



DE THE FROZEN DEEP À A TALE OF TWO CITIES LA TRANSPOSITION DE L'ESPACE THEATRAL

CATHERINE LANONE

Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Dans *A Tale of Two Cities*, Dickens explore la dimension spectaculaire de l'Histoire et de la révolution française. Telle est en effet l'une des caractéristiques inattendues de la Terreur, la possibilité du coup de théâtre sur l'échafaud. Daniel Gordon compare le cas de Danton face à la guillotine avec l'expérience du camp de concentration telle que la décrit Primo Levi. Dans le deuxième cas, le traumatisme reste de l'ordre de l'indicible et de l'inhumain; après les wagons à bestiaux, il n'y a nul témoin de ce qui se passe dans la chambre à gaz, l'agonie technologiquement déterminée est effacée, la victime non seulement anéantie mais mise au silence. La mise en page ne peut se faire que dans le cas d'un survivant, comme Levi, qui a réchappé à la *mise en scène*. Au contraire, dans le premier cas, Danton peut chanter une chanson défiant son bourreau, garder une stature héroïque, c'est même le moment de l'exécution qui fonctionne comme événement performatif garantissant cette stature. En inventant le spectacle d'une mort modernisée, qui veut symboliser la coupure avec l'Ancien Régime, la Révolution dispose avec la guillotine d'un instrument, dans une certaine mesure, à double tranchant, puisqu'il offre à la victime un espace de contre-interpellation théâtral :

The guillotine was initially designed as an equal and painless means to execution, but in the public square it often became something more—a stage prop, the background to silent dissent expressed through a song, joke or silent sang froid. The staging of violence in the French revolution thus opened a space in which the victims could perform. The authorities could not fashion themselves before a public without giving the victims some scope to do so as well. [GORDON : 253]

C'est cette dimension théâtrale spectaculaire, *in articulo mortis*, que Dickens perçoit d'instinct et dont il s'empare dans *A Tale of Two Cities*, pour en faire le cœur-même du roman, point d'orgue de l'après-coup ou point culminant (*climax*) d'où l'on peut dérouler la perspective des temps futurs en gravissant les quelques marches qui mènent au néant. Pour mieux percevoir le cheminement théâtral du roman, nous analyserons brièvement quelques effets de théâtralité, pour revenir plus longuement dans un second temps

sur l'avant-texte, la pièce de théâtre *The Frozen Deep* (durant laquelle, sur scène, Dickens conçut le projet du roman), avant d'explorer la manière dont la hantise du cannibalisme inspire les métaphores de *A Tale of Two Cities*.

Un roman théâtral

Anny Sadrin souligne à quel point, dans *A Tale of Two Cities*, la « ressemblance des deux héros est source de méprises et de coups de théâtre » [SADRIN : 91], ce qui révèle la « théâtralité d'intention et de conception » [92] puisque, tandis que le cadre historique exacerbe la potentialité théâtrale du jeu sur la ressemblance. *A Tale of Two Cities* multiplie les moments où le dispositif judiciaire est dévoyé en spectacle. Lors du premier procès, en Angleterre, les regards sont rivés sur l'accusé : 'Eager faces strained round pillars and corners, to get a sight of him ; spectators in back rows stood up, not to miss a hair of him' [*A Tale of Two Cities* : 60] ; avec l'emphase propre à Dickens, la phrase se poursuit et s'ouvre sur l'exagération, l'espace saturé de gens debout, sur la pointe des pieds, s'appuyant sur tout et sur rien pour se hisser au-dessus des épaules des autres et l'apercevoir. Seul l'accusé reste digne, attentif et tranquille, 'nor assumed any theatrical air in it' [61]. Théâtrale, en revanche, la plaidoirie l'est à souhait, qu'il s'agisse de l'avocat général (qui déclame l'accusation au rythme d'un anaphorique 'that' tonitruant, concluant hyperboliquement sur l'image de la tête sur l'oreiller de chaque Anglais, qui ne sera en sécurité que lorsqu'on aura coupé celle du prisonnier), ou de l'avocat de la défense. Dickens dramatise l'effet d'énonciation en se dispensant de tirets ou de guillemets, plongeant le lecteur dans le jeu de questions-réponses simulant l'oralité, donnant à imaginer les effets de manche de Stryver. La salve de questions devient un tir nourri, les réponses de Barsad se réduisent à de maigres dénégations, sauf lorsqu'il affirme qu'il a peut-être bien reçu un coup de pied jadis, mais qu'il a dévalé l'escalier de son propre gré. Dickens applique avant la lettre la définition du rire selon Bergson, le mécanique plaqué sur le vivant, pour faire de ce moment un duo comique.

