



Cercles 31 (2013)

## VILLES ACÉPHALES, VILLES CAPITALES

LAURENT FOLLIOT

*Université de Paris-Sorbonne*

Que le titre même de *A Tale of Two Cities* situe le roman dans deux villes, tour à tour et à la fois, constitue une singularité notable dans l'œuvre de Dickens, si intimement associée, presque toujours, à la géographie londonienne. Mais ce redoublement est en même temps symptomatique de l'effroi mêlé de fascination que suscite chez lui la métropole. La grande ville, pour Dickens, c'est en effet l'univers, le genre humain tout entiers, un monde cependant confus, indistinct, effarant, dont le roman a pour tâche essentielle de produire l'unité et, par là même, l'humanité. Raymond Williams, dans *The Country and the City* [1973 : 155-6], définit l'opération fondamentale de Dickens romancier par analogie avec le geste du bon génie invoqué au chapitre 47 de *Dombey and Son* (1848), qui ôterait le toit des maisons londoniennes pour révéler l'extension des pathologies sociales – c'est-à-dire morales autant que médicales – et prévenir leurs conséquences mortelles :

Oh for a good spirit who would take the house-tops off, with a more potent and benignant hand than the lame demon in the tale, and show a Christian people what dark shapes issue from amidst their homes, to swell the retinue of the Destroying Angel as he moves forth among them! For only one night's view of the pale phantoms rising from the scenes of our too-long neglect; and from the thick and sullen air where Vice and Fever propagate together, raining the tremendous social retributions which are ever pouring down, and ever coming thicker! Bright and blest the morning that should rise on such a night: for men, delayed no more by stumbling-blocks of their own making, which are but specks of dust upon the path between them and eternity, would then apply themselves, like creatures of one common origin, owing one duty to the Father of one family, and tending to one common end, to make the world a better place! [*Dombey and Son* : 702]

Dickens ne cesse d'insister sur le caractère dénaturant de la métropole. Les miasmes et les exhalaisons de la grande ville forment un brouillard épais qui, simultanément, favorise la propagation des infections et, en cachant les êtres humains les uns aux autres, les empêche de reconnaître leur originaire parenté et d'œuvrer à un monde meilleur.

De *Dombey* à *A Tale of Two Cities*, le ton et les résonances n'ont guère changé. L'ouverture du chapitre III le montre bien, où le narrateur glose l'inquiétant message de Jarvis Lorry à Jerry Cruncher en évoquant la solitude et le mystère des existences de la grande ville, existences juxtaposées mais séparées, ignorées, enfouies dans le sommeil de l'anonymat au point d'être curieusement illisibles :

A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secret; that every room in every one of them encloses its own secret; that every beating heart in the hundreds of thousands of breasts there, is, in some of its imaginings, a secret to the heart nearest it! [...] In any of the burial-places of this city through which I pass, is there a sleeper more inscrutable than any of its busy inhabitants are, in their innermost personality, to me, or than I am to them? [*A Tale of Two Cities* : 16]

Tous les hommes – ceux, du moins, de la métropole où se manifeste et s'occulte, simultanément, le mystère de l'existence – sont en ce sens *au secret* : 'in secret', comme le dit le bizarre franglais du roman. Le docteur Manette, le miraculé de la Bastille que son calvaire de jadis investit aux yeux de la foule parisienne d'une sorte de prestige sacré, n'en possède pas moins, pour le romancier, un caractère représentatif exemplaire.

L'isolement et la confusion de l'existence métropolitaine constituent un thème toujours plus présent dans les romans que publie Dickens au cours des années 1850 : on songe à la dérisoire condition des captifs de la loi dans *Bleak House* (1852-3), épopée du déni de justice placée sous le signe des brouillards malsains qui planent sur la capitale, ou à la solitude amère qu'Arthur Clennam traîne partout avec lui dans *Little Dorrit* (1855-7), où l'aliénation urbaine trouve son expression décisive entre les murs hérissés de piques de la prison de Marshalsea. Or ces brouillards et ces prisons sont, plus que jamais, la signature d'un Dickens réformateur, aux yeux de qui la société victorienne, avec ses empilements de prescriptions et d'anachronismes mortifères, avec ses aristocratiques Dedlock ou ses Circumlocution Offices, présente toutes les caractéristiques d'un Ancien Régime au bord de la catastrophe. Et si la situation du Royaume-Uni n'est plus aussi explosive, en 1859, qu'elle l'avait été à l'apogée du mouvement chartiste quinze ou vingt ans plus tôt, la hantise de l'embrasement social continue de travailler le bourgeois atypique qu'est l'auteur de *Barnaby Rudge*, également hostile au *statu quo* et aux bouleversements révolutionnaires, effrayé mais fasciné par la violence des masses populaires. Au contraire, comme le notait déjà Humphrey House, la virulence de Dickens semble se nourrir de la complaisance ambiante ('Dickens amid

