



Cercles 31 (2013)

'CALL WINE, WINE; AND FINISH THERE'
NON-DIT ET NON-SENS DANS A TALE OF TWO CITIES

LAURENT BURY

Université Lyon II

Même s'il aimait à se moquer de ses contemporains qui appelaient *unmentionables* les vêtements destinés à couvrir les parties basses du corps masculin, Dickens se livrait lui-même aux pires acrobaties verbales pour éviter de mentionner explicitement certaines réalités. On sait que les fonctions corporelles les plus élémentaires sont en général absentes des romans victoriens, mais la procréation est un de ces *facts of life* sur lesquels il est difficile de faire entièrement l'impasse. Dans *A Tale of Two Cities*, au chapitre XXI du livre II, le narrateur exploite l'image des « échos » innombrables dans ce coin de Soho qu'habite le couple Darnay-Manette :

At first, there were times, though she was a perfectly happy young wife, when her work would slowly fall from her hands, and her eyes would be dimmed. For, there was something coming in the echoes, something light, afar off, and scarcely audible yet, that stirred her heart too much. Fluttering hopes and doubts – hopes, of a love as yet unknown to her: doubts, of her remaining upon earth, to enjoy that new delight – divided her breast. Among the echoes then, there would arise the sound of footsteps at her own early grave; and thoughts of the husband who would be left so desolate, and who would mourn for her so much, swelled to her eyes, and broke like waves. [DICKENS, *A Tale of Two Cities* : 202]

On remarque dans ce passage que seuls les mots 'heart' et 'breast' renvoient, de manière certes bien métaphorique, à des organes du corps humain. De cette accumulation d'euphémismes, il est néanmoins possible de dégager l'idée que Lucie est *in the family way*, pour reprendre une autre formule acceptable aux yeux du lectorat victorien. Autrement dit, l'héroïne est enceinte et craint de mourir en couches.

Outre ces zones grises de l'existence qu'il n'était permis d'évoquer

qu'indirectement, il existait aussi tout un lexique prohibé. Même s'il ironisait sur ces individus qui craignent de faire rougir les joues des jeunes personnes, Dickens s'est toujours montré très respectueux des convenances victoriennes, effaçant chaque terme grossier ou blasphématoire pour le remplacer par un juron plus acceptable. C'est à ces termes que je voudrais m'intéresser ici, dans la mesure où ils vont précisément à l'encontre d'une pratique qu'on appelle en anglais *calling a spade a spade*. Des pelles, on en trouve deux dans *A Tale of Two Cities*, une réelle, qu'utilise Jerry Cruncher pour aller à la pêche la nuit, ainsi qu'il le raconte à sa femme et à son fils [154], et une plus métaphorique, que pense devoir employer Jarvis Lorry pour exhumer le docteur Manette qu'il vient « rappeler à la vie » [19]. Appeler un chat un chat ne fut sans doute jamais le point fort de Dickens, et c'est pourtant ce que recommande Monsieur Defarge, dans la formule qui donne son titre à cette communication. Lors de l'épisode de la barrique de vin renversée dans le faubourg Saint-Antoine, ce cher Ernest s'oppose à l'équivalence symbolique Blood = Wine proposée. C'est un peu ici l'inverse de ce que pratique Dickens : en appelant les choses par leur nom, il s'agit non pas de dire crûment leur sens, mais au contraire de les limiter à une valeur quotidienne dénuée de toute force prophétique. Entre non-dit et non-sens, entre creux et trop-plein, les mots se laissent ainsi vider ou remplir tout au long du roman.

Au troisième acte du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais offrait au public pré-révolutionnaire français cette leçon :

Diable ! c'est une belle langue que l'anglais, il en faut peu pour aller loin. Avec God-dam en Angleterre, on ne manque de rien nulle part [...] Les Anglais, à la vérité, ajoutent par-ci, par-là quelques autres mots en conversant ; mais il est bien aisé de voir que God-dam est le fond de la langue. [BEAUMARCHAIS : 157-8]

Dans *A Tale of Two Cities*, Dickens ne touche que rarement ce fond de la langue, et il préfère laisser flotter ses personnages en eaux moins profondes. On trouve bien un « damned », j'y reviendrai, mais dans tout le reste du roman, ceux que Jeanne d'Arc appelait les Godons évitent tout *God-dam* et l'on voit proliférer les euphémismes, équivalents britanniques de nos Parbleu et autres Nom d'un chien.

