



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ
BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

N° inv.

1997-117L

Cote

LM7
97/21

Loc

Magasin

LA FONCTION DES ARTS
dans le
TABLEAU DE PARIS
de Louis-Sébastien MERCIER

Evelyne BEY

Thèse de doctorat en Littérature de Langue française

TOME I

Octobre 1997

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 408701 4

J'adresse mes remerciements à M. J. HENNEQUIN, Professeur Emérite de l'Université de Metz, ainsi qu'à Mme D. PISTER, Maître de conférence à l'Université de Metz qui ont dirigé cette recherche.

Merci à celles, collègues ou/et amies qui m'ont encouragée...

UNIVERSITÉ DE METZ
S.C.D.

Les annotations entre crochets précisent l'origine des extraits cités :

- les chiffres romains renvoient au tome
- les chiffres arabes renvoient à la page

du *Tableau de Paris*, Genève, Editions Slatkine Reprints, 1979, reprise de l'Édition d'Amsterdam, 1782-1783 :

* tomes 1, 2, 3, 4 : 1782

* tomes 5, 6, 7, 8 : 1783

Dans nos citations, à l'intérieur de notre texte ou en présentation spécifique, nous conservons l'orthographe de Mercier pour cette édition et celles de ses ouvrages théoriques. Il en est de même pour *L'Encyclopédie* et pour certains auteurs.

LA FONCTION DES ARTS DANS LE TABLEAU DE PARIS
DE LOUIS-SEBASTIEN MERCIER

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE

1 LA DIFFUSION DES IDEES NOUVELLES

1.1 INTRODUCTION : POUR L'OUVERTURE D'ESPRIT

1.2 LA COMPOSITION DU *TABLEAU DE PARIS*

1.3 LE GOÛT

1.4 LE REFUS DES ANCIENS

1.5 LA CONTESTATION DES RÈGLES

1.6 LA PROPOSITION DE THÈMES

1.7 L'IMPORTANCE ACCORDÉE AU PUBLIC

2 L'ART COMME AGENT DE TRANSMISSION DE LA MORALE

2.1 LA MORALE

2.2 LES ARTS ET LA MORALE

2.3 LA DEFENSE DU DROIT

CONCLUSION GENERALE

ANNEXE

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE

INTRODUCTION GENERALE

Le *Tableau de Paris*, considéré comme le chef-d'oeuvre de Mercier, est intéressant à plus d'un titre. En effet, il apporte des renseignements non négligeables sur cette époque sur les plans sociologique, historique, culturel et politique. Les historiens spécialistes du XVIIIème siècle se réfèrent maintes et maintes fois aux oeuvres de cet auteur prolifique, avec une prédilection affichée pour l'ouvrage qui a constitué le champ de nos recherches. Les analyses présentées par l'auteur sont souvent justes et confirmées par des auteurs plus tardifs. De plus, les émules seront nombreux à revisiter le genre. Samuel Lutz¹ compte dix-neuf dérivés du *Tableau de Paris*.

Nous livrons ici une présentation fort succincte de la biographie de l'auteur car nous partageons l'opinion de Jean-Claude Bonnet selon laquelle "sa personne biographique est fort peu impliquée dans son écriture"². Louis-Sébastien Mercier est né le 6 juin 1740. Son père "originaire de Metz, est fabricant d'épées et marchand fourbisseur. [Sa] mère est fille d'un maître-maçon."³ Léon Béclard déclare à propos de leur habitation modeste que "comme l'état civil de ses habitants, elle est mitoyenne entre deux degrés du Tiers."⁴ Un an après lui naît un autre garçon : Charles André.

Sa scolarité se passe, après avoir reçu quelque enseignement de précepteurs, au collège des Quatre-Nations, dont il est question dans le *Tableau de Paris*, en qualité d'externe. D'après Jean-Claude Bonnet, Mercier aurait été bachelier en 1776 et licencié en 1777⁵. Ces dates ne semblent pas probables, d'une part en raison de l'âge qu'aurait eu Mercier à ce moment-là, d'autre part parce que dès l'année 1763, il obtient un poste de régent au collège de la Madeleine à Bordeaux. A cette époque également il commence à publier des opuscules sur la littérature⁶. Très tôt, avant ses vingt ans, notre auteur témoigne d'une attirance pour le roman qu'il oppose à la tragédie moderne⁷.

C'est à juste titre que Mercier a été qualifié de "polygraphe" par des critiques, notamment par Geneviève Bollème⁸. En effet, il s'est essayé à tous les genres : héroïdes, discours, éloges, récits, contes (philosophiques et autres), romans, "u-chronie"⁹, pièces de théâtre, mémoires (contre les comédiens), articles journalistiques, écrits politiques, ouvrages non rattachés à un genre¹⁰.

¹ "Quelques échos", in *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, sous la direction de Hermann Hofer, chapitre XII, Munich, Editions Wilhelm Fink, 1977, p. 292.

² *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, introduction de J.-C. Bonnet, p. VIII.

³ *Tableau de Paris*, introduction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. VIII.

⁴ Léon BECLARD, *Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps (avant la Révolution, 1740-1789)*, Paris, Champion, 1903, p. 6.

⁵ *Tableau de Paris*, introduction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. VIII.

⁶ *Le Bonheur des gens de lettres en 1763, Discours sur la lecture en 1764, De la Littérature et des Littérateurs en 1778.*

⁷ *Tableau de Paris*, introduction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. IX.

⁸ Geneviève BOLLEME, *Dictionnaire d'un polygraphe*, textes de L. S. Mercier établis et présentés par G. Bollème, collection 10/18, 1978.

⁹ C'est *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, publiée en 1771, qui le rend célèbre.

¹⁰ *Le Tableau de Paris, le Nouveau Paris, le Parallèle de Paris et de Londres* (posthume).

Selon Jean-Claude Bonnet, "son oeuvre témoigne d'une familiarité constante avec Rabelais, Montaigne ou Molière, avec Marivaux, Prévost et Crébillon, et surtout d'un dialogue continu avec [...] trois grands écrivains de son siècle"¹ : Voltaire, Diderot et Rousseau.

Ses activités semblent aussi variées que sa production littéraire. S'il a été toute sa vie homme de lettres et auteur prolifique, il a été également régent de collège de 1763 à 1765, directeur de journal à plusieurs reprises, député à la Convention, professeur à l'Institut (à partir de 1795) et aux Ecoles Centrales à partir de 1797 (histoire). Il a participé avec l'abbé Brizard à l'édition des oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau (1788-1793) et à la fin du siècle "s'emploie [...] à faire connaître Kant"².

Il a eu trois filles (Héloïse, Sébastienne et Pauline) de Louise Machard, sa compagne, qu'il a épousée deux mois avant qu'il ne meurt en 1814.

Il a rencontré Diderot, à qui il voue une grande admiration, jamais démentie, ainsi que Jean-Jacques Rousseau dont il adopte un grand nombre de thèses. Hormis Diderot, il s'attache, en général, à faire un portrait original des auteurs dont il parle. C'est le cas notamment pour les deux Crébillon³. J.-C. Bonnet situe vers 1778 la rupture de Mercier avec le milieu littéraire "orthodoxe"⁴, matérialisée par la publication de *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* et du *Nouvel Examen de la tragédie française*.

Notre recherche s'appuie sur l'étude des 8 premiers tomes du *Tableau de Paris*, c'est-à-dire sur les chapitres écrits entre 1781 et 1783 à Paris puis à Neufchatel (à partir de fin 1781), avant le retour dans la capitale, vers la fin 1785 ou le début de 1786. A ce moment-là, l'ouvrage connaît un énorme succès tout comme son théâtre en province. L'auteur escomptait sans doute terminer son oeuvre par le volume VII puisque nous trouvons en fin du quatrième tome la mention suivante :

"Les tomes V, VI et VII du Tableau de Paris lesquels termineront l'ouvrage, paroîtront à la fin de septembre 1782. Sous presse."

A la fin du tome VIII, il est indiqué que l'édition est terminée. Pourtant d'autres tomes suivront. La publication des derniers, en 1788, intervient à un moment où l'activité politique de l'auteur occupe une place prépondérante dans son existence⁵. Si nous retrouvons dans ces pages des remarques ou des assertions conformes à celles des premiers tomes, il est également possible d'y relever quelques contradictions avec des idées énoncées antérieurement. Peut-être pouvons-nous ressentir dans la virulence de certains propos l'approche de la Révolution. Ces tomes étant sans doute en conformité avec l'air du temps, ils semblent aussi moins originaux que ceux du début de la décennie.

¹ Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, introduction de J.-C. Bonnet, p XIII.

² *Tableau de Paris*, introduction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. XVI.

³ *Tableau de Paris*, Mercure de France, 1994, t. II, p. 800.

⁴ *Tableau de Paris*, introduction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, p. XII.

⁵ Léon BECLARD : "Désavouant comme défectueuse et exécutée hors de sa présence l'édition de 1781, il en entreprit une autre dont les quatre premiers volumes parurent au début de 1782, suivis eux-mêmes de quatre autres dès l'été de l'année suivante (1783). Ce n'est que cinq ans après, en 1788, dans une période différente de la vie de Mercier, que les quatre derniers devaient conduire à son achèvement définitif un ouvrage dont le succès déterminait l'extension." Léon BECLARD, *Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps*, Hidelshheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1982, p. 453.