growing complacency becomes more passionate', HOUSE 1942 : 194). L'écriture de *A Tale of Two Cities* est animée par l'exaspération du radical pour qui la fragmentation et la fermentation de la société se traduisent par de « formidables rétributions » toujours susceptibles d'une aggravation paroxystique ('the tremendous retributions which are ever coming down, and ever coming thicker', *cf. supra*). La dette de Dickens envers Carlyle et sa *French Revolution* ne se réduit donc pas à une question de documentation, puisque l'historien et le romancier perçoivent l'un et l'autre la Révolution française comme un phénomène à la fois inéluctable (car découlant nécessairement, et en somme naturellement, de la corruption morale et sociale de l'Ancien Régime) et débordant les frontières nationales (puisque des causes similaires doivent engendrer des effets similaires par-delà les spécificités culturelles).

On comprend, dès lors, les enjeux de la polarité qu'instaure le titre du roman. Il est vrai qu'elle reconduit, dans une certaine mesure, l'opposition (couramment admise au XIX<sup>e</sup> siècle) entre la santé britannique et les pathologies françaises, entre prospérité et ruine, entre constitution et tyrannie, entre liberté et licence, entre stabilité et turbulence (le Marquis ironise d'ailleurs sur le « Refuge » anglais [119]) : ce n'est pas impunément, en 1792, que l'on quitte la tranquillité de Soho pour les convulsions de Saint-Antoine, le fil d'or des affections domestiques pour le tricot fatidique de Madame Defarge. Mais le premier chapitre, avec son spectaculaire tableau comparatif, indique bien que Londres et Paris illustrent également les effets délétères de cet Ancien Régime qui, en 1859 encore, n'a pas fini d'opprimer et d'oppresser les vivants. Plus précisément, on pourrait dire que Paris donne à voir la pleine vérité de Londres, le déplacement ne requérant qu'un léger surcroît de misère et d'arbitraire : si Manette a connu la Bastille pour avoir voulu dénoncer les turpitudes des frères Évremonde, Charles Darnay est passé par la Tour de Londres, où l'on emprisonnait les traîtres présumés, et il s'en est fallu de peu que sa tête ne finisse au sommet de Temple Bar, pour avoir comparé défavorablement George de Hanovre à George Washington. Le parallèle repose cependant moins sur l'autoritarisme de George III que sur la permanence, dans une société supposée prospère, de la misère et du crime, illustrée à la fin du premier chapitre par un bref échantillon des faits divers scandaleux dont s'émaillait la chronique londonienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ('there was scarcely an amount of order and protection to justify much national boasting' [8]). Le désordre géorgien, c'est l'image par excellence d'un Ancien Régime impénitent, en même temps que de l'imminence de son explosion ; si le siècle passé stimule l'imagination de Dickens, c'est avant tout parce qu'il lui permet de forcer le trait,

d'exposer sous leur forme originelle, extrême, les maux qui continuent de ronger le présent. Or il est frappant de constater que, dès le début du roman, la question sociale (ce qu'on appelait au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle 'the condition of England question') paraît se résoudre presque intégralement en celle du crime et du châtement, la fermentation chaotique du corps social se nourrissant, bien sûr, de l'arbitraire et de la cruauté de la loi elle-même (le *bloody code*) :

...the hangman, ever busy and ever worse than useless, was in constant requisition; now, stringing up long rows of miscellaneous criminals; now, hanging a housebreaker on Saturday who had been taken on Tuesday; now, burning people in the hand at Newgate by the dozen, and now burning pamphlets at the door of Westminster Hall; to-day, taking the life of an atrocious murderer, and to-morrow of a wretched pilferer who had robbed a farmer's boy of sixpence [9].

Le cycle de l'oppression et du crime redouble la solitude et le secret dont sont affectés les habitants de la métropole. La réalité des rapports sociaux n'est d'ailleurs jamais plus manifeste qu'aux confins de celle-ci, sur les landes et les coteaux où sévissent les brigands : la brume et le froid qui planent sur Shooter's Hill, au chapitre III du roman, sont l'effet du mois de novembre, certes, mais aussi du soupçon permanent qu'engendre un état de guerre larvée entre les classes et les individus. La monarchie d'Ancien Régime est une anarchie, une société décomposée parce qu'elle a pourri par la tête (si poudrée et frisée que soit d'ailleurs cette dernière : Dickens ironise ainsi sur l'élégance du bourreau parisien, [103]).