A Paris, c'est toute la ville qui est contaminée par le procès ; tout n'est que dénonciation potentielle et le spectacle de la violence se lit au détour des rues, farandole inquiétante de la Carmagnole ou simple carnaval irrationnel et irrépressible, lorsque les deux hommes qui tournent la pierre à aiguiser, nouvelle roue de la fortune, sont singulièrement affublés de fausses moustaches et couverts de sang comme des fauves [251]. Et les procès se jouent et se rejouent sans discontinuer, doubles inversés du procès londonien, selon un scénario théâtral prévisible et monocorde. Paul

Friedland attire l'attention sur la recrudescence de l'engouement pour le théâtre durant la révolution, mais aussi sur la théâtralité de la politique, à commencer par la Convention et le Comité de Salut Public, et sur l'étrange brouillage de ce dispositif soumis à la pression de la foule, qui vient rompre le 4^e mur de la mise en scène théâtrale (ce mur qui sépare les acteurs du public, c'est-à-dire le gouvernement ou le tribunal de la foule) pour monter sur scène et imposer sa volonté¹. C'est ce pouvoir du public qu'explore Dickens, à travers cette foule houleuse, capricieuse, inconstante, telle que l'incarnent notamment les femmes ivres de vengeance, les Tricoteuses et Madame Defarge.

Le premier spectacle tient du mélodrame ; le bon docteur défend son gendre, et le public, d'abord hostile, applaudit frénétiquement et se précipite pour donner l'accolade au prisonnier, avec une ferveur hystérique. Mais le procès se rejoue, sur un mode tout aussi théâtral et hystérique, mais potentiellement tragique ; c'est que Thérèse Defarge a brisé le quatrième mur théâtral, elle ne fait plus partie du public mais monte en scène pour clamer son accusation. Thérèse Defarge est une actrice infiniment plus redoutable que Barsad ne l'était en Angleterre, parce que son témoignage est double par nature, à la fois vrai et faux, hypocrite et sincère (le document est bien de la main de Manette, mais il ne correspond plus à son vœu). En outre, comme Marc Antoine dans le *Jules César* de Shakespeare, Thérèse Defarge sait manipuler les accessoires, non le testament de César mais celui d'Alexandre Manette, et s'il n'est pas taché de sang, comme le manteau de César, l'encre a été remplacée par de la suie et du sang, comme un pacte faustien dont on ne peut jamais se dédire. Les phrases nominales lapidaires font du jugement, déjà, un couperet, au milieu des cris de la foule : 'Back to the Conciergerie, and Death within twenty-four hours !' [319]

Le dernier temps du spectacle, c'est la foule massée huant le passage des condamnés, se pressant pour assister à leur exécution ; les spectatrices se font Parques parodiques, non pas coupant le fil des vies mais marquant d'un point de tricot chaque mort, dramatisée textuellement par l'onomatopée et le

¹ 'But what exactly had the people done? Yes, the radical populace of Paris had forced the National Convention to accede to its will, but to what end? Had they stormed the stage merely to replace a few of the actors and then return meekly to their seats to watch the rest of the play? Or had they breached the fourth wall of inviolability with the intention of altering the play of representation itself? Precisely on these questions, the temporary alliance between the Jacobin deputies and the radical populace of Paris would founder.' [FRIEDLAND : 287]

tiret ('Crash!—' [358]). La tragédie, cependant, se conjugue avec le mélodrame, en dédoublant le personnage féminin, comme pour répondre au jeu de doubles Carton/Darnay. Une figurante vient se placer aux côtés de Carton pour reconnaître l'erreur d'identification et se faire (comme Barsad au passage de la charrette), la spectatrice de la comédie héroïque, du tour de passe-passe. Carton ne joue donc pas la scène en vain, puisqu'il a un public (certes restreint) d'initiés, parmi la foule déchaînée qui le prend pour Darnay/Evremonde. La petite cousette offre ainsi à Carton une autre forme de romance tardive, du cousu main (ou cousu de fil blanc) qui signe la rédemption. Le métier de ce personnage d'ingénue rappelle la métaphore associée à Lucy, le fil d'or du bonheur ; le dénouement lie Carton à la fois à la cousette et à Lucy, l'une confirmant le lien avec l'autre, par transparence.

Comme le souligne Anny Sadrin, Dickens aurait aimé jouer le rôle de Carton, et pensait qu'il aurait fait quelque chose de bien de sa vie, et surtout de ses derniers instants comme il l'écrivit dans une lettre de novembre 1861 [SADRIN : 91]. Car au moment de monter sur l'échafaud, le protagoniste déchu cesse de jouer les doublures pour se donner le beau rôle. Fameux discours en vérité que cette brève envolée finale : 'It is a far, far better thing that I do, than I have ever done ; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known' [*A Tale of Two Cities* : 361]. Les comparatifs tissent une sorte de point de capiton qui vient stabiliser le balancement de l'ouverture.

On se souvient de l'incipit, du tricotage de propositions symétriques nouant, un point en avant, un point en arrière, le meilleur et le pire, l'ici et l'ailleurs : 'It was the best of times, it was the worst of times [...] it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair' [7]... Prêt à être déclamé, le texte conviait, selon Anny Sadrin, tant au « spectacle de l'histoire » qu'au « spectacle de l'écriture », sorte de « parade du bonimenteur » [SADRIN : 94] que Dickens souhaitait garder telle quelle dans sa version adaptée pour une lecture publique (qu'en fin de compte, il ne fit jamais).