Une toute petite remarque sur la forme, sur laquelle nous reviendrons¹.
Jean-Louis Vissière écrit à propos de *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais* :

"Comme un touriste étranger, il visite le Paris du XXV^{ème} siècle, et, à sa suite, le lecteur découvre peu à peu une société presque parfaite. La formule est exactement la même que celle du *Tableau de Paris* : Mercier nous propose une série de petits reportages indépendants, et même curieusement décousus."²

Les événements artistiques, expositions ou spectacles, ponctuent la vie des Parisiens. L'analyse de ces manifestations par Mercier nous permet de nous faire une opinion sur ses propres inclinations certes, mais aussi sur celles de ses contemporains. Nous pouvons, grâce aux descriptions abondantes et à la fougue de l'auteur, percevoir l'humeur ambiante et les états d'âme de la capitale.

Les déambulations à travers les rues de la cité donnent lieu à toutes sortes de développements de la part de l'auteur :

- sur l'architecture, bien sûr ; et cet art n'est pas à sous-estimer tant il occupe de place dans l'univers des hommes ;
- sur l'urbanisation en voie de développement, aussi ; celle-ci devient sinon totalement rationnelle, du moins plus réfléchie qu'auparavant. La configuration donnée à la ville a un sens.

La sculpture occupe une place moindre dans le *Tableau de Paris* et elle est évoquée par petites touches. Peut-être son rattachement au classicisme rebute-t-il un peu Mercier. Toujours est-il qu'il n'est que très rarement enthousiaste à son sujet. Dans le neuvième tome nous pouvons lire :

"Oh que les sculpteurs sont pauvres en idées ! ils ne sortent pas du cercle de la mythologie : c'est toujours la même allégorie copiée et recopiée."³

En 1788 Mercier confirme son admiration pour la statue de Henri IV sur le Pont Neuf⁴.

De nombreuses références sont faites à la peinture⁵, à la musique et aux lettres bien sûr. Notre étude s'est principalement axée sur les finalités accordées aux arts par Louis-Sébastien Mercier.

Qu'entendons-nous par le terme d'Arts ? Nous nous référerons tout d'abord à l'article de l'Encyclopédie se rapportant à l'ART. Ce mot couvre un ensemble de notions variées puisqu'il a été synonyme de science ou d'art ou de discipline en général.

"Origine des sciences & des arts. C'est l'industrie de l'homme appliquée aux productions de la nature ou par ses besoins, ou par son luxe, ou par son amusement, ou par sa curiosité, &c, qui a donné naissance aux sciences & aux arts ; & ces points de réunion de nos différentes réflexions ont reçu les dénominations de sciences & d'art, selon la nature de leurs objets formels,

¹ Cf infra 1.2 p. 25.

² Jean-Louis VISSIERE, "L'actualité de Mercier", in *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, sous la direction de Hermann Hofer, Munich, Editions Wilhelm Fink, 1977, p. 292.

³ *Tableau de Paris*, in *Paris le jour, Paris la nuit*, collection Bouquins chez Laffont, p. 267.

⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁵ Bécлар écrit : "En vingt endroits, il fait éclater son mépris pour la peinture. Il s'indigne de voir loger au Louvre les peintres, c'est-à-dire "les hommes les plus inutiles au monde et qui font payer chèrement un art qui n'intéresse en rien le bonheur, le repos ni mêmes les jouissances de la société civile, art froid, menteur, dont tout vrai philosophe sentira l'inanité.", cité p. 323 avec pour référence le *TdP*, XII, 285.

comme disent les logiciens.[...] Si l'objet s'exécute, la collection & la disposition technique des règles selon lesquelles il s'exécute, s'appellent art. Si l'objet est contemplé seulement sous différentes faces, la collection & la disposition technique des observations relatives à cet objet, s'appellent science ; ainsi la métaphysique est une science, & la morale est un art. Il en est de même de la géologie & de la pyrotechnie."¹

Les arts se distribuent en libéraux et en mécaniques, selon que les ouvrages effectués relèvent plus du travail de l'esprit que de la main, les premiers étant mieux considérés que les seconds, ce que d'Alembert, dans son *Discours préliminaire des Editeurs*, explicite et critique quelque peu :

"On peut en général donner le nom d'Art à tout système de connoissances qu'il est possible de réduire à des règles positives, invariables & indépendantes du caprice ou de l'opinion ; & il seroit permis de dire en ce tems, que plusieurs de nos sciences sont des arts, étant envisagées par leur côté pratique. Mais comme il y a des règles pour les opérations de l'esprit ou de l'ame, il y en a aussi pour celles du corps ; c'est-à-dire, pour celles qui, bornées aux corps extérieurs, n'ont besoin que de la main seule pour être exécutées. De là, la distinction des Arts en libéraux & en mécaniques, & la supériorité qu'on accorde aux premiers sur les seconds. Cette supériorité est sans doute injuste à plusieurs égards."²

L'auteur recherche une cause possible à cet état de fait :

"La force du corps ayant été le premier principe qui a rendu inutile le droit que tous les hommes avoient d'être égaux, les plus foibles, dont le nombre est toujours le plus grand, se sont joints ensemble pour la réprimer. Ils ont donc établi par le secours des lois & des différentes sortes de gouvernemens, une inégalité de convention, dont la force a cessé d'être le principe. Cette dernière inégalité étant bien affermie, les hommes, en se réunissant avec raison pour la conserver, n'ont pas laissé de réclamer secrètement contre elle, par ce désir de supériorité que rien n'a pu détruire en eux. Ils ont donc cherché une force de dédommagement dans une inégalité moins arbitraire ; & la force corporelle, enchaînée par les lois, ne pouvant plus offrir aucun moyen de supériorité, ils ont été réduits à chercher dans la différence des esprits un principe d'inégalité aussi naturel, plus paisible, & plus utile à la société. Ainsi la partie la plus noble de notre être, s'est en quelque manière vengée des premiers avantages que la partie la plus vile avoit usurpés ; & les talens de l'esprit ont été généralement reconnus pour supérieurs à ceux du corps."³

Les réflexions sur l'art conduisent rapidement aux idées de don ou de talent ou en d'autres termes à ce qui relèverait de caractères innés justifiant l'inégalité entre les hommes. La prééminence est donnée aux aptitudes mentales, la loi permettant à celles-ci de s'imposer. Les auteurs justifient la primauté accordée à l'esprit par rapport au corps ; à la production intellectuelle par rapport au résultat obtenu par un labeur physique. La noblesse est attachée au travail intellectuel tandis que les métiers manuels sont méprisés. D'où leur absence des livres et divers ouvrages. L'*Encyclopédie* rompt avec cette tendance en présentant les arts et métiers en les décrivant strictement du point de vue technique. Mercier va aller plus loin encore en mettant son talent d'homme de lettres au service des hommes, des femmes et des enfants au travail.

¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre par M. Diderot et quant à la partie mathématiques, par M. D'Alembert*, Genève, Pellet ; Neuchâtel, société typographique, tome III, pp. 474-475.

² *Encyclopédie, Discours préliminaire des Editeurs*, xxij-xxijj.

³ *Ibid.*, *Discours préliminaire des Editeurs*, xxijj.

D'emblée le lecteur du *Tableau de Paris* est frappé par l'importance des descriptions des artisanats et des métiers. En effet, chaque art, dans son acception la plus large et aussi humble soit-il, trouve sa place dans les évocations de la vie dans les rues parisiennes du XVIII^{ème} siècle, ce qui ne peut manquer d'intéresser nos contemporains. De surcroît, l'auteur n'hésite pas à notifier au lecteur quelle valeur il accorde à chacun.

En ce qui nous concerne, nous limitons cette étude aux arts libéraux, et même à une part restreinte de ceux-ci, les beaux-arts.

Mercier établit une distinction entre les productions utiles et celles qui ne le sont pas, tout comme les Encyclopédistes que nous citons à nouveau ici :

"Mettez dans un des côtés de la balance les avantages réels des sciences les plus sublimes & des arts les plus honorés, & dans l'autre côté ceux des arts mécaniques, & vous trouverez que l'estime qu'on a faite des uns & celle qu'on a faite des autres, n'ont pas été distribuées dans le juste rapport de ces avantages, & qu'on a bien plus loué les hommes occupés à faire croire que nous étions heureux, que les hommes occupés à faire que nous le fussions en effet. Quelle bizarrerie dans nos jugements ! nous exigeons qu'on s'occupe utilement, & nous méprisons les hommes utiles." ¹

Il est à noter que le caractère utile ou utilitariste des arts libéraux consiste principalement dans l'exercice d'une fonction moralisatrice, opinion commune à Mercier et aux Encyclopédistes.

LES ARTS LIBÉRAUX

Les arts consistant à fournir à la société les produits de première nécessité et la satisfaction des besoins sont reconnus pour leur valeur d'utilité et doivent être dûment rétribués.

"Mais pour les arts, dont le succès dépend de la pensée, des talents de l'esprit, des facultés de l'âme, surtout de l'imagination, il a fallu non seulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité ; il a fallu des récompenses analogues à leur génie, & dignes de l'encourager, une estime flatteuse aux uns, une espèce de gloire aux autres, & à tous les distinctions proportionnées aux moyens et aux facultés qu'ils demandent."²

Tout cela justifie que leur soient accordées une estime et une attention dont ne bénéficient pas les arts mécaniques. Le caractère indispensable et nécessaire de ceux-ci leur assigne obligatoirement une place dans l'existence et la reconnaissance des hommes. Certains philosophes, tel Rousseau, s'élèvent contre cet état de fait. Nous verrons que Mercier également accorde sa préférence au caractère utile d'une production plutôt qu'à une prouesse technique ne donnant naissance qu'à une qualité esthétique.