À l'arrière-plan de ces solitudes périlleuses, dont tout le pittoresque que Dickens aurait pu tirer de la tradition de Fielding et de Smollett est remarquablement absent, il y a bien l'entassement mortifère de la grande ville, son agglutinement d'innombrables existences séparées. L'uniformité lugubre du Londres de *Bleak House* et de *Little Dorrit* atteint ici son paroxysme, si bien que *A Tale of Two Cities* est sans doute, dans l'œuvre de Dickens, le roman plus pauvre en évocations détaillées de la grande ville. Alors que tous les autres conservent quelque chose de la verve graphique et de la sensibilité au lieu qui caractérisaient ses premiers essais de journaliste (les *Sketches by Boz* de 1836), la riche topographie des capitales y fait l'objet d'une stylisation maximale : Laurent Bury [15] note ainsi qu'elle semble se réduire à une poignée de bâtiments significatifs. À l'exception de la paisible retraite suburbaine des Manette, à la lisière de Soho, ces bâtiments sont les hauts lieux de l'institution répressive : Temple Bar, la prison de Newgate, le tribunal d'Old Bailey. Et si Paris – mis à part les quelques itinéraires requis par l'action du livre III – semble plus indifférencié encore, c'est justement

dans cette indistinction que réside son importance symbolique. Seul émerge, en effet, l'axe ouest-est que constituent les faubourgs Saint-Germain et Saint-Antoine, et au milieu duquel les tours de Notre-Dame, unique repère visible dans un océan de taudis à six étages, séparent les oppresseurs des opprimés ('...the watching towers of Notre Dame, almost equidistant from the two extremes, could see them both' [101]). À l'ouest, le monde des élégances et des hôtels particuliers, de Monseigneur et du Marquis, qui pourraient apercevoir les tours de la cathédrale et méditer, s'ils en étaient capables. À l'est, du côté du galetas où végète Manette après sa sortie de la Bastille, ça fermente, ça pullule et ça purule ('nothing within range, nearer or lower than the summits of the two great towers of Notre Dame, had any promise on it of healthy life or wholesome aspirations' [38]). C'est à travers cette lisibilité manichéenne de la grande ville, peut-on dire, que Paris produit la vérité de Londres, marquée du temps de Dickens par une ségrégation géographique est/ouest toujours plus évidente et massive (cf. MORETTI : 115-133).

Plus décisivement encore, le Paris d'Ancien Régime, avec ses hautes et étroites maisons, avec ses infrastructures sanitaires inexistantes, permet au romancier – dont les préoccupations hygiénistes sont bien connues – de montrer le poids des siècles et des abus sous sa forme la plus agressivement concrète, celle d'un amoncellement d'immondices où l'excrément et la mort sont indissociables :

Every little habitation within the great foul nest of one high building...left its own heap of refuse on its own landing, beside flinging other refuse from its own windows. The uncontrollable and hopeless mass of decomposition so engendered, would have polluted the air, even if poverty and deprivation had not loaded it with their intangible impurities; the two bad sources combined made it almost insupportable. Through such an atmosphere, by a steep dark shaft of dirt and poison, the way lay. [38]

Malgré le mépris avoué dans lequel Dickens tient l'auteur du *Tableau de Paris*, c'est bien à Louis-Sébastien Mercier qu'il semble devoir l'un des éléments les plus probants de sa reconstitution historique : les taudis de Saint-Antoine sont en effet identiques aux « magasins de corruption » qu'évoquait l'article « Air vicié » du polygraphe parisien [1782 : 128]. Il est d'ailleurs très possible que le même article ait confirmé, aux yeux du romancier, la connexion sous-jacente entre le cadavre et l'ordure qui constitue dans *A Tale of Two Cities* l'un des aspects les plus sinistres du cauchemar urbain :

...les cadavres que volent ou qu'achètent les jeunes chirurgiens pour

s'exercer dans l'anatomie, sont souvent coupés par morceaux, et jetés dans les fosses d'aisance. À leur ouverture, l'œil est quelquefois frappé de ces horribles débris anatomiques, qui réveillent des idées de forfaits. [MERCIER : 129]