Pour examiner de plus près ces termes, je m'appuierai notamment sur les travaux de linguistes comme Françoise Hammer, qui se sont intéressés de près à ces jurons, version laïcisée de l'interjection religieuse, « expression exclamative réactive d'une émotion immédiate et instinctive » [HAMMER : 49]. En littérature, la formule juratoire sert à la caractérisation des personnages et à la signalisation du tour de parole dans le dialogue. « Prêt-à-

dire » stéréotypé, le juron sous sa forme atténuée, ou « blasphème dérivé », perd son caractère tabou et devient acceptable pour le public destinataire de l'œuvre.

La fonction de caractérisation qu'a le juron euphémisé est clairement présente dans *A Tale of Two Cities*. De manière très nette, ces termes sont réservés aux personnages « bas », les dialogues entre Jerry Cruncher et tout autre individu étant émaillés de formules de ce genre. Le *resurrectionist* a ce qu'on pourrait appeler son juron favori, où le verbe « bust » est employé pour remplacer « damn » : 'Bust me if I don't think he'd been a drinking!' [17] ; 'Bust me, if she ain't at it again' [53], et surtout

'B-u-u-ust me!' said Mr. Cruncher, who all this time had been putting on his clothes, 'if I ain't, what with piety and one blowed thing and another, been choused this last week into a bad luck as ever a poor devil of a honest tradesman met with! [...]' [54]

L'étirement du mot, décomposé en plusieurs fragments, reflète l'insistance expressive du personnage, la valeur sémantique du juron ne suffisant plus à transmettre la vigueur de son émotion. Cruncher utilise aussi l'adjectif 'Blazing' [14-15], ancêtre du moderne 'fucking'.

Autre personnage qui ajoute la vulgarité des sentiments à la grossièreté de l'expression, Stryver oblige Dickens à user du tiret pour remplacer le « Damn » qu'il ne craint pas, lui, d'employer : dans son entretien avec Jarvis Lorry, personnage qui semble avoir le don d'agacer plusieurs de ses interlocuteurs, il use d'abord d'une formule atténuée ('if I understand you, Mr. Lorry, I'll be hanged!', mais dès sa réplique suivante, la colère le prive de toute retenue : 'D – n it all, sir! said Stryver', et conclut avec un 'D – n me! cried Stryver' [138] où le code typographique traduit l'exaspération croissante. Le même Stryver utilise à nouveau cette formule contre l'aristocrate qui a trahi sa classe, sans savoir qu'il s'agit de son ex-rival Darnay : 'D – n the fellow!' [230].

Si Dickens limite à une seule occurrence la mention explicite de l'enfer ('old Foulon [...] who died, and went to Hell' [214], c'est plutôt à des fins comiques, semble-t-il. On relève ainsi 'going the other way', qui répond à 'going direct to Heaven' [7], et 'the lower regions' à propos de la cuisine de Miss Pross [95], mais l'élan meurtrier des révolutionnaires vient clairement de 'the infernal regions' [223], 'below' [262]. Il est aussi question de 'the works of darkness' [53], alors que le roman ne se prive pas de parler du diable, surtout dans les propos rapportés des personnages, notamment dans l'étrange franglais pratiqué par Defarge : on sait que le fameux « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » trouve dans *A Tale of Two Cities* cet écho

curieux, 'What the devil do you do in that galley there?' [35] ; si 'why the devil' est d'ailleurs une formule qu'emploient les personnages anglophones [79, 156], 'To the devil' [220] et 'What the devil' [244-5] semblent réservés aux Français. De manière beaucoup moins banale, Defarge s'exclame à plusieurs reprises 'Long live the Devil' [39, 164], subversion d'une formule où l'on attendrait 'Long live the King'. Le marquis est le premier à prononcer le mot, dans sa malédiction adressée à Monseigneur : 'I devote you to the Devil' [104]. Cette phrase, dont le satanisme est rappelé plus loin avec l'idée que Monseigneur a passé des années 'boldly reading the Lord's Prayer backwards' [225], préfigure l'établissement d'une nouvelle religion où la guillotine est amenée à remplacer la croix chrétienne : 'in the name of all the Angels or the Devils—which you prefer—work!' [207], s'exclame Defarge lors de la prise de la Bastille. Cruncher reprendra la formule pour mieux dénoncer Barsad : 'in the name of the Father of Lies, own father to yourself' [285].