A ces bifurcations systématiques répondent donc les comparatifs stables et fiables du parcours sacrificiel, promesse de repos éternel après les turbulences révolutionnaires. De même que l'incipit, ces lignes sont écrites pour être dites autant que lues. Les virgules ('far, far better') introduisent un souffle, une petite respiration qui rythme la phrase, comme pour aller de l'avant. Or, le paradoxe, c'est que « Sidney Carton profère un discours *post mortem* par l'entremise de son biographe » [95], puisqu'on ne donne pas de feuille aux condamnés à mort pour y noter leur dernières pensées (voir aussi dans ce volume les articles de Nathalie Jaëck et Marc Porée). La voix de Carton, placée entre guillemets jaillit de la bouche du fils de Lucie : 'I see

that child [...] who bore my name, a man winning his way up in that path of life which was once mine' [*A Tale of Two Cities* : 361].

Le fils rejoue ainsi, en mieux, le rôle du père de substitution dont il porte le nom, s'élevant pour devenir juge, tout en donnant à son tour le jour à un enfant du même nom ('I see him, foremost of just judges and honoured men, bringing a boy of my name' [361]); et c'est dans un Paris reconfiguré, lavé de toute trace de sang, apaisé, que se répand cette parole qui blanchit Carton, jadis chacal, brebis galeuse et buveur invétéré.

Il s'esquisse donc ici une mise en abyme, avec ce Sidney, fils vicariant, qui redit à son fils Sidney les paroles inouïes au sens propre de Sidney Carton, père par substitution, paroles inouïes parce que non prononcées et non entendues. En somme, ce qui se joue par ce tour de passe-passe ou sortilège narratif, c'est une forme de jeu de rôles qui mime le dispositif du théâtre, où c'est bien le double, le sosie, le fils ou l'acteur, qui permet de ressusciter, de réincarner la parole, de toujours rouvrir les guillemets, dans un espace non défiguré mais toujours reconfiguré ('with not a trace of this day's disfigurement' [362]), resémiotisé par la parole, théâtre d'événements passés, qui, toujours, peuvent faire retour sur la scène de la parole (*Resurgam*).

Cette scène finale (simplifiée puisque Carton prononce bien les fameuses paroles promettant le repos) fit au tournant du siècle les beaux jours de John Martin-Harvey dans l'adaptation théâtrale la plus célèbre, 'The Only Way'. On se souvient de l'affiche, l'acteur très droit, le pied sur l'échafaud, ou des cartes postales qui elles aussi privilégiaient entre autres ce temps fort où la dernière marche fait de la guillotine le double de la croix du calvaire, sanctifiant l'ascension, au même titre que les tours de Notre Dame qui se détachent nettement au loin. Pour Joss Marsh, ce trope du sacrifice, reprenant une pose à la Saint-Sébastien, jouait sur l'homoérotisme [MARSH : 139]. Les adaptations cinématographiques font aussi la part belle à l'ultime phrase ; elle est pensée, en voix *off*, par Dirk Bogarde debout face à la guillotine, dans l'adaptation de Ralph Thomas ; le film s'achève sur le couperet qui tombe. Dans la version de 1935 de Jack Conway, la caméra passe de Colman debout au couperet qui n'est pas encore tombé, puis s'élève vers le ciel et une vue aérienne de la Seine et de Paris, tandis qu'on entend la voix de Colman prononçant les fameuses paroles, de sorte qu'elles peuvent être pensées juste avant, ou après la mort, dans une sorte d'envol de l'âme.

Mais plutôt que de nous attarder sur la postérité théâtrale de *A Tale of Two Cities*, mieux vaut remonter un instant vers *The Frozen Deep*, la matrice du roman. Car si cette dernière scène, dans les limbes d'une énonciation

indécise, peut si bien fonctionner, c'est que Dickens l'avait en quelque sorte déjà écrite, déjà répétée, du moins sous la forme d'une première variante qui en constitue l'hypotexte.

The Frozen Deep : sacrifice et triangle amoureux

C'est en feignant de mourir sur scène, face à son public et ses acteurs en larmes, que Dickens eut le sentiment qu'il tenait là la recette d'un futur roman : 'When I was acting, with my family and friends, in Mr. Wilkie Collins's drama of *The Frozen Deep*, I first conceived the main idea of this story' [*Frozen Deep* : 3]². Dickens, pris par la rédaction de *Little Dorrit* dont la publication était engagée sous forme de feuilleton, avait conçu la pièce mais en avait confié la rédaction à Wilkie Collins ; il avait ensuite copieusement révisé le texte proposé par Collins, notamment pour infléchir le triangle amoureux et composer la grande scène finale du sacrifice de Wardour, qu'il comptait bien interpréter lui-même. D'abord jouée par ses amis et sa famille aux alentours de Noël à Tavistock House (la demeure de Dickens), la pièce avait été reprise à Londres puis à Manchester, devant quelque deux mille personnes. Le mélodrame opposait le jeune Frank Aldersley/Collins, le fiancé de la jolie Clara, et Wardour/Dickens, lui aussi épris de Clara, au sein d'une expédition partie à la recherche du Passage du Nord-Ouest, mais prisonnière des glaces de l'arctique. En coupant la couchette de Frank pour en faire du bois à brûler, Wardour y découvre une inscription, le nom de Clara, et comprend que le hasard vient de jeter entre ses mains son rival, dont il ignorait l'identité. Déjà, ici, l'inscription secrète trahit. À la fin de l'acte, Wardour s'arrange pour faire partie, avec Frank, du petit groupe qui va tenter de traverser la banquise à pied pour ramener du secours : 'Bring me my gun there! Come then!, Come over the Snow and the Ice! Come over the road that no human footsteps have ever trodden, and where no human trace is ever left!' [*Frozen Deep* : 140-141] Inquiet, un officier conseille à Frank de ne pas s'éloigner : 'While you can stand, keep with the Main Body, Frank!' [141] Wardour rétorque : 'While he can stand, he keeps with Me!' [141]