Cette conjonction de la fange de la mort est chez Dickens particulièrement propre, si l'on ose dire, à signifier la corruption de la société tout entière, et d'abord de ses institutions les plus respectables – en l'occurrence, celle de la vénérable banque Tellson, que son emplacement à Temple Bar et la nature de ses transactions associent étroitement à la loi dans ce qu'elle a de plus brutalement punitif ('...indeed, at that time, putting to death was a recipe much in vogue with all trades and professions, and not least of all with Tellson's' [52]). Les communications mauvaises – autant dire les infiltrations – entre le coffre-fort de Tellson's et les cloaques avoisinants ('Your plate was stowed away among the neighbouring cesspools, and evil communications corrupted its good polish in a day or two' [52]) établissent un lien, à plus d'un titre, entre Paris et Londres, et aussi entre l'autorité légitime et son envers le crime, les billets de banque qu'on y entrepose trahissant, dans cet environnement révélateur, les forfaits ou forfaitures qui ont vraisemblablement permis leur émission ('Your bank-notes had a musty odour, as if they were fast decomposing into rags again' ; pour le lien entre l'argent et la mort chez Dickens, cf. WELSH 57-72). Et s'il n'y a rien que de hautement louable, en apparence, à ce que Jarvis Lorry pénètre dans le faubourg Saint-Antoine pour rappeler à la vie le médecin de Beauvais, l'aspect purement professionnel de sa démarche est ironiquement mis en lumière par les activités nocturnes de son subordonné Jerry Cruncher, lequel, avec sa tête hérissée de piques qui semble l'apparenter à Temple Bar même ('so much more like the top of a strongly spiked wall than a head of air' [*A Tale of Two Cities* : 17]), incarne plus que quiconque le caractère interlope de la loi. Baptisé à Houndsditch [53] – le choix est d'autant plus significatif qu'il s'agit d'une rue et non d'une paroisse –, Jerry est à la fois le messager de l'autorité légitime et le chiffonnier amoral de l'humanité londonienne, qui clôt le cycle vicieux de la société d'Ancien Régime en allant déterrer, impartialement, criminels et mouchards dans le cimetière faubourien de St. Pancras. Notons ici que l'odeur de l'argent est pour Dickens une question urgente, et que la rédemption de Jerry constitue un aspect moins secondaire qu'il n'y paraît du dénouement optimiste du roman.

C'est de cette extrême polarisation, de ce déséquilibre contre nature, que naît enfin la Révolution, annoncée naguère par Mirabeau le père comme une « culbute générale » (cité par Carlyle dans *The French Revolution* [31]). Alors,

en un basculement colossal mais profondément logique, la fermentation criminelle ou semi-criminelle de la grande ville produit son unité (celle du moins de la masse du peuple qui l'habite), et il y a, en ce sens, homologie entre le processus révolutionnaire et l'opération propre du romancier : ce qui était occulté surgit au grand jour, *with a vengeance*. Dans la perspective que Dickens partage avec une majorité de ses compatriotes et contemporains, cependant, cette unité ne peut advenir que sur le mode négatif de la catastrophe, du déchaînement aveugle fameusement préfiguré par la scène de rue du chapitre V, où les habitants de Saint-Antoine – remotivant ainsi de manière saisissante la vieille image de la *lie du peuple* – s'enivrent, à même le pavé, du contenu d'un tonneau renversé. Au terme de la décomposition de la société, dans la brutalité insensée de l'émeute, la foule en action apparaît comme un gigantesque corps sans tête, qui ne se lève que pour détruire et se détruire. Telle était déjà, on le sait, la leçon de *Barnaby Rudge*, où Dickens avait évoqué la responsabilité des élites anglaises dans la grande secousse sismique des Gordon Riots ; le romancier y montrait la populace londonienne mettant le feu à la prison de Newgate, et aussi, en une scène qui préfigurait nettement celle de 'The Wine-Shop', à une distillerie de Holborn :

But there was a worse spectacle than this—worse by far than fire and smoke, or even the rabble's unappeasable and maniac rage. The gutters of the street, and every crack and fissure in the stones, ran with scorching spirit, which being dammed up by busy hands, overflowed the road and pavement, and formed a great pool, into which the people dropped down dead by dozens. They lay in heaps all round this fearful pond, husbands and wives, fathers and sons, mothers and daughters, women with children in their arms and babies at their breasts, and drank until they died. While some stooped with their lips to the brink and never raised their heads again, others sprang up from their fiery draught, and danced, half in a mad triumph, and half in the agony of suffocation, until they fell, and steeped their corpses in the liquor that had killed them. [*Barnaby Rudge* : 618]

L'ivresse et la danse, l'eau et le feu : la combustion spontanée de la foule réunit ici tous les éléments symboliques qui figureront la frénésie populaire dans le roman ultérieur.