Les arts libéraux se réduisent donc à ceci : "l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, & la gravure considérée dans la partie du dessin."³ Parmi les arts libéraux nous trouvons encore une sous-branche : les Beaux-arts.

¹ *ENCYCLOPEDIE*, tome 3, p. 475.

² *Ibid.*, tome 3, pp. 481-482.

³ *Ibid.*, tome 3, pp. 481-482.

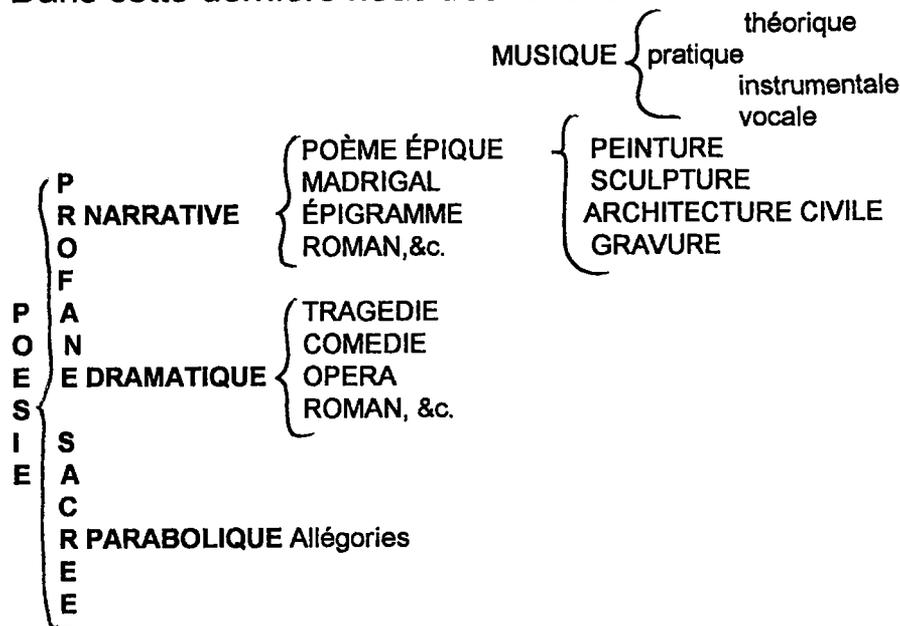
L'Encyclopédie donne la classification suivante qui nous permet de replacer toutes ces notions dans un cadre plus général :

Systeme figuré des connaissances humaines¹

L'Entendement comprend trois branches :

- la Mémoire,
- la Raison,
- l'Imagination.

Dans cette dernière nous trouvons les subdivisions suivantes :



La poésie s'entend au sens d'invention ou création. Nous voyons ici combien les arts sont étroitement imbriqués les uns dans les autres. Le *Tableau de Paris* illustre parfaitement cette corrélation des arts et la forme de cette oeuvre aux multiples facettes induit celle de notre recherche où, immanquablement, le fait de mentionner un art en appelle un autre.

LES BEAUX-ARTS

Il peut sembler inutile d'en donner une définition et pourtant, aujourd'hui ce terme recouvre un champ réduit par rapport à celui du XVIIIème siècle et ne concerne plus guère que la représentation du beau plastique. Nous soulignons le sens en vigueur lors de l'écriture du *Tableau de Paris*. Mercier, sans se référer à des auteurs ou à des textes particuliers, adopte une hiérarchie conventionnellement admise. Cela justifie pour nous l'importance toute particulière accordée dans ce travail à la littérature, à l'art dramatique et à un degré moindre à la poésie considérée au sens restrictif du terme. Ces différences de traitement,

¹ *Encyclopédie*, Discours préliminaire, tome 1.

quantitatives, sont légitimées par la place qui leur est effectivement consacrée dans l'oeuvre étudiée.

"Celui qui le premier donna l'épithète de beaux, aux arts dont nous allons parler, s'était sans doute aperçu que leur essence est d'allier l'agréable à l'utile, ou d'embellir les objets que l'art mécanique avait inventés."¹

A la lecture de l'article se dégage la nette conscience de la nécessité pour son rédacteur d'établir les circonstances ayant permis l'émergence des arts. La raison devrait prédominer dans toutes les actions humaines. Par ailleurs, l'impact que peut avoir l'art sur la conduite de l'homme ne laisse pas les philosophes indifférents, loin s'en faut.

D'Alembert, dans le *Discours préliminaire*, écrit quant à lui :

"Parmi les arts libéraux qu'on a réduits à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la nature, ont été appelés beaux-arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la Grammaire, la Logique & la Morale. Ces derniers ont des règles fixes & arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre : au lieu que la pratique des beaux arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du génie : les règles qu'on a écrites sur ces arts, n'en sont proprement que la partie mécanique ; elles produisent à-peu-près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient."²

De toute façon l'idée générale régnante exclut la gratuité, et une formule telle que "l'art pour l'art" n'aurait aucun écho dans l'idéologie dominante à l'époque. Les beaux-arts doivent permettre d'élever l'esprit et le coeur de l'homme et lui faire aimer la vérité et la vertu.

"[L'] essence [des Beaux-Arts] consiste à mettre les objets de nos perceptions en état d'agir sur nous, à l'aide des sens & par une énergie particulière qui a sa source dans l'agrément ; leur but est de toucher vivement le coeur, leur véritable emploi doit être d'élever l'âme."³

Les fins des beaux-arts ne se limitent pas comme nous l'avons déjà mentionné plus haut à la production d'objets artistiques et à travailler indéfiniment "l'effet qui consiste dans l'affinage de ce sens moral qu'on nomme le goût du beau"⁴ mais : "il faut encore que chaque citoyen ait continuellement sous les yeux, de la manière la plus propre à le frapper vivement, certaines maximes fondamentales, certaines notions directrices qui soient comme la base du caractère national, qui le maintiennent & l'empêchent de s'altérer."⁵

Ainsi, poursuivant leur "démonstration", les Encyclopédistes prônent une prise en main de ce domaine par les philosophes, les législateurs, et ... les princes, l'artiste étant chargé de séduire les humbles mortels et de faire leur bien, malgré eux ! Car il est hors de question de laisser le vice régner en maître et "il est donc indispensable de soumettre l'emploi & l'usage des beaux-arts à la direction de la raison."⁶

¹ *Encyclopédie*, tome 3, p. 484.

² *Ibid.*, tome 1, p. XXIV.

³ *Ibid.*, tome 3, p. 487.

⁴ *Ibid.*, tome 3, pp. 488-489.

⁵ *Ibid.*, p. 489.

L'importance des sens est à l'évidence soulignée. On peut distinguer différents degrés dans l'échelle hiérarchique, et nommer les "trois espèces primitives des beaux-arts" mettant en jeu l'ouïe ou la vue, ou la parole.

Selon Condillac : "toutes nos connoissances viennent des sens".² Ses théories s'inspirent de celles de Locke, qui dans son *Essai sur l'entendement humain* démontre que toutes les idées ont leur origine dans l'expérience, et plus particulièrement dans les sensations. Cet ouvrage exerce une influence prépondérante sur la pensée philosophique du XVIIIème siècle.

LES TROIS ESPÈCES PRIMITIVES DES BEAUX-ARTS

La classification est effectuée à partir des sens requis pour la perception des objets considérés.

Le premier des arts est la musique.

"L'ouïe est le premier de nos sens qui transmet à l'âme des perceptions dont nous pouvons démêler l'origine & la cause. [...] C'est ici donc que commence l'empire des beaux-arts."³

En second viennent les arts du dessin pour lequel le sens sollicité est la vue.

Les arts de la parole, plus complexes, moins rattachés aux sens physiques, se servent d'un expédient :

"On a inventé l'art de revêtir d'images sensibles, des pensées & des notions qui n'ont rien de matériel ; sous cette nouvelle forme, elles s'insinuent par les sens, & passent dans les âmes des autres. Le discours peut, à l'aide de l'ouïe ou de la vue, porter chaque idée dans l'âme, sans que ces sens l'altèrent [...]"⁴

La combinaison de certaines de ces espèces crée de nouveaux arts : chant, danse, spectacle dramatique.

On peut distinguer différentes branches :

- le beau simple, où il s'agit de plaire ;
 - * poésie : jolies bagatelles
 - * peinture : fleurs
 - * musique : harmonie et nombre
- le vrai et le parfait
 - * parole : discours dogmatiques et poèmes

didactiques, apologues.

- l'excitation des passions
- les plus parfaites : toutes les forces de l'art.

¹ *Ibid.*, p. 489.

² Abbé Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Essai de l'origine des connaissances humaines*, AMSTERDAM, Editions Pierre Mortier, M. DCC. XL. VI, 2 tomes, tome 1, p. xvj.

³ *Encyclopédie*, Tome 3, p. 488.

⁴ *Op.cit.* p. 499.

L.-S. Mercier semble accorder, comme un grand nombre de ses contemporains, une importance toute particulière au rôle didactique des beaux-arts. Le plaisir n'est pas une fin en soi mais un moyen d'amener l'homme à aimer le bien.

D'Alembert, auteur du *Discours préliminaire des Editeurs*¹ établit une classification différente de celle de l'article *Art* reposant sur la perfection plus ou moins accomplie de l'imitation que nous résumons ici². En tête figurent la Peinture, la Sculpture, ainsi que l'Architecture, qui parlent aux sens ; vient ensuite la Poésie, s'adressant à l'imagination ; enfin la Musique parle à la fois aux sens et à l'imagination.

