, 896). L'équivalent d'un *Rilchiam* aurait sans doute été d'un grand secours au jeune homme réticent, mais l'occasion est hélas manquée. En revanche, Thackeray semble l'emporter au regard de l'histoire quand il s'agit d'attribuer un nom à l'université où est envoyé son personnage, car le narrateur crée l'hapax devenu courant *Oxbridge*⁵ (Thackeray 1994, 200 et 201), auquel fait ensuite pendant l'occurrence *Camford* au sujet d'un individu désigné comme « a Camford man » (1994, 665). Ce second mot-valise n'a pas fait florès, mais qu'importe, car le procédé inaugure une série de configurations diverses très usitées aujourd'hui, qui impliquent même, notamment, trois éléments, comme *Woxbridge* (Warwick, Oxford et Cambridge) et autres *Loxbridge* (London, Oxford et Cambridge). En synthétisant les deux noms *Oxford* et *Cambridge* tout en les disjoignant, la création thackerayenne enfreint la règle selon laquelle des termes appartenant au même paradigme ne sauraient occuper une place unique sur l'axe syntagmatique. Grâce à ces constructions linguistiques exploitant l'ambiguïté de la valeur à la fois exclusive et inclusive de la conjonction *ou*⁶, le narrateur empêche la préséance d'une université sur l'autre et refuse en outre de reconnaître une identité propre à chacun des joyaux de la nation, forme de résistance propre à dénoncer le caractère artificiel de leur rivalité historique, ce qui confère à cette innovation verbale, certes sur

be doubted that, rather than die, he would have gasped out 'Rilchiam!' » (Carroll 1982b, 731 / Deleuze 1969, 61)

⁴ C'est au moyen de l'image d'« empaquetage » que Humpty Dumpty définit le mot-valise : « (...) it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word. » (Carroll 1982a, 185)

⁵ Woolf (1992, 105) est apparemment la première à reprendre ce mot-valise thackerayen.

⁶ Je renvoie ici en particulier à l'analyse de Lecercle (2012, 17) : « Disjunctive portmanteau words operate the ramification of two coexisting series, which they keep both at once together and apart (...). The disjunctive synthesis distributes two series through their divergence, and its linguistic marker is 'or', a connector that (...) has the useful property of being ambiguous between an inclusive interpretation (...) and an exclusive one. »

le ton de la provocation légère, une dimension politique, et renforce le potentiel micro-disruptif de la langue littéraire.

Conclusion

On pourrait certes objecter à ces analyses deleuziennes l'artifice des rapprochements qu'elles opèrent, mais les déplacements conceptuels effectués par le philosophe croisent les variations infinies du texte littéraire, comme en atteste la richesse de ses études sur de grands auteurs. De surcroît, la rencontre de la littérature du XIX^e siècle avec des modèles deleuziens s'avère féconde, car le « rhizome », le « striage », le « chaosmos » ou encore la « synthèse disjonctive » fournissent des outils, dont l'utilité se conçoit ici comme le principal critère de pertinence pour analyser, en particulier, la production thackerayenne. Enfin, si le roman victorien se distingue par une taille excessivement volumineuse et par une écriture réputée lâche, typique de l'écrivain payé à la tâche, qui lui vaut chez James (1887, 515) l'appellation péjorative de « large, loose, baggy monster », l'inventivité stylistique propre à Thackeray permet de tempérer cette critique et d'affirmer que sous le pavé, il y a bel et bien la page.

BIBLIOGRAPHIE

CARROLL, Lewis. 1982a [1872]. *Through the Looking-Glass*. In *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Londres : Chancellor Press, p. 121-234.

CARROLL, Lewis. 1982b [1876]. *The Hunting of the Snark*. In *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Londres : Chancellor Press, p. 730-762.

DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

FROMNOT, Jacqueline. 2013. « L'utilisation de l'alternance codique dans la fiction de W. M. Thackeray : entre transparence et opacité ». *Etudes de stylistique anglaise* 5 : 75-86.

JAMES, Henry. 1987 [1908]. « Preface to *The Tragic Muse* ». In *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism*. Harmondsworth : Penguin, p. 511-526.

LECERCLE, Jean-Jacques. 2012 [2010]. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edimbourg : Edinburgh University Press.

MASSON, David. 1968 [1851]. « *Pendennis and Copperfield*: Thackeray and Dickens ». In G. TILLOTSON and D. HAWES (eds), *Thackeray, the Critical Heritage*. Chatham : Routledge and Kegan Paul, p. 111-127.

ROBERT, Marthe. 1977 [1972]. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard.

STERNE, William. 2003 [1759-1767]. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Harmondsworth, Penguin.

- THACKERAY, William Makepeace. 1945 [1848]. *The Book of Snobs / Le Livre des Snobs*. Édition bilingue. Paris : Aubier.
- THACKERAY, William Makepeace. 1983 [1848]. *Vanity Fair*. Oxford and New York : Oxford University Press.
- THACKERAY, William Makepeace. 1994 [1850]. *The History of Pendennis*. Oxford and New York : Oxford University Press.
- THACKERAY, William Makepeace. 1995 [1855]. *The Newcomes*. Oxford and New York : Oxford University Press.
- THACKERAY, William Makepeace. 1961 [1860]. *The Virginians*. Londres : Dent & Sons.
- WILSON, Deirdre et SPERBER, Dan. 1981. « Irony and the Use-Mention Distinction ». In P. COLE (ed.), *Radical Pragmatics*. New York : Academic Press, p. 295-318.
- WOOLF, Virginia. 1992 [1929]. *A Room of One's Own*. Oxford : Oxford University Press.