Quoique Dickens semble avoir évité toute référence explicite aux événements qui l'avaient inspiré dix-huit ans plutôt, la mémoire des Gordon Riots est bel et bien présente dans *A Tale of Two Cities*, au point qu'on pourrait dire des deux romans que leurs trames se touchent, ou à tout le moins se frôlent. C'est le cas surtout dans le chapitre 'Hundreds of People', où les centaines de gens redoutés par Miss Pross, qui ne se montrent pas

mais dont le piétinement spectral parvient aux oreilles des Manette en vertu des propriétés acoustiques du lieu, annoncent à la fois les foules de la Révolution française et celle des émeutiers qui, en ce même été 1780 où se déroule la scène, vandalisèrent de nombreuses demeures dans les faubourgs aisés situés aux environs d'Oxford Street (Bloomsbury, Marylebone, Mayfair). Il est peu probable qu'il s'agisse là d'une coïncidence ; du moins cette contiguïté spatio-temporelle suggère-t-elle que le fracas de l'histoire et le déchaînement de la plèbe ne cessent pas, chez Dickens, de troubler la quiétude de la domesticité anglaise. D'autre part, c'est toute l'histoire des tumultes populaires de l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle qui est convoquée et condensée dans le roman, à travers le procès de Charles Darnay d'abord, puis avec les désordres qui perturbent le (faux) enterrement du mouchard Roger Cly. Les exécutions capitales comptaient au XVIII<sup>e</sup> siècle parmi les grandes occasions de festivité populaire (la curiosité morbide qui s'attache à Darnay durant le procès, significativement comparée à l'attrait des mouches pour la charogne, en est un indice) ; elles s'accompagnaient souvent de débordements violents, dont certains visaient d'ailleurs à soustraire les cadavres des pendus aux chirurgiens désireux de les disséquer. Tous ces faits sociaux avaient nourri, du *Beggar's Opera* de John Gay à *Industry and Idleness* de Hogarth, une riche production littéraire et iconographique que Dickens connaissait intimement, et sur laquelle il a fait fonds pour mieux brocarder l'abjection des mœurs londoniennes sous l'Ancien Régime : c'est ainsi tout naturellement que les mêmes badauds en quête de sensations fortes qui guettaient naguère l'issue fatale d'un procès inique se fédèrent en *mob* pour briser les fenêtres et piller les tavernes [151]. Au-delà de l'hostilité évidente du vulgaire contre les mouchards de la police ("Yaha! Tst! Yah! Old Bailey Spi-i-es!" [150]), c'est la confusion symbolique la plus totale qui semble prévaloir, une confusion qu'incarnent à des degrés divers des personnages comme Jerry, John Barsad ou Cly lui-même, et qui se concentre, en définitive, dans l'obscénité du châtiment public dont l'auteur fut toute sa vie un adversaire acharné [COLLINS : 220-244] ; rappelons que dans les 'Letters on Capital Punishment' publiées dans le *Daily News* en 1846, Dickens avait identifié le spectacle de l'exécution comme une cause majeure des tendances criminelles au sein du peuple. Dans l'Angleterre dickensienne, ce que Michel Foucault appelle « l'éclat des supplices » se réduit à une exhibition dégradante qui, au nom de l'ordre et de l'autorité, pérennise les pulsions meurtrières dont le corps social est traversé et donc, directement et indirectement, conspire à la culbute générale qui le menace. Le « gibet de quarante pieds » dressé dans le village après l'assassinat du marquis ("a gallows forty feet high, poisoning the water" [164]), et dont le romancier a trouvé l'original chez Carlyle, n'est-il pas un élément



déclencheur de l'embrasement final ?