Si Mercier ne se préoccupe pas outre mesure de la notion de plaisir, Montesquieu accorde à celui-ci une place absolument prépondérante :

"Examinons dans notre ame, étudions-la dans ses actions & dans ses passions, cherchons-la dans ses plaisirs ; c'est-là où elle se manifeste davantage. La Poésie, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, la Danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature & de l'art peuvent lui donner du plaisir : voyons pourquoi, comment & quand ils les lui donnent ; rendons raison de nos sentimens ; cela pourra contribuer à nous former le goût, qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse & avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes."³

Nous avons retrouvé une hiérarchie similaire (priviliégiant les Lettres), mais établie pour d'autres raisons, dans des classifications établies ultérieurement. Il est fort intéressant et tout-à-fait remarquable de constater que si certaines idées de Mercier viennent de ses lectures de Diderot ou Rousseau par exemple, d'autres annoncent celles d'auteurs postérieurs à lui, et ne se rattachent pas à celles de prédécesseurs. Nous reviendrons sur cet aspect de la production littéraire et dramatique de Mercier lorsque nous aborderons le problème du pillage de ses oeuvres, dans notre conclusion.

Nous n'avons pas manqué de nous pencher sur certains écrits établis d'après les cours d'un philosophe du début du XIXème siècle, donc postérieur à l'époque que nous avons délimitée, mais cependant auteur et penseur majeur. Hegel, dans les documents réunis dans *l'Esthétique*, établit un autre type de hiérarchie que celle des Encyclopédistes, donnée précédemment, et qui devrait logiquement être proche de celle adoptée par Mercier. Cependant, notre auteur, sans développer de système, semble appliquer des théories qui lui sont pourtant postérieures.

¹ *ENCYCLOPÉDIE*, tome 1.

² Le texte est le suivant : "A la tête des connoissances qui consistent dans l'imitation, doivent être placées la Peinture & la Sculpture, parce que ce sont celles de toutes où l'imitation approche le plus des objets qu'elle représente, & parle le plus directement au sens. On peut y joindre cet art, né de la nécessité & perfectionné par le luxe, l'Architecture, qui s'étant élevée par degrés des chaumières au palais, n'est aux yeux du philosophe, si on peut parler ainsi, que le masque embelli d'un de nos plus grands besoins." [...]

"La Poésie, qui vient après la Peinture & la Sculpture, & qui n'emploie pour l'imitation que les mots disposés suivant une harmonie agréable à l'oreille, parle plutôt à l'imagination qu'aux sens ; elle lui représente d'une manière vive et touchante les objets qui composent cet univers, & semble plutôt les créer que les peindre, par la chaleur, le mouvement, & la vie qu'elle sait leur donner.

Enfin, la Musique, qui parle à la fois à l'imagination & aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation ; non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images ; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'invention & de ressource dans la plupart de ceux qui la cultivent." *Encyclopédie*, tome 1, p. xxj.

³ *L'Encyclopédie*, article *Goût* de Montesquieu, p. 341.

Tout en bas de l'échelle du système des Arts de Hegel, nous trouvons l'Architecture. Il s'agit d'un art *symbolique*. Ensuite vient la Sculpture, art *classique*, qui, comme la précédente, a le caractère de matière pesante et utilise les trois dimensions. Les arts *romantiques* suivent : en premier, la Peinture, qui utilise la lumière, la couleur et deux dimensions ; en deuxième, la Musique dont le matériau est le son et enfin, la Poésie, qui utilise le son et manie les idées et nécessite un grand travail au niveau de l'imagination. La Poésie est qualifiée de "véritable art de l'esprit" :

"Pour ce qui est maintenant des modes de représentation, la poésie, sous ce rapport, se montre l'art universel, parce qu'elle reproduit dans son propre domaine ceux de tous les autres arts ; ce qui n'a lieu que partiellement dans la peinture et la musique."¹

Il classe les beaux-arts selon un ordre de richesse, d'abstraction et de puissance sur le sensible croissant alors que les contemporains de Mercier conduisent leur réflexion à partir des sens ou de la qualité de l'imitation. Nous illustrons ce dernier propos par les idées de Grimm.

"Si M. Hume avait envisagé la théorie du plaisir que cause la tragédie moins du côté du talent du poète que du côté de l'effet que tout art d'imitation produit toujours sur notre imagination, j'ose croire qu'il eût porté plus de lumière dans cette matière. Il aurait remarqué d'abord que plus celui qui imite la nature, laisse à faire à l'imagination de celui qui écoute ou qui voit, plus il est sûr de l'affecter violemment. La gradation est très exacte à cet égard. La Musique, la Pantomime nous affecteront avec cent fois plus de violence que ne pourront jamais faire la poésie et la peinture. Cela est d'expérience. Un tableau sublime peut exciter une forte admiration, peut nous pénétrer d'un sentiment profond et délicieux ; mais jamais il ne produira cet enthousiasme impétueux qui causera un morceau de musique sublime. Quelle en est la raison ? C'est que celui qui imite la nature par des sons, laisse plus à faire à notre imagination que celui qui nous la représente par des couleurs. L'imitation de la musique étant plus fugitive, moins prononcée que celle de la peinture, elle affecte notre imagination d'une manière vague ; elle la met pour ainsi dire de moitié dans l'effort qu'elle fait pour approcher de la nature ; elle ne la met que sur la voie et lui laisse le soin d'achever, soin dont l'imagination la plus médiocre s'acquitte toujours mieux que le génie le plus puissant et le plus sublime. Il en est de même des effets de la poésie comparée à ceux de la pantomime."²

Tentons d'analyser un extrait aussi long et aussi riche que celui figurant ci-dessus. En fait Grimm accorde moins d'importance au talent du créateur qu'à la capacité imaginative du public. Selon lui "tout art d'imitation produit toujours [un effet] sur notre imagination." Il est difficile dans ce cas d'imaginer une échelle de valeurs entre les différents artistes d'une même branche. Le bon et le mauvais n'auraient alors plus de sens... La gradation qu'il introduit différencie les arts entre eux. La hiérarchie est alors la suivante : la poésie et la peinture sont largement dépassées en efficacité par la musique et la pantomime. Il est surprenant de voir cette dernière élevée au rang d'art à part entière. La musique est opposée à la peinture, la pantomime à la poésie. Il n'y a donc pas de lien avec les sens, l'ouïe et la vue étant mêlées dans les deux rapprochements. C'est l'imagination qui crée la beauté d'une oeuvre "mieux que le génie le plus puissant et le plus sublime". L'inachèvement d'une oeuvre saurait-elle également aboutir à ce résultat ? Le

¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *L'Esthétique*, Textes choisis par Claude Khodoss, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 96.

² Frédéric Melchior GRIMM, *La Correspondance littéraire, 1er janvier - 15 juin 1760*, texte établi et annoté par Sigun Dafgard. ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, *Studia Romanica Upsaliensia* 32:1, Uppsala, Distributeur : Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1981, tome 1, p. 2.

génie consisterait alors à ordonner des matériaux de manière que le public ait le plus de matière pour construire sa propre oeuvre.

Hegel mesure le degré d'abstraction atteint par chaque art, tandis que les contemporains de Mercier s'attachent aux effets produits sur l'auditeur, le spectateur ou le lecteur.

"Je crois donc qu'une des plus grandes lois et des plus générales de la poétique de tous les arts est que plus vous laisserez à faire dans vos productions à l'imagination des autres, plus vous êtes sûr de la maîtriser et d'en disposer à votre gré."¹

MERCIER EST-IL ORIGINAL ?

C'est la question qui sous-tend les éléments composant notre recherche. Par conséquent nous cherchons, en décrivant les arts vus par Mercier ainsi qu'ils apparaissent dans son *Tableau de Paris*, des analogies ou des divergences entre ses opinions et celles des personnalités ayant marqué la pensée de son siècle.

En fait pour nombre de thèmes évoqués par Mercier peut-être s'agit-il tout simplement, bien souvent, de la reprise d'idées contenues dans l'*Encyclopédie*, et donc, en quelque sorte, celles d'un certain nombre de ses contemporains. Ces derniers font partie, évidemment nous n'en doutons point, des classes cultivées.

Lorsque Mercier refuse aux lecteurs l'accès aux Sciences ("double théorie"), ne va-t-il pas à l'encontre des principes qui ont donné naissance à l'*Encyclopédie* ?

"Il est peut-être vrai de dire, qu'il n'y a presque point de science ou d'art dont on ne pût à la rigueur, & avec une bonne Logique, instruire l'esprit le plus borné, parce qu'il y en a peu dont les propositions ou les regles ne puissent être réduites à des notions simples, & disposées entr'elles dans un ordre si immédiat, que la chaîne ne se trouve nulle part interrompue. La lenteur plus ou moins grande des opérations de l'esprit, exige plus ou moins cette chaîne, & l'avantage des plus grands génies se réduit à en avoir moins besoin que les autres, ou plutôt à la former rapidement & presque sans s'en apercevoir."²

Certes, les tentatives d'interprétation et de compréhension de l'organisation du savoir par les Encyclopédistes reposent sur une conception idéaliste de l'intelligence humaine, mais n'en demeurent pas moins respectables. Mercier ne semble pas adhérer à l'humanisme émanant de ces convictions. Est-il trop lucide pour s'abandonner à un tel optimisme ou établit-il des hiérarchies d'intelligence et de sensibilité (dont l'origine n'est pas précisée) entre les hommes ?