Le dernier acte joue sur le coup de théâtre qui préfigure *A Tale of Two Cities*. Il s'ouvre sur le retour de l'expédition et les retrouvailles avec les femmes—

² Les citations sont tirées du texte de la pièce, que Brannan inclut après une longue introduction, dans son ouvrage intitulé *Under the Management of Mr Charles Dickens : His Production of 'The Frozen Deep'*. Il s'agit du texte de Collins, révisé par Dickens.

mais Frank et Wardour ont disparu. Finalement, contre toute attente, un Wardour méconnaissable, exténué, au bord de la folie, surgit, repart, revient en portant Frank évanoui qu'il dépose aux pieds de Clara : il a portant bien été tenté de tuer Frank ou de l'abandonner dans la neige : 'the fiend within me hungered for his life' [158]. Mais la haine a cédé à la compassion, et il demande à Clara de l'embrasser comme une sœur : 'Kiss me sister, kiss me before I die!' [160] On voit bien ici que le don de Wardour préfigure le stratagème de Carton, et le chaste baiser celui de la petite couturière. Mais il faut surtout s'interroger sur la façon dont Dickens pouvait déclencher à ce point les pleurs dans cette scène finale, sur l'énergie avec laquelle hirsute, méconnaissable, il habitait farouchement son rôle³. On disait à l'époque qu'il venait de révolutionner le métier d'acteur, tant il électrifiait (c'est le terme employé alors) son public en s'adressant à Clara : 'But I have saved him — I have saved him for you!' [158] Il y avait de la démesure dans l'entreprise, depuis la métamorphose de Tavistock House pour l'occasion (Dickens avait engagé une armée de charpentiers pour transformer les portes-fenêtres, ouvrir sur le jardin et y placer un décor peint par un peintre de l'académie, tout comme il avait supervisé l'éclairage et jusqu'à la confection des flocons de neige) jusqu'au choix d'une grande salle à Manchester.

Il y avait là quelque chose qui dépassait de loin les traditionnelles représentations de Noël de Tavistock House. La première explication réside bien sûr dans l'efficacité du mélodrame aux rouages bien huilés, faisant du *villain* en puissance, Wardour, le sauveur, celui dont le cœur littéralement fond comme la glace (voir les métaphores du prologue rédigé par Dickens, 'the ice-bound soul', 'Soft'ning the horrors of its wintry sleep,/Melting the surface of that 'Frozen Deep'», [97]). Le scénario triangulaire trahit aussi le désir mimétique, tel que le définit René Girard. Clara n'est que l'objet du désir triangulaire qui lie les deux hommes à travers elle, ce qui, selon Lilian Nayder, permet de transposer les tensions et jalousies d'écrivain qui pouvaient exister entre Dickens et Collins. De même, c'est au procès que Carton voit Lucy pour la première fois, aimée de Darnay et réciproquement, d'où la cristallisation soudaine du désir et de l'amertume: 'Is it worth being tried for one's life, to be the object of such sympathy and compassion, Mr Darnay?' [*A Tale of Two Cities* : 80] Et c'est le même effet de déplacement qui conclut le roman, projetant Carton dans un futur où il est bon d'être mort pour obtenir la compassion de Lucy, tandis qu'il fait écrire à Darnay son unique lettre d'amour à Lucy.

³ Dickens semblait hanté par Wardour, tout comme il dit dans la préface avoir été pris par l'intrigue et les personnages de *A Tale of Two Cities*, comme s'il avait partagé la souffrance des personnages.

Mais le débordement mimétique n'explique pas le jeu spectaculaire de Dickens, qui lorsqu'il arrachait Collins aux coulisses pour le traîner aux pieds de Clara effrayait un peu le jeune écrivain ; certes, on peut voir là le signe d'une rivalité d'écrivain entre le maître Dickens et le jeune Wilkie Collins, et certes, Dickens était un acteur hors pair qui, lorsqu'il lisait le meurtre de Nancy dans *Oliver Twist*, faisait défaillir les dames de l'auditoire ; mais son identification fiévreuse à Wardour reste singulière, tout comme la décision d'ouvrir très largement le petit cercle des fidèles de Tavistock House à un public plus officiel, de personnalités, de juges et de journalistes, de sorte que des comptes rendus de la pièce furent publiés dès ces premières représentations, comme s'il s'était agi d'un théâtre public et d'une pièce normale, non d'un jeu où Dickens faisait du théâtre en famille, avec ses amis proches et ses enfants.