Dickens tend à abolir toute distinction de nature entre l'émeute ordinaire – une sorte de poussée de fièvre apolitique, en somme – et le soulèvement révolutionnaire ; la prise de la Bastille apparaît sous sa plume comme une réédition amplifiée des Gordon Riots. Pourtant, la différence fondamentale entre les deux événements se trouve, dans *A Tale of Two Cities*, simultanément occultée et concédée. La foule parisienne n'est pas acéphale comme l'était celle des Gordon Riots. Elle est plus organisée, plus intelligente. Elle a son mobile, la vengeance, et son moteur : la « meute » qu'Elias Canetti voit comme le principe actif des grandes masses humaines [1966 : 97 sq.] est ici représentée par la société secrète polycéphale des Jacques. Ceux-ci, contrairement aux meneurs forcenés ou hypocrites de *Barnaby Rudge*, ne rendent de comptes qu'à eux-mêmes, substituant à la souveraineté verticale de la succession dynastique une souveraineté collégiale et anonyme qui s'exerce sur le pays tout entier, aux quatre points cardinaux ('the fierce figures were steadily wending East, West, North and South' [224]). Il ne s'agit pas seulement là d'un effet de mélodrame. Ce surcroît de rationalité – aussi pervertie soit-elle – suggère que la « Jacquerie » doit être rangée non seulement du côté de la rétribution inévitable, mais aussi, plus obscurément, du progrès. Car en faisant de Carlyle son autorité sur l'Ancien Régime et la Révolution, Dickens a aussi adopté sa vision de l'histoire comme processus nécessaire. Les spectacles de la France de 1780 sont dans *A Tale of Two Cities*, comme dans *The French Revolution*, autant de signes de la convulsion prochaine, et seule une telle convulsion, suggère implicitement Dickens, peut débarrasser le corps social du pourrissement que lui impose l'incurie de l'ordre ancien. La claustrophobie généralisée qui caractérise celui-ci définit *a contrario* l'avenir comme un horizon déblayé où l'air et la lumière circulent, comme une sortie universelle de la prison ou du cloaque ; or l'incendie qui symbolise la Révolution est un moyen de purification, au propre et au figuré (notons que Mercier [1782 : 132] insistait déjà sur les vertus antiseptiques du feu, antidote au méphitisme). Il aura fallu des Jacques, semble admettre le roman, pour que le Paris de Louis XVI devienne enfin le Paris de Haussmann que Dickens admirait, et qui semble préfiguré dans la vision finale accordée à Carton sur l'échafaud ('I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss...this place—[will] then [be] fair to look upon, without a trace of this day's disfigurement' [*A Tale of Two Cities* : 360-361]). L'insurrection parisienne, en définitive, rend à la métropole – pour reprendre le beau titre de l'ouvrage de Karlheinz Stierle – son rôle de

« capitale des signes », où s’entrevoit et se déchiffre l’avenir.

Mais la nécessité régénératrice de la Révolution ne peut évidemment se lire qu’en pointillés dans le roman, de même que la cité radieuse du futur n’est visible que par-delà l’« abîme » présent de la Terreur. Avant d’être la grande purge du corps social, elle se présente comme le paroxysme de ses maux. Même la condition sanitaire de la ville paraît s’aggraver encore, le pavé parisien devenant plus immonde encore – Dickens semble tout près de donner au constat un tour littéral – d’être perpétuellement arrosé de sang ; Carton parcourt ainsi ‘several dark and dirty streets—much dirtier than usual, for the best public thoroughfares remained uncleansed in those times of terror’ [300]. Le soupçon et l’enfermement prévalant partout, c’est Paris tout entier qui paraît s’identifier à ses prisons, telle celle de la Force où Darnay est mis au secret, avec son odeur de mauvais sommeil (‘a gloomy prison, dark and filthy, and with a horrible smell of foul sleep in it’ [245]), son geôlier dont la figure enflée évoque un noyé qu’on viendrait de repêcher, et ses matelas infestés de vers qui préfigurent directement la décomposition cadavérique (‘“And here in these crawling creatures is the first condition of the body after death”’ [247]).

Plus que jamais, donc, la mort règne sur la ville. Et au centre du cauchemar se trouve toujours, bien entendu, l’institution de la peine capitale, désormais représentée par cette monstrueuse naissance qu’est ‘the sharp female called La Guillotine’ [262], et retournée, simultanément, contre les anciens oppresseurs et contre le peuple dans son ensemble. On sait que la philanthropique machine devait acter la régénération du corps de la nation, en exhibant à celle-ci le chef corrompu de l’Ancien Régime (‘Now, breaking the unnatural silence of a whole city, the executioner showed the people the head of a king’ [262]); il s’agissait, comme le résume Daniel Arasse, de « forger une *conscience publique* » autour de l’échafaud, l’immolation du corps sacré du monarque inaugurant la rationalité universelle de la justice républicaine par une « inversion du sacrifice eucharistique » [1987 : 17]. Mais par un retour pervers de sacralité primitive, la décapitation devient aussitôt – en tout cas dans *A Tale of Two Cities* – un rituel dont on ne peut plus se passer, l’unité du peuple parisien n’étant apparemment maintenue que tant que les têtes des traîtres, réels ou présumés, continuent de basculer dans le sac. Si le *bloody code* et les spectacles de Tyburn trahissaient l’étroite association de l’ordre et du désordre, de l’autorité et de l’émeute, on peut dire que la guillotine marque aux yeux de Dickens leur absolue identité. C’est pourquoi ce qu’on pourrait appeler la modernité administrative de la machine, son efficacité « humanitaire » et impersonnelle, ne font pas même l’objet d’une pointe satirique : il faut, en effet, qu’elle apparaisse comme un