Mercier est un écrivain dont on vante généralement l'esprit novateur et l'originalité des idées. Aussi avons-nous cherché à voir à travers les conceptions des arts selon notre auteur et selon ses contemporains si notre lecture du *Tableau de Paris* nous permettait d'adhérer à ces jugements critiques.

Il est agréable de lire cet ouvrage. Le style de l'écriture, généralement non alambiqué, s'apparente à celui d'auteurs plus tardifs. Mercier va droit au but, recherchant avant tout la transparence et la clarté de l'expression. Nous ne nous

¹ GRIMM, *La Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1760, p. 2.

² *Encyclopédie*, tome 1, p. XVIIJ.

perdons pas dans les allégories, les utopies et les mythes. De plus, si bon nombre de ses idées figurent dans des oeuvres antérieures d'autres écrivains, il a l'originalité de partir des faits mêmes, de la réalité telle qu'il la rencontre en tant qu'habitant de la ville de Paris et observateur des us et coutumes de ses contemporains. La description des aspects les plus triviaux de la vie quotidienne ne l'effraye pas le moins du monde. De surcroît, l'humour de l'écrivain transparaît bien souvent au travers de ses descriptions et analyses ce qui n'est pas pour nous déplaire.

Par ailleurs, l'humanisme de Mercier, son souci de dénoncer les abus du régime monarchique, son intérêt pour les "petits", pour le peuple, ne pouvait que nous satisfaire. Nous n'irons pas jusqu'à partager l'ensemble de ses opinions sur les femmes ou sur les moeurs qu'il décrit à l'envi, bien qu'il sache exposer parfaitement ses idées et les argumenter. En revanche, ses pulsions égalitaristes, son plaidoyer en faveur d'une refonte des lois, d'une restructuration de la société fondée non plus sur les avantages de classe mais sur la distribution des emplois selon les mérites de chacun ne peuvent que susciter un préjugé favorable chez tout lecteur du XXème siècle.

Mercier ne manque pas d'idées concernant la littérature et l'art dramatique et il est vrai que la position des auteurs n'est guère enviable à l'époque où il s'exprime.

Les rapports ambigus qu'il entretient avec ses confrères de grande renommée ne laissent pas de surprendre, notamment par des analogies ou des divergences avec les idées exprimées dans les articles de l'*Encyclopédie* qui surgissent çà et là dans cette oeuvre. C'est pour cela et aussi pour tenter d'apporter des définitions précises et non anachroniques aux notions et concepts évoqués dans ce travail, lorsque cela est possible, que des comparaisons sont faites avec le *Dictionnaire raisonné...* de Diderot et d'Alembert. Nous avons évoqué l'admiration portée par Mercier au premier, il n'en est pas de même pour le second. Mais, ainsi que nous le verrons, il conteste souvent ses prédécesseurs.

Nous pouvons reconnaître différentes sources d'inspiration dans les écrits de Mercier. Il admire sans réserve Diderot, dont il ne partage pas toutes les opinions, recueille çà et là des idées circulant dans les milieux littéraires, et se forge ses propres théories. Jean-Jacques Rousseau, qu'il respecte infiniment, l'inspire souvent mais il sait à l'occasion s'en détacher totalement. Cependant nous ne saurions sous-estimer l'importance de ce philosophe dont les premiers écrits politiques ont été absolument fondamentaux. Le *Discours sur les sciences et les arts* est publié en 1750, celui *sur l'inégalité* en 1755. Le *Contrat social*, qui sera une référence pour les réformes post-révolutionnaires, paraît en 1762. Qu'il les ait lus dans leur intégralité ou non, Mercier connaît à l'évidence leur contenu.

La publication du *Tableau de Paris* s'étale de 1781 à 1783, pour les tomes qui nous intéressent, soit six ou sept ans seulement avant la Révolution française. Nous sommes en période de mutation sociale et politique. Nombre d'idéalismes agitent les différents milieux de la société. Mercier nous livre ses idées sur Paris, sa vie, ses habitants en une fin de siècle tourmentée.

Il peut arriver que des références soient prises dans des oeuvres que Mercier ne peut avoir lues notamment parce qu'elles sont connues du public

postérieurement à la publication du *Tableau de Paris*. C'est le cas pour la *Correspondance littéraire* de Grimm à laquelle nous faisons fréquemment allusion. En effet celle-ci est considérée comme une source particulièrement précieuse d'informations sur la vie culturelle parisienne dans la dernière partie du XVIIIème siècle. Ces feuilles sont intéressantes à plus d'un titre. Elles sont considérées par certains chercheurs¹ comme dictées par la franchise et la sincérité d'un auteur, quelquefois seulement rapporteur, qui, sous couvert de l'aspect privé de cette correspondance, peut dire à peu près tout ce qu'il pense sans risque d'être censuré ou poursuivi. Les abonnés réguliers sont des Princes dont il a exigé le secret. Un peu journaliste, certes, mais se voulant différent de ses confrères, Grimm recherche l'originalité et se présente avant tout comme correspondant littéraire secret. La lecture de ces textes est rendue difficile parce que Grimm n'identifie pas les auteurs des lignes qu'il reprend. Nous n'avons pas manqué de nous reporter aux études critiques et aux notes établies dans le cadre de recherches suédoises qui nous paraissent complètes² pour identifier l'origine des extraits que nous reprenons dans cet écrit.

Le caractère restreint de ce cercle littéraire à distance fait que l'influence de ces écrits ne saurait être facilement quantifiable. Cependant, ces lettres de Grimm, étant données les relations de celui-ci avec les personnalités marquantes du siècle, véhiculent les idées personnelles de leur auteur mais aussi celles de ses relations. De plus il porte à la connaissance des destinataires de ses "lettres" des textes des philosophes des Lumières souvent inédits. Nous avons là une idée représentative des courants de pensée, des états d'âme d'une société à un moment donné.

Il peut en être de même pour d'autres ouvrages qui n'auraient pas pu ou pas forcément été lus par Mercier. L'importance de la transmission des savoirs par le mode oral (salons, conversations privées...) est telle qu'il est difficile de croire qu'on puisse dater précisément l'émergence d'un concept ou d'une pensée et la cantonner à la publication d'un écrit.

Ainsi que nous l'avons annoncé en début d'introduction, nous nous intéressons dans le cadre de ce travail aux arts tels qu'ils apparaissent dans le *Tableau de Paris*. Nous confrontons la présentation qu'en fait Mercier et celle de ses contemporains les plus illustres. Les questions que nous posons sont les suivantes :

- Quelle est la part d'originalité ou de conformisme décelable dans les prises de position de notre auteur ?

- Dans sa présentation des beaux-arts peut-il être identifié comme le novateur et le révolutionnaire présenté par de nombreux critiques du XXème siècle ?

Nous essayons d'y répondre en considérant les finalités octroyées aux arts, telles qu'elles apparaissent dans le *Tableau de Paris*.

¹ Selon la présentation faite par les auteurs des thèses présentées à l'Université d'Uppsala dont nous tirons les extraits présentés dans le cadre de notre travail.

² Le texte de la *Correspondance littéraire* de Grimm est établi et annoté par des étudiants en thèse de doctorat de l'université d'Uppsala. Le premier volume de chaque étude comprend le texte et le second comprend les annotations.

Notre étude comprend deux grandes parties : la diffusion des idées nouvelles ; l'art et la morale.

La première recense dans le *Tableau de Paris* les prises de position modernistes de Mercier. Celui-ci refuse la reconnaissance inconditionnelle accordée à l'autorité des anciens et la suprématie de leurs vues sur celles des nouveaux artistes. Sont plus particulièrement concernés ici : la peinture, l'architecture, le théâtre et la littérature. Il conteste, avec d'autres auteurs, tels Diderot et Beaumarchais, la tyrannie des règles. Nous illustrerons ses propos par l'exemple du théâtre avec de nombreuses références à son ouvrage théorique.

Mais Mercier ne se contente pas de dénigrer ce qui se fait, il formule des propositions. Les thèmes qu'il souhaite voir représenter par les arts concerneront dans notre travail essentiellement la peinture et le théâtre. La dernière sous-partie a pour objet l'importance accordée au public par notre auteur.

Mais il ne suffit pas de prôner une réforme des arts pour qu'elle se fasse sans réserve. Aussi nous n'omettons pas de considérer les différentes sources de résistances mettant un frein au progrès des arts (nous n'émettons pas ici de jugement positif ou négatif sur ce que recouvre le mot "progrès").

La deuxième partie est consacrée aux rapports entre l'art et la morale entretenant des liens étroits avec les droits de l'homme qui figurent parmi les préoccupations premières de notre auteur. Elle comporte trois sous-parties dans lesquelles sont traités les sujets suivants :

- la morale
- les arts et la morale
- la défense du droit.

Cette dernière sous-partie nous paraît particulièrement importante dans la mesure où nous y traitons du rôle de l'écrivain, tel qu'il est effectivement réalisé dans le *Tableau de Paris*.

Dans la deuxième, les arts et la morale, nous voyons, après des généralités sur la morale, les rapports qu'entretient notre auteur avec cette dernière. La *peinture*, la *sculpture*, le *théâtre* et la morale trouveront naturellement leur place ici. Après un exposé sur *droit et morale*, nous arriverons aux revendications de l'égalité et au rôle de l'écrivain et du livre. Ces thèmes feront l'objet de la dernière sous-partie intitulée la défense du droit.