C'est surtout le nom de Dieu qu'il faut éviter de mentionner, en vertu du deuxième (ou troisième) Commandement : « Tu n'invoqueras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain ; car l'Éternel ne laissera point impuni celui qui invoque son nom en vain » (Exode 20, 7). Si les personnages de *A Tale of Two Cities* remercient très souvent le Seigneur, appellent sa bénédiction ou implorent son aide, certains d'entre eux jurent en usant de formes atténuées du nom de Dieu. Ces formes peuvent être monolexicales, comme 'Ecod!' que grommelle Jerry Cruncher [292], en rendant son interjection acceptable par le remplacement du G initial par un c, et la transformation du 'My' en un simple 'E' (il existe aussi la variante Egad). Même euphémisées, les formules juratoires peuvent également garder leur forme polylexicale. Si Miss Pross a tendance à remplacer 'God' par un autre mot ('Oh, for gracious sake!' [349]), ou par une périphrase ('The gracious and merciful Heavens forbid!' [284]), Cruncher procède, lui, par suppression pure et simple du terme. Il élimine le sujet de sa phrase et s'écrie à plusieurs reprises : 'Forbid it [...] Forbid it, miss ! Wot I say, for – bid it!' [349], l'insistance sur la syllabe 'bid' créant ici un effet de déplacement comique de la valeur expressive du juron. C'est le même procédé qui aboutit à la formule 'Confound you', employée par Carton [81] ou par Barsad ('Con-found it' [284]), s'inspirant de l'exemple glorieux de l'hymne national, comme le rappelle Miss Pross : 'Confound their politics, Frustrate their knavish tricks, On him our hopes we fix, God save the King!' [279].

Expression exclamative réactive d'une émotion immédiate et instinctive, le juron est considéré par Benveniste comme un mot non destiné à transmettre un message précis en dehors du sentiment brutal qu'il exprime : « cette

parole n'est pas communicative, elle est seulement expressive bien qu'elle ait un sens », ou, sous une forme plus jargonnante, « En passant du contexte religieux au profane, la formule religieuse univoque devient une lexie déréférencialisée, désémantisée et polyvalente » [HAMMER : 49]. Pourtant, dans *A Tale of Two Cities*, l'usage n'en est peut-être toujours aussi innocent, comme le montre la scène du Livre I, où Jerry Cruncher apporte son message à Jarvis Lorry.

Dans un contexte riche en jurons (‘ ‘My blood!’ ejaculated the vexed coachman’ [11]), on rencontre, également dans la bouche du cocher, l'unique occurrence de ‘Damn’ de tout le roman : ‘One more pull and you’re at the top and be damned to you, for I have had trouble enough to get you to it!’ [11]. Peut-être Dickens s’est-il cru autorisé à laisser proférer ce terme par un personnage tout à fait secondaire, et destiné à ne plus réapparaître dans la suite du texte. Mais le plus intéressant est à venir. Deux pages plus loin, le garde de la diligence prononce cette phrase, dans le contexte d’incertitude et de mystère qui règne dans cette nuit brumeuse : ‘I hope there ain’t [anything wrong], but I can’t make so ‘Nation sure of that’ [13]. L’intérêt de ce ‘gruff soliloquy’ est que ‘Nation’ s’y substitue à ‘Damnation’, faisant des deux termes des synonymes. Je reviendrai plus loin sur l’équivalence possible entre nation et damnation. Auparavant, alors que dans cet exemple un mot qui devrait être affadi par l’euphémisation acquiert un sens supplémentaire, je voudrais souligner combien le phénomène inverse est fréquent dans *A Tale of Two Cities*, où les mots ont plutôt tendance à se vider de leur sens.