massacre de Septembre permanent, comme une horreur suprêmement archaïque (une idole sacrificielle, en somme : 'Above all, one hideous figure grew as familiar as if it had been before the general gaze from the foundations of the world' [*A Tale of Two Cities* : 262]), vers laquelle le texte ne cesse de faire signe tout en jetant un voile pudique sur le détail précis de son fonctionnement.

La décision de soustraire Charles Darnay à la vengeance révolutionnaire apparaît, dans cette perspective, comme le résultat de plusieurs déterminations. Ce qui se trouve frustré par l'abnégation christique de Sidney Carton, c'est non seulement la sauvagerie des Jacques et de la plèbe, c'est aussi, en un sens, la majesté louche de la loi. Philip Collins [249-253] a souligné combien Dickens répugnait à mettre en scène le fonctionnement « normal », supposé satisfaisant, de l'appareil judiciaire, auquel il préfère souvent substituer sa propre justice, poétique et surtout expéditive (Dickens, note-t-il, envisagea longtemps la possibilité de se faire magistrat, comme Fielding avant lui, mais préféra toujours le roman comme moyen d'intervention publique). Cette tendance se manifeste notamment, dans *A Tale of Two Cities*, par quelques brèves et stridentes digressions suggérant que la vindicte complexe dont le roman est animé n'est pas entièrement annulée par le geste sacrificiel de Carton (Dickens écrit ainsi des septembriseurs : 'the same red hue was red in their frenzied eyes;—eyes which any unbrutalised beholder would have given twenty years of his life, to petrify with a well-directed gun' [*A Tale of Two Cities* : 252]), ainsi que par le châtement providentiel qui s'abat sur Mme Defarge, avec la soudaineté d'un tour de prestidigitacion, lorsque Miss Pross tente de lui faire lâcher son pistolet ('[she]...struck at it, struck out a flash and a crash, and stood alone—blinded with smoke' [353]). Mais elle est tout aussi présente dans la jubilation avec laquelle Dickens déjoue le mécanisme du châtement institué. Dans *Barnaby Rudge* déjà, la solennité et l'effectivité de l'exécution publique se trouvaient largement mises à mal puisque, des trois émeutiers condamnés à mort, le premier n'était autre que l'ancien bourreau (témoignant par là, tel Barsad dans *A Tale*, de l'abjection de la justice plutôt que de son infaillible dignité), le second, bâtard d'un aristocrate et d'une bohémienne, faisait parade de sa réprobation pour mieux dénoncer le système dont il était le symptôme pathologique, et le troisième, étant simple d'esprit, prenait son châtement comme un honneur avant de se voir, de surcroît, miraculeusement sauvé de l'échafaud à la dernière minute. Il y a sûrement une malice similaire dans le stratagème élaboré par lequel Dickens glisse dans la machine juridico-politique de la Terreur un corps qui ne lui était pas destiné, et il n'est pas fortuit que la substitution soit rendue possible, en

définitive, par l'escamotage antérieur dont Jerry Cruncher est là pour témoigner : c'est en s'entendant dire que Cly *n'a pas* été enterré à St. Pancras que Barsad, craignant d'être démasqué auprès des sans-culottes, accepte de se prêter au subterfuge [290-292]. La voie de la justice supérieure, prophétiquement annoncée à la fin du roman, passe pour le moment par un tortueux enchaînement d'erreurs judiciaires, autrement dit d'égarements pendant le transport (*miscarriages of justice*).