C'est que le voyage en Arctique n'était pas un simple conte de Noël. L'arrière-plan historique, là encore, est crucial. Dans les années 1850, la conquête du passage du Passage du Nord-Ouest avant la Russie était l'emblème de l'hégémonie anglaise sur les mers. En 1845, Sir John Franklin avait quitté l'Angleterre à bord de l'*Erebus* et de la *Terror* ; c'était un héros surnommé l'homme qui a mangé ses bottes (en raison d'une expédition précédente difficile) ; les navires, avec le dernier cri technologique, boîtes de conserves et moteur à vapeur, étaient l'emblème du progrès colonial, mais ils disparurent sans laisser de trace. On envoya en vain des expéditions de secours ; en 1854, le docteur écossais John Rae, qui cartographiait la côte pour la *Hudson's Bay Company*, rencontra par hasard un groupe d'Inuit qui avaient trouvé des vestiges de l'expédition, ce qui prouvait que Franklin était descendu jusqu'à l'île du Roi Guillaume, là où on ne le cherchait pas ; mais les Inuit parlèrent aussi de bouilloires contenant de la chair humaine. L'Angleterre fut horrifiée, et Dickens, à la demande de Lady Franklin, écrivit en décembre 1854 deux articles vibrants dans *Household Words*, faisant le panégyrique de Franklin et récusant toutes les allégations, rejetant le blâme sur les mensonges des Inuit, affirmant qu'un Britannique civilisé ne saurait s'adonner à cette « dernière extrémité » et qu'il faut à tout prix défendre les héros perdus :

Because no Franklin can come back, to write the honest story of their woes and resignation, read it tenderly and truly in the book he has left us. Because they lie scattered on those wastes of snow, and are as defenceless against the remembrance of coming generations, as against the elements into which they are resolving, and the winter winds that alone can waft them home, now, impalpable air; therefore cherish them gently, even in the breasts of children. [Lost Arctic Voyagers']

Cette élégie, qui déjà fait parler celui qui ne peut plus écrire son histoire pour la transmettre aux enfants, éclaire la pièce. C'est en effet l'identité nationale qui se trouve ébranlée si les frontières du sauvage et du civilisé se brouillent. Franklin ne saurait être accusé d'avoir blessé la nation d'un échec qui inverse le triomphe technologique en régression vers l'horreur. Le fait de basculer du privé au public, en mettant en scène publiquement *The Frozen Deep*, montre bien que la romance arctique cherche à rapiécer l'honneur national, à remettre en marche le mythe. La pièce fonctionne comme exorcisme, pour conjurer les révélations, éviter que nation rime avec damnation. Si le cuisinier, John Want, se plaint de n'avoir que des os à bouillir dans une casserole, c'est un personnage comique, les officiers ne se plaignent pas. Et le mélodrame (le désir triangulaire) permet de détourner l'intérêt du public et de déplacer la tragédie : loin de céder au désir de meurtre, Wardour (re)trouve le chemin de la rédemption en sauvant son rival⁴. L'arctique redevient cette carte blanche que l'on peut rhabiller en mythe ; et prenant prétexte du décès d'un ami (pour la famille duquel il veut organiser une collecte), Dickens va rejouer la pièce publiquement quelques mois plus tard, à Londres (la reine Victoria viendra assister à une représentation, avec nombre de personnages éminents), puis à Manchester. Partout, l'effet est le même ; et si la pièce suscite ainsi l'émotion à une telle échelle, ce n'est pas à cause de sa qualité, mais parce qu'elle entre en résonance avec une angoisse historique. L'Arctique devient le miroir qui reflète le visage d'une Angleterre non plus mystique, mais sauvagement impérialiste. Fantasme compensatoire, la pièce devient mythe au sens de Barthes, cette parole qui se répète et se dérobe, s'innocente au passage, se blanchit, mystifie. Si la pièce veut désespérément rétablir le mythe, *A Tale of Two Cities* vient la réécrire en 1859 en s'écartant totalement du fait divers géographique, pour affronter plus directement la question des valeurs, éthiques en l'espèce.

S'il existe une filiation entre *The Frozen Deep* et *A Tale of Two Cities*, et si le

⁴ 'The conception of heroic self-sacrifice that Wardour ultimately embodies was largely drawn from imperial myths of Arctic exploration, often treated by Victorians as an example of British civilization at its best' [NAYDER : 65]. Nayder voit aussi dans l'intrigue de la pièce une métaphore de la rivalité entre Dickens, l'écrivain célèbre, et le jeune Wilkie Collins ; d'autre part l'interprétation de Dickens était liée à un profond bouleversement personnel. Pour les représentations de Manchester, de crainte de ternir la bonne réputation de ses filles, il avait engagé des actrices professionnelles, dont les sœurs Ternan ; l'aînée jouait le rôle de Clara ; la cadette, Ellen, n'avait qu'un petit rôle mais Dickens tomba amoureux d'elle et se sépara de sa femme, ce qui allait à l'encontre de tous ses préceptes sur la famille. La rupture fit scandale, même s'il s'efforça de tenir sa liaison avec Ellen Ternan secrète.

roman occupe une position assez unique dans l'œuvre, c'est peut-être parce qu'il ne s'agit pas de reprendre une recette mélodramatique qui marche, mais d'explorer, à travers la Révolution française, le basculement vers la sauvagerie. Ce n'est pas la recréation historique, avec les grandes figures comme Robespierre ou Danton, qui va intéresser Dickens, mais le moment où la faim bascule en soif de vengeance, en marée humaine que rien ne peut arrêter. C'est le point de rupture ontologique, en quelque sorte, qui le fascine.