Une fois encore, c’est vers Jerry Cruncher qu’il convient de se tourner d’abord pour s’informer sur cet aspect du langage :

"Well, then; don't meditate nothing. You might as well flop as meditate. You may as well go again me one way as another. Drop it altogether."

"Yes, Jerry."

"Yes, Jerry," repeated Mr. Cruncher sitting down to tea. "Ah! It is yes, Jerry. That's about it. You may say yes, Jerry."

Mr. Cruncher had no particular meaning in these sulky corroborations, but made use of them, as people not unfrequently do, to express general ironical dissatisfaction.

"You and your yes, Jerry," said Mr. Cruncher, taking a bite out of his bread-and-butter, and seeming to help it down with a large invisible oyster out of his saucer. "Ah! I think so. I believe you." [152]

L’idée qu’une parole puisse n’avoir « aucun sens particulier » est surtout présente à travers le personnage de Jarvis Lorry, qui se qualifie de ‘speaking

machine' [25] et réduit le langage à des fonctions de remplissage et d'ameublement. Il exaspère Pross par son emploi abusif de termes inexpressifs comme 'Indeed' ou 'Really', avant de se rabattre sur 'Dear me!', 'as the safest remark he could think of' [90-91]. À une époque où les espions sont partout, le discours de Lorry vise avant tout la sécurité en évitant tout investissement personnel. Professant vis-à-vis du langage la même désinvolture que Lady Bracknell au sujet des lignes de chemins de fer, il déclare dès son premier entretien avec Lucy : 'The word is not material, miss ; either word will do' [24]. Cette indifférence à l'égard du signifiant n'est pourtant pas vraiment le signe d'un intérêt supérieur pour le signifié, puisque Lorry se montre plus évasif encore quant au sens de ses propos.

Sa conversation avec Stryver en est la parfaite illustration. Après avoir repris le mot qui offense Pross ('Oh Indeed' est sa première réplique dans ce nouvel entretien), Lorry se réfugie bientôt dans une autre interjection vide de sens, pour finalement nier tout sens précis à ses propres paroles :

"Oh dear me!" cried Mr. Lorry, rubbing his chin, and looking at his visitor dubiously.
 "Oh dear me, sir?" repeated Stryver, drawing back. "Oh dear you, sir? What may your meaning be, Mr. Lorry?"
 "My meaning," answered the man of business, "is, of course, friendly and appreciative, and that it does you the greatest credit, and—in short, my meaning is everything you could desire. [137]

Derrière la formule de politesse par laquelle Lorry tente d'assurer Stryver de ses bonnes dispositions à son égard, on lit bien l'indétermination totale du sens, que l'interlocuteur est libre de choisir à sa guise. *Take care of the sounds, and the sense will take care of itself*, telle semble être la devise de Lorry. 'Then what on earth is your meaning, Mr. Lorry?', répète encore Stryver [138], avant que la conversation ne prenne le verbe *mean* dans une acception légèrement différente : 'Then you mean to tell me, Mr Lorry ... I mean to tell you, Mr Stryver... That is what I mean to tell you, sir' [138-139]. Pour rester avec Lewis Carroll, *I say what I mean, or at least I mean what I say, that's the same thing, you know*.

Mais comme le rétorque le Chapelier à Alice, les choses ne sont pas si simples. 'I know you don't mean half you say; and if you meant it all, it would be of no importance', déclare Stryver à Carton [134]. Dans cette double démystification du discours, nous sont rappelés aussi bien la fracture entre parole et pensée que l'insignifiance fondamentale de son subordonné aux yeux de Stryver. Carton est pourtant celui qui tente d'aller au-delà des formules toutes faites de la politesse conventionnelle pour rendre aux mots

tout leur sens, et pas seulement lorsqu'il reprend à son compte le message christique, 'I am the resurrection and the life'. Avant de devenir le moyen par lequel Charles Darnay ressuscitera, il tente d'inciter celui-ci à donner plus de poids' à leurs propos :

Mr. Darnay", said Carton, "I wish we might be friends"
 "We are already friends, I hope."
 "You are good enough to say so, as a fashion of speech; but, I don't mean any fashion of speech. Indeed, when I say I wish we might be friends, I scarcely mean quite that, either". [198]