C'est donc au terme d'une série d'escamotages que le sacrifice de Carton vient sublimer la vieille fascination pour le corps sans vie (mannequin, marionnette, effigie de cire, etc.) dont John Carey a souligné la permanence dans l'œuvre de Dickens [1973 : 80-104]. Le tour de passe-passe prive l'exécution de son sens originel, dans la mesure où la légitimité révolutionnaire, fondée sur une pulsion de vengeance contre les ci-devants, se voit remplacée par la morale chrétienne supérieure de l'*agapè*, de l'amour et de la dévotion individuels ; c'est pourquoi il est symboliquement essentiel que ce sacrifice ait au moins un témoin, dans la personne de la petite couturière qui a connu Darnay à la Force et que Carton reconforte sur le chemin de l'exécution. Littéralement, il vole la vedette à l'institution obscène de la guillotine, qu'en vérité le dernier chapitre ne nous montre qu'assez peu distinctement ; sa silhouette ne s'est pas plus tôt dressée devant Carton que l'horreur de la scène et le fracas du couperet ('the crashing engine' [359]) s'évanouissent comme par magie, en un éclair là encore ('all flashes away' [360]), pour laisser place à la vision du salut à venir, individuel et collectif, que le narrateur lui attribue par une demi-prétérition. Victoire morale sur la fascination obscène de l'échafaud, mais aussi sur l'Histoire elle-même, dont la guillotine fut l'instrument : l'apostrophe de Sidney Carton vient ici remplacer les dernières pensées de Madame Roland. Surtout, l'exaltation toute dickensienne des affections domestiques et du sentiment individuel vient se loger, pour ainsi dire, au cœur même de la grande machinerie herméneutique de Carlyle, dont le romancier s'était cependant inspiré de si près pour suggérer l'inéluctabilité historique de la Révolution. Si le prophète victorien voyait dans l'histoire de cette dernière la véritable continuation de l'épopée à l'ère des masses, alors Dickens n'a décidément pas la fibre épique. En d'autres termes, sa conception du progrès est largement anhistorique, et l'humanité qu'il entreprend d'édifier et de restaurer à elle-même est une humanité avant tout domestique : de même que le sacrifice de Carton procède de l'amour qu'il porte à une « poupée aux cheveux d'or » ('a golden-haired doll' [86]) plutôt que d'un quelconque impératif de refondation philosophico-historique, de même l'avenir radieux qu'il entrevoit avant de mourir ressemble moins à une grande mobilisation

carlyléenne des énergies qu'à une promenade indéfinie sur les Boulevards, en famille ou entre amis.

### ***Bibliographie sélective***

ARASSE, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris : Flammarion, 1987.

BURY, Laurent. *Liberty, Duality, Urbanity : Charles Dickens's A Tale of Two Cities*. Paris : CNED/Presses Universitaires de France, 2012.

CANETTI, Elias. *Masse et puissance [Masse und Macht, Hambourg, 1960]*, trad.fr. R. Rovini. Paris : Gallimard, 1966.

CAREY, John. *The Violent Effigy : A Study of Dickens's Imagination*. London: Faber, 1973.

CARLYLE, Thomas, *The French Revolution. A History* [Londres, 1837], éd. J. D. Rosenberg. New York: Modern Library, 2002.

COLLINS, Philip, *Dickens and Crime* [Londres, 1962], 3<sup>e</sup> éd. London: Macmillan, 1994.

DICKENS, Charles. *Barnaby Rudge* [Londres, 1841], éd. G. Spence. Penguin, Harmondsworth, 1973.

\_\_\_\_\_ *Letters on Capital Punishment* [Londres, 1846], consultable en ligne à l'adresse

[http://home.earthlink.net/~bsabatini/Inimitable-Boz/etexts/dickens\\_on\\_capital\\_punishment.html](http://home.earthlink.net/~bsabatini/Inimitable-Boz/etexts/dickens_on_capital_punishment.html)

\_\_\_\_\_ *Dombey and Son* [Londres, 1848], éd. A. Sanders. London: Penguin, 2002.

\_\_\_\_\_ *Bleak House* [Londres, 1853], éd. N. Bradbury. London: Penguin, 2003.

\_\_\_\_\_ *Little Dorrit* [Londres, 1857], éd. H. Small et S. Wall. London: Penguin, 2003.

\_\_\_\_\_ *A Tale of Two Cities* [Londres, 1859], éd. A. Sanders. Oxford: University Press, 1988 (rééd. 2008).

HOUSE, Humphrey. *The Dickens World*. Oxford: University Press, 1942.

MERCIER, Louis-Sébastien, « L'air vicié », in *Tableau de Paris*, 2<sup>e</sup> éd., t. I, Amsterdam, 1782 : 126-135.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London: Verso, 1999.

STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes : Paris et son discours* [*Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Munich, 1993], tr. M. Rocher-Jacquin. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

WELSH, Alexander. *The City of Dickens*. Oxford: University Press, 1971.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto & Windus, 1973.