La métaphore cannibale

De l'arctique à la France, l'intrigue s'est métamorphosée, et l'on est passé du bateau pris dans les glaces au château, cette citadelle de pierre où se déplace Monsieur le Marquis, démarche souple de tigre, visage figé en un masque cruel. Pour Darnay, c'est une enceinte pétrifiée par quelque maléfice ou malédiction : 'there is a curse on it, and on all this land' [*A Tale of Two Cities* : 119]. On songe au « rêve de pierre » angoissant que décrit, à propos de Sade, Annie Le Brun dans les *Châteaux de la subversion* :

Château fermé pour empêcher l'absorption des apparences dans une réalité fonctionnelle, château de proie pour ramener toute réalité dans la jungle des apparences et l'arracher à la loi de la valeur [...] Machine inactuelle, machine à fabriquer l'inactualité, ce jeu optique retire les êtres et les choses de la circulation des biens pour les confronter au néant au bord duquel tourne la ronde de leurs apparences. [LE BRUN : 80]

Machine irréelle où se joue la ronde des apparences, hanté par le libertinage dont Thérèse Defarge garde la mémoire, le château se fait tête de Gorgone, pour mieux suggérer que cet ancien régime ne peut se regarder, qu'il est monstrueux⁵. Nulle bouilloire⁶ mal famée n'est associée au marquis de St Evremonde, mais ce dernier se trouve placé sous le signe de la stase pétrifiée et de la consommation débridée du libertinage. On ne saurait oublier le chocolat que Monseigneur consomme en ville, avec ses quatre serviteurs rituels 'to conduct the happy chocolate to Monseigneur's lips' [*A Tale of Two Cities* : 100]. Ce régime de l'excès fonctionne comme métonymie des excès du régime aristocratique, et témoigne d'une vaste pulsion de dévoration : 'Monseigneur was about to take his chocolate. Monseigneur could swallow a great many things with ease, and was by some few sullen minds supposed

⁵ Dans le film de Conway, un plan saisissant juxtapose le visage de Gaspard et une gargouille sculptée, pour représenter l'idée de Gorgone.

⁶ Voir supra; les bouilloires étaient au cœur du récit de Rae, trahissant le cannibalisme des survivants de l'expédition Franklin, perdus sur la glace.

to be rapidly swallowing France' [100]. L'antithèse du chocolat, c'est (dans le fameux chapitre intitulé 'The wine-shop') ce vin mêlé de boue que les habitants lapent à même les dalles irrégulières, matière hybride à demi-corrompue, qui tache de manière proleptique les visages de femmes et de bébés comme du sang. Car le chocolat n'est pas si loin du sang rouge ; le château et la fontaine deviennent écarlates au soleil couchant, tout comme la figure du marquis dans sa voiture, sorte de Juggernaut parodique qui écrase au passage un enfant sans qu'il y prête attention. Le marquis est un prédateur qui se nourrit des pauvres qu'il écrase, littéralement. L'arrestation de Gaspard s'inscrit dans le réseau métaphorique de la dévoration : 'and all the village sees the prison gate open in the darkness of the night, and swallow him— like this!' [162] Harry Stone parle de 'brutish swallowing of Gaspard, a swallowing ritualized and glorified by the state', qui va déclencher la soif de vengeance, 'cannibalistic ferocity' [STONE : 171].

La furie de la foule vient inverser l'oppression et fait de la révolution un formidable processus de dévoration en retour. Le château est condamné en même temps que les descendants d'Evremonde, mais une autre structure se noue à mesure qu'approche la rébellion, une enceinte invisible que semblent façonner les tricoteuses⁷, comme si chaque point de tricot promettait une tête à couper :

So much was closing in about the women who sat knitting, knitting, that their very selves were closing in around a structure yet unbuilt, where they were to sit knitting, knitting, counting dropping heads. [A Tale of Two Cities : 179]

La folle énergie qui se déchaîne est celle d'un temps qui opère moins une révolution qu'il ne se fige : Madame Defarge est, pour reprendre une expression de Jacques Rancière dans *Figures de l'Histoire*, « synchrone avec cet esprit du temps, l'esprit du ressentiment ». Ce 'disjointed time' [268], c'est selon Rancière la temporalité de la négation : « Le ressentiment, nous dit Nietzsche, a pour objet le temps lui-même, le *es war : ça a été*. Il ne veut plus rien savoir de ce passé du futur qui est aussi un futur du passé » [RANCIERE : 12]. C'est ce temps à la fois immobile et déchaîné du ressentiment qu'incarnent les tournolements incessants de la Carmagnole,