Refusant ces formules que la conversation courante vide de leur sens, Carton est bien de ceux qui veulent appeler un chat un chat, qui veulent donner aux mots leur sens plein lorsqu'ils les emploient. Le mot doit même acquérir un sens supplémentaire, excédant sa signification ordinaire. En cela, Carton rejoint peut-être Gaspard qui, au tout début du roman, trempait son doigt dans le vin pour écrire 'Blood' sur un mur du faubourg Saint-Antoine, *writing on the wall* comme celui de la main divine lors du festin de Balthazar. Il se fait alors réprimander par Defarge. D'abord, parce que le support choisi pour l'inscription n'est pas le bon : 'Why do you write in the public streets? Is there – tell me thou – is there no other place to write such words in?' [34]. Les mots en question n'ont pas encore leur place au grand jour et doivent rester un texte secret tant que la Révolution n'a pas éclaté. Ensuite, et c'est la conséquence logique, mieux vaut pour le moment appeler les choses par leurs noms : 'Call wine wine, and finish there' [34], comme le conseille du reste la Bible : « Si c'est oui, dites *oui*, si c'est non, dites *non*, tout simplement ; ce que l'on dit en plus vient du Mauvais » (Matthieu 5.37).

Voilà qui nous ramène à l'équivalence Nation-Damnation signalée plus haut. Si appeler « Sang » le vin, c'est révéler trop tôt cette transsubstantiation qu'imposera un jour le culte de Sainte Guillotine, appeler « Nation » la damnation, serait-ce révéler le sens profond de l'idée de Nation, ou du moins des crimes commis en son nom ? Si 'Damn' est la syllabe sale qu'il ne faut pas prononcer, il n'en reste pas moins que l'on comprend « Damnation » quand on entend/lit « 'Nation ». Le signifié est clair, même avec un signifiant tronqué au point de devenir un autre. Cette (dam)nation décapitée, c'est bien la France, ce pays qui s'est délibérément privé de la beauté de sa souveraine. To make us love our country, our country ought to be lovely [BURKE : 78], écrit l'auteur des *Reflections on the Revolution in France*, peu après s'être extasié sur les appas de Marie-Antoinette, 'a queen with a fair face' [DICKENS : 7]. Si la beauté était pour Burke un moyen de préserver l'unité de la nation, la laideur cultivée par le peuple français est peut-être ce qui permet de transformer Nation en Damnation.

Dans un Paris révolutionnaire où la prise de la Bastille prend l'aspect d'une quête de sens ('What is the meaning of One Hundred and Five, North Tower? [...] Does it mean a captive, or a place of captivity? Or do you mean that I shall strike you dead?', déclare Defarge au gardien de la prison [209]), où les mots dévoyés provoquent une terrible lassitude ('For gracious sake, don't talk about Liberty; we have quite enough of that', proteste Miss Pross [279]), les personnages dickensiens semblent ne plus connaître la signification de leurs propres paroles : 'I don't know all I mean', finit par avouer Jerry Cruncher [285]. Même si le sens peut paraître moins insaisissable pour le lecteur, il convient d'être vigilant car, tout comme le tricot de Madame Defarge encode une multitude de noms, dans le texte de ce roman qui aurait pu s'appeler *Rolling Stones*, un mot peut en cacher un autre.

Bibliographie sélective

BEAUMARCHAIS, Pierre Caron de. *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. P. Larthomas. Paris : Gallimard, Folio, 1984.

BURKE, Edmund. *Reflections on the Revolution in France* [1790]. éd. L.G. Mitchell. "The World's Classics", Oxford: University Press, 1999.

DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*. éd. Andrew Saunders, "The World's Classics", Oxford: University Press, 2008.

HAMMER, Françoise. « Ah ! Mon dieu ! Interjections et blasphèmes, larrons en marginalité ? ». In I. Evrard, M. Pierrard, L. Rosier & D. van Raemdonck, dir. *Le Sens en marge : Représentations linguistiques et observables discursifs*. Actes du colloque international de Bruxelles, 3-5 novembre 2005. Paris : L'Harmattan, 2009 : 45-61.