PREMIERE PARTIE :

**LA DIFFUSION DES IDEES
NOUVELLES**

1.1 POUR L'OUVERTURE D'ESPRIT

Au grand dam de Mercier, beaucoup plus libéral en matière de littérature qu'en peinture par exemple, les gens de lettres bien établis répugnent à admettre parmi eux des écrivains qui sortent des chemins tout tracés, tels l'abbé Prévost et Rétif de la Bretonne :

"Est-ce que le regne de l'imagination seroit totalement éteint parmi nous, & qu'on ne sauroit plus s'enfoncer dans ces compositions vastes, morales & attachantes, qui caractérisent les ouvrages de l'abbé Prévost & de son heureux rival, M. Rétif de la Bretonne ? On se consume aujourd'hui sur des hémistiches, *nugae canorae* ; on pese des mots ; on écrit des puérités académiques : voilà donc ce qui remplace le nerf, la force, l'étendue des idées & la multiplicité des tableaux. Que nous devenons secs & étroits !" [III, 125]

La nouveauté déplaît. La peinture sociale ne semble pas trouver d'admirateurs. Il est difficile, pour qui sort des sentiers battus, de se faire une place parmi les auteurs reconnus. Si notre auteur réclame la tolérance d'autrui, il apparaît quelquefois beaucoup plus difficile d'obtenir la sienne. Il est vrai que ses critiques sont destinées principalement à dénigrer les plus grands, ce qui demande plus de courage et de jugement personnel que de s'attaquer aux plus faibles et aux déjà très malmenés nouveaux arrivants.

"L'humeur & l'envie rétrogradent dans les tems passés, & amènent les trésors de tous les siècles pour objet de comparaison avec la brochure nouvelle. Le mérite qui s'y trouve n'est jamais senti le premier jour ; on a plutôt fait de se livrer à une petite déclamation satirique, que de peser exactement la somme des idées renfermées dans le livre nouveau. On commence par le dédaigner, mauvaise disposition pour le bien juger. L'habitude de ne louer que les talents qui ne sont plus, s'accorde trop avec la paresse pour qu'elle y renonce." [II, 131]

Dans *De la Littérature*, il conteste la suprématie du prestige sur les jugements de goût.

"Si l'homme né pour peser respectivement le mérite des Ouvrages existait, peut-être que dans sa balance il trouverait une égalité qu'on ne soupçonne pas. Car les noms en imposent toujours plus que les choses."¹

Mercier défend les jeunes écrivains plutôt que les plus âgés, les vivants plutôt que les morts.

Son refus de reconnaître la suprématie de certains poètes considérés comme des références absolues se retrouve dans tous les domaines des arts.

Nous allons, dans cette partie consacrée aux attraits de la nouveauté et à la diffusion des idées nouvelles présentés dans le *Tableau de Paris*, donner un aperçu de la composition de l'ouvrage. En effet, la présentation originale de celui-ci permet de se faire une idée des partis pris de l'auteur en ce qui concerne la littérature. La disparité des thèmes abordés, leur désordre aussi, reproduisent peut-être la façon dont Mercier organise sa pensée. La multiplicité des tableaux, pour lesquels nous pouvons cependant retenir des thèmes récurrents, ne rend pas aisée notre étude et l'élaboration des transitions car celles-ci n'apparaissent pas dans le *Tableau de Paris*. Nous en donnons un exemple, en réduction, mais

¹ MERCIER, *De la Littérature ou des Littérateurs*, suivi d'un nouvel examen de la Tragédie française, YVERDON, 1778, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 2.

bien représentatif de ce que nous pouvons trouver d'un chapitre à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même chapitre :

"Trop impatient pour vous livrer à la pratique, voulez-vous voir la théorie ? Les professeurs dans toutes les sciences sont montés dans les chaires & vous attendent ; depuis celui qui dissectionne le corps humain à l'académie de chirurgie, jusqu'à celui qui analyse au Collège Royal un vers de Virgile. Aimez-vous la morale ? les théâtres offrent toutes les scènes de la vie humaine : êtes-vous disposé à saisir les miracles de l'harmonie ? au défaut de l'opéra, les cloches dans les airs éveillent les oreilles musicales : êtes-vous peintre ? la livrée bigarrée du peuple, & la diversité des physionomies, & les modèles les plus rares, toujours subsistans, invitent vos pinceaux [...]" [I, 5]

L'auteur, soucieux de paraître spontané sans doute, nous livre ses pensées au hasard de ses déambulations. Il paraît jeter sur le papier les phrases telles qu'elles lui viennent à l'esprit. Il semble soucieux de trouver des détails susceptibles d'accrocher un lecteur. Cela donne un livre d'apparence disparate, et pourtant les liens entre les centres d'intérêt de l'auteur existent bel et bien et nous espérons les avoir suffisamment fait ressortir par la dénomination de nos parties.

Nous allons ensuite examiner dans la sous-partie consacrée au refus des anciens, la défense que fait l'auteur de la peinture moderne contre l'ancienne, avec quelques réserves évidemment, puis ses idées concernant l'architecture qui constitue certainement le fil conducteur du *Tableau de Paris*, le point de départ des réflexions et commentaires de l'écrivain :

"Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monumens, de ses curiosités, &c. assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques & particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. Je parlerai encore de sa grandeur illimitée, de ses richesses monstrueuses, de son luxe scandaleux. Il pompe, il aspire l'argent & les hommes ; il absorbe & dévore les autres villes, *quaerens quem devoret*." [I, préface, ij]

Les lettres et le théâtre ne seront bien sûr pas écartés et nous verrons combien notre auteur n'hésite pas à s'en prendre à ses prédécesseurs les plus illustres.

En deuxième sous-partie seront évoquées les polémiques à propos des *règles* et nous nous consacrerons plus particulièrement à la réforme du théâtre en nous appuyant sur les ouvrages théoriques de Louis-Sébastien Mercier.

Ce dernier n'est pas avare de propositions et indique quels sont les *thèmes susceptibles de convenir aux arts*, dans le respect des courants idéologiques de l'époque. La peinture et le théâtre seront particulièrement examinés dans cette troisième sous-partie.

Enfin nous terminerons par l'importance accordée au *public* en matière de jugement, que ce soit pour la littérature ou le théâtre en particulier, ou pour les arts.

Mais peut-être est-il indispensable de nous attacher préalablement à faire le point sur les notions de goût et de beau bien que l'auteur n'attache pas à l'esthétique une grande importance.

1.2. LA COMPOSITION DU TABLEAU DE PARIS

LA PLACE ACCORDEE AUX ARTS

Nous avons effectué une étude quantitative précise en tentant de relever le nombre de pages consacrées à l'un ou l'autre, dans la totalité du *Tableau de Paris*. Nous nous livrons d'abord à une estimation intuitive, c'est-à-dire dépendant de notre sentiment et de notre impression, que nous essayons de vérifier en analysant les titres donnés aux chapitres en fin de chaque volume. Nous indiquons dans les tableaux ci-dessous les titres des chapitres comprenant une mention à l'art sus-nommé et ceux dont le contenu du texte qu'ils désignent porte essentiellement sur cet art. Des passages peut-être moins importants quant à leur taille apportent des informations non négligeables sur la pensée de l'auteur ; nous les recensons donc aussi en indiquant le nombre de lignes ou de pages effectivement dévolues à l'objet de notre recherche.

Récapitulatif *:

	architecture	sculpture	peinture	musique	lettres	théâtre
tome 1	14	2	3	1	8	2
tome 2	9	1	4	3	13	3
tome 3	7	0	1	3	6	11
tome 4	5	1	5	2	11	4
tome 5	7	0	2	2	10	4
tome 6	7	4	5	4	13	4
tome 7	3	2	2	3	17	3
tome 8	7	0	1	3	16	6

* Les nombres correspondent au nombre de chapitres.

Nous allons examiner la composition de ces chapitres par rapport aux arts considérés, dans l'ordre indiqué ci-dessus.

L'architecture

Le tome 1 présente 14 chapitres se référant à cet art, soit un total de 48,5 pages.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
les Greniers	II	4	peintres - poètes - Rousseau - Diderot - Greuze - Fragonard - Vernet - Louvre - <i>la richesse oisive opposée à la pauvreté créatrice</i>
Grosseur démesurée de la capitale	III	3	luxu - oppression - portes de la ville - <i>rapport entre la taille de la ville et le gouvernement absolu</i>
Physionomie de la grande Ville	IV	3,5	aspect - couleur - Seine - édifices - géographie - monarchie et despotisme (chasse) - <i>affirmation de l'intérêt de LSM pour l'aspect moral des choses</i>
les Carrières	V	1,5	faubourgs - <i>urbanisme et politique</i>
Antiquités	XXXVII	4	Antiquité grecque et romaine - antiquités de Paris - tombeaux - <i>mise en parallèle république et monarchie</i> - religion
Ruisseaux	XL	1,5	absence de trottoirs
l'Air vicié	XLIII	10	insalubrité de la ville due à l'architecture des maisons et des rues - les ponts - hygiène - cimetières - fosses septiques - les vidangeurs -
le Pont-Neuf	L	7,5	importance sur la vie parisienne - insécurité - recruteurs -

le Pont-Royal	LI	2	Coup d'oeil - Tuileries - Louvre - Cours - pont de Neully - place de Louis XV - autres ponts - rive droite/rive gauche -
Charmant Coup-d'oeil	LII	2	Jardin des Tuileries - Champs Elysées
Boulevards	LIII	1	description
On bâtit de tous côtés	LXXXVIII	6	goût grec et gothique - musique - architecture - peinture - la Bastille - l'Hôtel-Dieu - palais Bourbon - Louvre - l'Eglise Sainte-Geneviève - Londres - sécurité - relation entre moral et architecture - justice
Ameublements	LXXXIX	2,5	ameublement - luxe et gaspillage - Louvre - utilité

* : nombre de pages du chapitre. Les allusions directes à l'architecture, les commentaires qui en découlent et les digressions de l'auteur sont tellement liés qu'il est difficile de séparer ces éléments.