⁷ La Révolution française a été marquée par le fort engagement politique des femmes ; l'image des tricoteuses a été popularisée par les gouaches contemporaines de Pierre-Etienne Lesueur. Il s'agit en partie d'un mythe, montrant le malaise face à des femmes qui mêlaient sphère publique et privée, agitation pour l'insurrection et le tricot symbolisant la domesticité. Voir DENOËL, « Les Tricoteuses pendant la Révolution française ».

sorte de bacchanale promettant l'exécution. Lorsque la folle sarabande déploie dans la rue sa danse débridée, purement sauvage, 'ferocious' [*A Tale of Two Cities* : 267], la farandole se fait *sur fond de neige*. Madame Defarge, qui salue au passage Lucie et son père, laisse une empreinte dans la neige : 'A footstep in the snow. Madame Defarge.' [268] Ce pas s'ajoute aux autres échos, comme le rouage d'un engrenage qui se met irrémédiablement à tourner. De plus, les courtes phrases nominales, ici, font empreinte, marquent le pas dans la neige, tandis que Madame Defarge s'évanouit comme une ombre sur fond blanc ; c'est que l'image signe aussi son cœur irrémédiablement glacé, 'Frozen Deep' que rien ne peut ranimer, comme une trace sensible, au sens photographique du terme, de l'hypotexte par surimpression.

Le texte donne alors libre cours à la hantise du cannibalisme que voulait exorciser *the Frozen Deep*, en la transposant au cœur de la révolution française. L'épisode de Foulon, avec sa litanie incantatoire ('Give us the blood of Foulon, give us the head of Foulon, Give us the heart of Foulon, Give us the body and soul of Foulon, Rend Foulon to pièces' [215]) active le processus de démembrement attendu sur un mode littéral. Sur l'illustration de Phiz, les épées levées, les cheveux aux vents impriment à la scène l'énergie de la destruction. La faim de vengeance ne peut s'assouvir ('this passionate cannibalistic desire to butcher and devour, this savage female appetite for blood' [STONE : 173]) et la parodie de justice ne vise qu'à mettre sous la dent de la guillotine ses livres de chair quotidiennes. A la Gorgone du château du marquis répond le visage affamé ('craving') et taillé dans la haine de l'un de ces « Jacques » interchangeableables, qui se délecte du spectacle de la parodie de procès, les doigts sur les lèvres comme pour mieux consommer ces lambeaux de discours : 'A life-thirsting, cannibal-looking, bloody-minded jurymen, the Jacques Three of St. Antoine' [*A Tale of Two Cities* : 303].

Dickens s'inspire de Carlyle mais aussi du réseau iconographique des gravures d'époque, qui déclinent les tropes obsessionnels de la violence révolutionnaire. Ainsi, l'eau-forte didactique publiée par Gillray le 20 Septembre 1792, intitulée *Petit souper à la Parisienne— or a Family of Sans-Culottes Refreshing After the Fatigues of the Day*, représente une famille de sans-culottes (ici littéralement à demi nue), en train de se gorger de corps en pièces détachées, bras, œil, cœur, tandis que les enfants entament un baquet d'entrailles et qu'un bébé est rôti à la broche dans l'âtre. Mais tout en puisant dans cette charge satirique, Dickens s'écarte du discours purement conservateur anglais sur la révolution, à travers un certain vacillement des frontières, qui ramène implicitement vers la problématique à la source de

The Frozen Deep.

Les effets de miroir permettent d'abord de refléter, puis d'éloigner cette menace de dévoration. Le premier procès, en Angleterre, est troublant parce qu'il révèle que la foule anglaise n'est pas si éloignée de la populace française que la démarcation entre les deux pays pourrait le laisser présager : les spectateurs jouissent du spectacle et contemplant avec des yeux avides Darnay, cette 'immortal creature that was soon to be so butchered and torn asunder' [60]. Même s'ils font semblant de garder leur distance, il y a bien, là encore, une forme de prédation, de cannibalisme du regard : 'Whatever gloss the spectators put upon the interest, according to their several arts and power of self-deceit, the interest was, at the root of it, Ogreish' [60].

De plus, ce premier procès en Angleterre crée un principe de réversibilité potentielle. Au milieu d'une nuée de mouches bleues, les Manette sont contraints de jouer le mauvais rôle. Malgré leurs traits tirés par l'angoisse, qui témoignent de leur inquiétude pour le prisonnier, ils sont bien témoins à charge :

"Witnesses."
"For which side?"
"Against."
"Against what side?"
"The prisoner's." [62]

Le rôle paradoxal contraint à la schize, schize qui s'accroît en France, quand Manette se voit soudain érigé en dénonciateur après s'être cru sauveur. La foule au comportement erratique peut porter en triomphe ou mettre en pièces, c'est égal ; lorsque le deuxième procès inverse le premier, les deux chapitres se répondent en miroir, comme un film qui se déviderait à l'envers dans un vertige cruel. C'est que l'archive, la trace conservée du passé, intervient pour faire d'une confession une lettre de cachet, portant le sceau de l'authenticité : « Les archives sont affaire de poussière, de solitude et de secret » [PIEGAY-GROS : 17]. C'est de la main du docteur que son beau-fils est condamné. Nathalie Piégay-Gros insiste sur le côté trouble de toute archive longtemps occultée : « matériau non pas préalable, mais exposé dans sa matérialité sensible, poussiéreuse et fragile. Incomplète par définition, elle ne promet aucune représentation parfaite de la réalité » [28]. « [A]mbivalente: secrète et montrée, sensible et opaque » [28], et pourrait-on ajouter ici, simultanément vraie et fausse, l'archive ne fonctionne pas ici comme garant de l'intégrité de l'être du scripteur, elle le scinde irrémédiablement entre passé et présent. Le spectre de la *North Tower*, longtemps écarté, reparaît d'un coup, figeant le moi perdu sur la glace des

contradictions, de sorte que le docteur revient vers le temps du traumatisme et cherche son établi pour y façonner inlassablement une chaussure. Mais il ne peut plus marcher droit. La blessure se ravive, dans l'impossible *double bind*—partie prenante et témoin à charge, défenseur et accusateur. L'identité de Manette se voit muée en bande de Moebius, sans cesse accusateur et défenseur, toujours de l'autre côté : soi-même comme un autre, dirait Ricœur (et on songe aux initiales A.M. gravées dans la cellule, coupées d'un point, comme si se fissurait 'Am', le moi).

C'est un autre effet de miroir qui vient résoudre l'intrigue ; effet fléché avec insistance dès le départ, lorsqu'au miroir placé au-dessus de Darnay lors du procès en Angleterre répond, le même soir, la scène où Carton se regarde dans une glace et se voit comme le double déchu de Darnay, celui qu'il aurait pu être, et qu'il finit par devenir, au prix de sa vie. C'est à ce moment-là, et non au moment où il se voit dans la glace, que s'effectue le véritable stade du miroir, que l'identité se sublime et se recompose, juste avant que le corps, lui, ne soit mis en morceaux.

Conclusion

Ainsi, en s'inspirant de la pièce écrite par Dickens et Collins pour défendre l'honneur de l'expédition arctique perdue, le roman peut retravailler la hantise de la déchéance et de la dévoration, jusqu'au coup de théâtre du dénouement qui joue à la fois sur la dynamique du mélodrame exploitée dans *The Frozen Deep* et sur les potentialités de l'échafaud de la guillotine comme espace de resémiotisation, comme le suggère Daniel Gordon. Avec *A Tale of Two Cities*, Dickens explore le traumatisme historique par le biais de la théâtralité. Exposé aux regards, celui qui se sacrifie se donne en spectacle en récrivant le scénario, pour sublimer sa propre fin. À l'archive, la lettre de sang dangereuse, se substitue l'énonciation flottante de la légende, parole peut-être révolutionnaire, au sens, du moins, de Shelley dans l'*Ode to the West Wind*, 'Ashes and Sparks, my words among mankind !'

Bibliographie sélective

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

BEATTIE, Owen & GEIGER, John. *Frozen in Time : Unlocking the Secrets of the Franklin Expedition*. London: Bloomsbury, 1989.

BRANNAN, R.L. (ed.) *Under the Management of Mr Charles Dickens : His Production of 'The Frozen Deep'*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966.

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

DENOËL, Charlotte. « Les Tricoteuses pendant la Révolution française », <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=951>, consulté le 31 juillet 2013.

DICKENS Charles, *A Tale of Two Cities* (1859). Andrew Sanders (ed.) Oxford : Oxford University Press, 2008.

_____ 'Lost Arctic Voyagers', *Household Words*, 2 Décembre 1854, <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/arctic/pva342.html>. Consulté le 31 juillet 2013.

FRIEDLAND, Paul. *Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2002.

GORDON, Daniel. 'The Theater of Terror: The Jacobin Execution in Comparative and Theoretical Perspective', *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 29-2 : Interpreting the Death Penalty: Spectacles and Debates (Summer 2003) : 251-273.

JONES, Colin; MCDONAGH, Josephine & MEE, John (éd.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities, and the French Revolution*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

LE BRUN, Annie. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1982.

MARSH Joss. 'Mimi and the Matinée Idol : Martin-Harvey, Sidney Carton and the Staging of *A Tale of Two Cities*, 1860-1939'. In JONES, Colin; MCDONAGH, Josephine & MEE, John (éd.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities, and the French Revolution*. London : Palgrave Macmillan, 2009 : 126-145.

NAYDER Lillian. *Unequal Partners : Charles Dickens, Wilkie Collins and Victorian*

Authorship. Itaca, N.Y.: Cornell University Press, 2002.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Le Futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangence, 2012.

RANCIERE, Jacques. *Figures de l'Histoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

SADRIN, Anny. *Dickens ou le roman-théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

STONE, Harry. *The Night Side of Dickens : Cannibalism, Passion, Necessity*. Columbus: Ohio State University Press, 1994.