Les considérations sur l'architecture amènent quasiment toujours des remarques sur la politique, les riches, les pauvres, le luxe. Voici une analyse stylistique de trois chapitres du tome I dont les titres se réfèrent à l'architecture ou à l'urbanisme. Nous nous intéressons d'abord aux premières phrases des chapitres.

chapitre II. Les greniers.

"Parlons d'abord de la partie la plus curieuse de Paris, les greniers. Comme dans la machine humaine le sommet renferme la plus noble partie de l'homme, l'organe pensant, ainsi dans cette capitale le génie, l'industrie, l'application, la vertu occupent la région la plus élevée." p. 10

chapitre III. Grandeur démesurée de la capitale.

"Vu politiquement, Paris est trop grand : c'est un chef démesuré pour le corps de l'état ; mais il seroit plus dangereux aujourd'hui de couper la loupe que de la laisser subsister ; il est des maux qui, une fois enracinés, sont indestructibles." p. 14

chapitre L. Le Pont-Neuf.

"Le Pont-Neuf est dans la ville ce que le coeur est dans le corps humain, le centre du mouvement & de la circulation." p. 156

La ville, les bâtiments sont assimilés à l'organisme humain. Cette personnification, réitérée, montre à l'évidence l'importance du lien existant entre l'homme et ce qu'il construit.

Dans les phrases qui suivent, les arts sont présents, soit mentionnés directement, soit évoqués à l'aide de la présentation de certains de leurs aspects :

chapitre II. Les greniers.

"Là, se forme en silence le peintre ; là, le poète fait ses premiers vers ; là, sont les enfants des arts, pauvres & laborieux, contemplateurs assidus des merveilles de la nature, donnant des inventions utiles & des leçons à l'univers ; là, se méditent tous les chefs-d'oeuvres des arts ; là, on écrit un mandement pour un évêque, un discours pour un avocat général, un livre pour un futur ministre, un projet qui va changer la face de l'état, la pièce de théâtre qui doit enchanter la nation." p. 10

chapitre III. Grandeur démesurée de la capitale.

"Les grandes villes sont fort du goût du gouvernement absolu : aussi fait-il tout pour y entasser les hommes ; il y appelle les grands propriétaires par l'appât du luxe & des jouissances;" p. 14

chapitre L. Le Pont-Neuf.

"Le coup-d'oeil est plus beau de dessus le Pont-Royal ; mais il est plus étonnant de dessus le Pont-Neuf. Là, les Parisiens & les étrangers admirent la statue équestre de Henri IV, & tous s'accordent à le prendre pour le modèle de la bonté & de la popularité." p. 156

L'opposition entre riche et pauvre, entre les puissants et le peuple est soulignée :

chapitre II. Les greniers.

"Des barrières de sapin, plus respectées que ne le seraient des murailles de pierres bordées de canons, arrêtent les denrées les plus nécessaires à la vie, & leur imposent une taxe que le pauvre supporte seul ; car, dispensé de tous les plaisirs, il ne l'est pas du besoin de manger." p. 15

chapitre III. Grandeur démesurée de la capitale.

"Les plaisirs du roi & les terres des princes ont envahi tous les droits de chasse. Les loix arbitraires faites à ce sujet, portent une empreinte de sévérité, pour ne pas dire de cruauté, qui contraste avec les autres loix du royaume. Tuer une perdrix devient un délit que les galères seules peuvent expier." p. 19

chapitre L. Le Pont-Neuf.

"Au bas du Pont-Neuf sont les recruteurs, racleurs, qu'on appelle vendeurs de chair humaine. Ils font des hommes pour les colonels, qui les revendent au roi [...]. Les pauvres dupes, qui sont à considérer la Samaritaine & son carillon, qui n'ont jamais fait un bon repas dans toute leur vie, sont tentés d'en faire un, & troquent leur liberté pour un jour heureux." p. 159

Lorsque Mercier dénonce des abus ou des injustices il ne manque pas de se référer à la loi. Nous aurons l'occasion de revenir largement sur ce thème fondamental dans le cadre de notre deuxième partie. L'espace urbain est assimilé à l'espace de liberté accordé aux hommes : les barrières permettent à l'Etat de recueillir les taxes sur les denrées alimentaires et symbolisent le filet qui emprisonne et presse le peuple. Les espaces à l'extérieur de la ville, plus vastes, sont réservés, au travers de la chasse, au roi et à la cour. Le peuple ne peut accéder à ce que lui offre la nature. L'infraction à la loi coûte la liberté, tout comme la naïveté, le manque de vigilance ou l'insatisfaction des besoins les plus élémentaires. En effet, les pratiques de recrutement de soldats s'exerçant sous le Pont-Neuf contrastent violemment avec les sentiments suscités par la vision de la statue équestre de Henri IV inspirant le respect et la gratitude du peuple et se trouvant sur l'édifice.

Si nous pouvons trouver une charpente commune aux chapitres dans leur façon de débiter et surtout dans les thèmes abordés, les fins de chapitres ne semblent pas répondre à une construction pré-établie. L'auteur termine souvent au gré de son humeur, soit sur un renchérissement des idées principales, soit sur d'autres considérations, d'apparence futile quelquefois :

chapitre II. Les greniers.

"L'écrivain est souvent placé entre ces contrastes frappants, & voilà pourquoi il devient véhément & sensible ; il a vu de près la misère de la portion la plus nombreuse d'une ville qu'on appelle opulente & superbe ; il en conserve le sentiment profond. S'il eût été heureux, il y a mille idées touchantes & patriotiques qu'il n'eût pas eues. Orateur du plus grand nombre, & conséquemment des infortunés, il doit défendre leur cause ; mais la défend-on quand on n'a pas senti le malheur d'autrui, c'est-à-dire, quand on ne l'a point partagé ?" p. 13

chapitre III. Grandeur démesurée de la capitale.

"Il y a des maux politiques qu'il faut tolérer, tant qu'on ne peut y remédier d'une manière sûre ; telle est l'étendue de la capitale : on ne fera pas refluer sur les terres ceux qui habitent les chambres garnies & les greniers. ils n'ont rien, pas même des bras, puisqu'ils sont énervés. Arrêtez-vous aux portes ceux qui entrent ? Conservez donc l'énorme loupe, puisque vous ne pouvez l'extirper sans mettre en danger le corps politique ; d'ailleurs.... Mais n'anticipons point sur ce que nous avons à faire sentir sur cette ville qui sera toujours chère à un gouvernement dont la tête est aussi disproportionnée que la capitale l'est au royaume." pp. 15-16

chapitre L. Le Pont-Neuf.

"Les marches du Pont-Neuf s'usent visiblement vers le milieu, & en peu d'années, sous les pieds des innombrables passans. Elles deviennent glissantes, & l'on est obligé de les renouveler. Des marchandes d'oranges & de citrons ont au milieu du pont, des boutiques qui forment un coup-d'oeil agréable : car ce fruit est aussi sain qu'il est beau." pp. 162-163.

Dans le premier extrait, Mercier parle de la fonction de l'écrivain. Il n'utilise pas le "je" pour terminer et adopte la troisième personne ainsi que le pronom impersonnel. Dans le deuxième, il s'adresse à ses lecteurs, en posant comme pour l'extrait précédent des questions, procédé qu'il reprend très fréquemment. Les dernières phrases du troisième extrait atténuent quelque peu les effets produits par la longue description des procédés mis en oeuvre par les racoleurs et paraissent plus anodins. Nous nous permettons cependant de souligner l'importance accordée par l'auteur à ce qui est utile ou sain. Le coup-d'oeil offert par l'étalage des agrumes est agréable "car ce fruit est aussi sain qu'il est beau." La qualité esthétique dépend donc directement de critères autres que ce qui plaît par l'aspect extérieur.

Nous voyons combien les relations entre les arts, les sciences, les objets et les hommes sont complexes. Une évocation en appelle une autre et les formes littéraires peuvent varier selon les chapitres.

Le point de départ des développements de Mercier est pratiquement toujours d'ordre visuel. Cela répond évidemment aux contraintes que l'auteur s'est fixées et au sujet même de l'ouvrage.

"Je n'ai fait ni *inventaire* ni *catalogue* ; j'ai crayonné d'après mes vues ; j'ai varié mon *Tableau* autant qu'il m'a été possible ; je l'ai peint sous plusieurs faces ; & le voici, tracé tel qu'il est sorti de dessous ma plume, à mesure que mes yeux et mon entendement en ont rassemblé les parties." [I, préface, v]

L'auteur du *Tableau de Paris* est quelquefois qualifié de reporter par les critiques du XXème siècle¹. Bien qu'il vitupère souvent contre les journaux, parce que la critique littéraire est assassine, Mercier manifeste des dispositions particulières pour le journalisme. Il collaborera aux *Annales patriotiques et littéraires de la France*, entre autres, à l'approche de la Révolution². D'aucuns³ estiment même que Mercier est un novateur en matière journalistique.

L'auteur revendique dans ses ouvrages théoriques la possibilité pour un écrivain d'inventer un nouveau style et une nouvelle forme. Le *Tableau de Paris* est une façon de mettre en pratique ces idées.

L'ouvrage se présente comme une suite de petits chapitres disparates constituant une "iconographie"⁴ sur Paris à la fin du XVIIIème siècle. Mercier a contesté l'ordre alphabétique de l'*Encyclopédie*, ce qui fait qu'il écarte délibérément ce type d'entrée. Selon certains chercheurs⁵ la forme du *Tableau de Paris* serait induite par la forme de la ville. Nous pouvons l'admettre si nous considérons l'enchevêtrement des rues, souvent tortueuses, encadrées par les tracés plus rectilignes des grands boulevards, l'espace étant parsemé de petits îlots retenant l'attention : les grandes places, les grands jardins, les monuments publics. Mercier lie l'espace parcouru à celui qui est écrit puisque nous pouvons lire sous sa plume :

"Les rameurs ont les bras nerveux, mais ils ne savent pas marcher sur leurs jambes. J'ai tant couru pour faire le *Tableau de Paris* que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes".⁶

Voici le tableau récapitulatif des articles où l'architecture occupe une place importante dans le tome 2. Neuf chapitres, soit 46 pages, se réfèrent à l'architecture :

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Architecture	CLXV	4,5	colonnes - répétition - monotonie - maisons - intérieur des maisons - luxe -

¹ Par Geneviève Bollème, notamment, auteur de *Dictionnaire d'un polygraphe, textes de L. S. Mercier établis et présentés par G. Bollème, collection 10/18, 1978. Cf Dictionnaire des Littératures de Langue Française, de J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey. Bordas, 1987, tome M-R, p. 1579.*

² *Ibid.*, p. 1578.

³ Source : émission de critique littéraire sur France Culture "Panorama" dont les invités étaient J.C. Bonnet, du CNRS, Daniel Rausch, professeur à Paris I, Antoine de Bach, historien politique et Olivier Blanc, historien. Ils présentaient le *Nouveau Paris* publié au Mercure de France. L'émission (1994 ?) a été rediffusée au cours de l'année 1995.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Citation de L.-S. Mercier, *Dictionnaire des Littératures de Langue Française, de J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey. Bordas, 1987, tome M-R, p. 1579.*

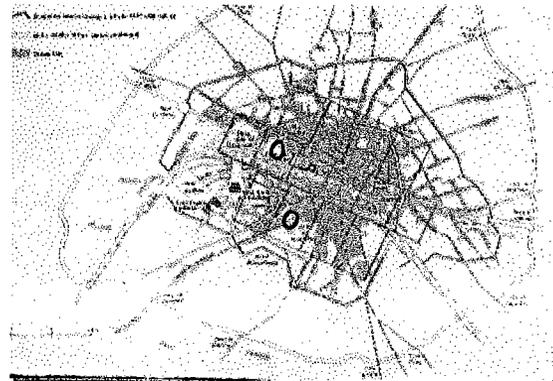
Promenons-nous	CLXXVIII	17,5	architecture et histoire - noblesse et roture - origine des Français - rues - Cimetière des Innocents - Luxembourg - Palais Royal - Tuileries - quartier de l'Université - place des Victoires - Henri IV - le Pont Neuf - la Bastille - Charles V - quai des Célestins - hôtel Saint-Paul - royauté discrète - rue des Écrivains - Nicolas Flammel - Isabeau de Bavière - l'église Notre-Dame - le Palais - la petite église de Saint-Pierre-aux-Boeufs - la religion - la rue d'Enfer - Saint Louis - l'hôpital des Quinze-Vingts - rue de la poterie - les Halles - Charles V - rue des Prouvaires - Alphonse V - la Butte-Saint-Roch - Jeanne d'Arc - César - rue de l'Université - privilèges de l'université - Charlemagne - le recteur - l'Église Sainte-Geneviève - Louis XV - Louvre - Louis XVI - Bernin - Claude Perrault - Boileau - Versailles - la rue Trousse-vache - le cardinal de Lorraine - Montmorency - le puits d'Amour - rue Saint-Thomas-du-Louvre - Mlle de Scudéry - Scarron - les Templiers - Philippe le Bel - la rue du Temple - Charles VI - l'école de chirurgie - François Ier - la Mome - l'église Saint-Jacques - de - la - Boucherie - place de Greve - Justice - quais - <i>Essais sur Paris</i> de Sainte-Foix, Louvre - Henri III - duc de Guise
La Sainte-Chapelle	CLXXIX	6	Saint-Louis - Boileau - vitraux - Croisades - l'empereur Baudouin - Saint Louis - la religion - humour à propos des sculptures - reliques - la blasphémation -
L'église de Sainte - Geneviève	CLXXX	5	la vénération des reliques - l'architecture de l'église - une coupole - le luxe - la futilité de la dépense
Rue de la Huchette	CLXXXV	1	maisons de bois - sécurité
Quartier de la Cité	CLXXXVII	2	inventaire des monuments - l'orfèvrerie - urbanisme - comparaison avec nouveaux quartiers - politique
L'isle Saint-Louis	CLXXXVIII	1	morale - ponts
Plancher d'une partie de la capitale	CLXXXIX	9	les soubassements des maisons - les carrières - la sécurité - politique - rôle de l'écrivain (p 286)
Amélioration	CCV	4	le cimetière des Innocents - les égouts - le Quai de Gêvre - politique

Prenons notre auteur au mot et voyons si l'élaboration de son chapitre "Promenons-nous" du tome II peut être reliée à ses déambulations. Pour ce faire nous reproduisons une carte extraite de l'édition *Paris le Jour, Paris la Nuit*, chez Robert Laffont et nous indiquons par un point la situation géographique de l'endroit dont parle Mercier.

Le chapitre CLXXVIII, assez long : 17,5 pages, débute par des réflexions sur l'histoire, inspirées de la vision des édifices parisiens. Sur quatre pages, l'auteur conteste l'idée de noblesse et de roture. Viennent ensuite les noms de rues, de quartiers, de places, de palais, associés à des événements historiques. Nous cherchons à situer géographiquement sur un plan de Paris les différents lieux, afin de déterminer si Mercier suit un ordre dépendant de ses promenades ou relie des noms en fonction de points communs.

Par ailleurs, il nous a semblé intéressant de vérifier si les événements s'enchaînent selon un ordre chronologique.

"A la rue du Pet-au-Diable & à la rue Tire-Boudin, je vois succéder les belles rues qui environnent le Luxembourg, le Palais-Royal & les Tuileries. Des hameaux ont été le berceau de grands empires ; et des barques de pêcheurs, l'origine de puissances maritimes." [II, 238]

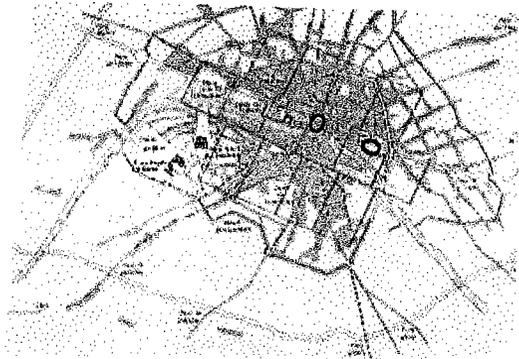


Ici nous ne trouvons pas identité de lieux, mais identité de fonction : les grands jardins sont contigus à des palais : celui des Tuileries (commencé en 1564), celui du Luxembourg (construit de 1615 à 1620, sur l'instigation de Marie de Médicis), le Palais-Royal (bâti et aménagé pour Richelieu sur les plans de Lemercier en 1633). L'auteur illustre la thèse avancée au cours des pages précédentes s'appuyant sur les *aléas* de l'histoire pour montrer que le pouvoir tombe aux mains des vainqueurs du moment, issus de peuples étrangers qui fondent alors des dynasties revendiquant une certaine aristocratie. La pompe des puissants actuels est décriée par la peinture des usages anciens, plus simples et plus humbles.

L'auteur évoque sans doute l'origine de la ville, bourgade de pêcheurs et de mariniers celtes. Les premiers conquérants furent les Romains, mais d'autres envahisseurs menacèrent la ville (les Huns, les Francs...)

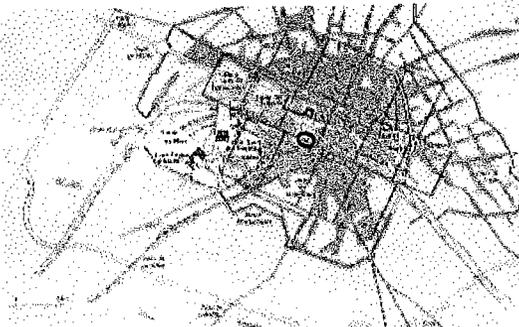
Les événements historiques relatés vont donc du 1er siècle avant Jésus-Christ au XVIIIème siècle.

"A mesure que le cimetiere des Innocens vient affliger ma vue, j'aperçois aussi la tour octogone, où l'on faisoit sentinelle contre les Normands, dont les incursions subites & fréquentes alarmoient la ville. Dans la belle rue Saint-Antoine, venoient des choux, des carottes & des navets. Là se tint le tournoi où Henri II fut blessé : là se battirent & se firent justice mutuelle les infames mignons de Henri III." [II, 238]



Le présent se mêle encore au passé, avec l'évocation des invasions normandes du IXème siècle. L'auteur évoque ensuite un passé proche touchant à la vie quotidienne et un passé un peu plus lointain : Henri II fut blessé (au cours d'un tournoi contre Montgomery) et mourut en 1559. Henri III vécut de 1551 à 1589.

"Le quartier de l'Université me dit que Philippe-Auguste aima les lettres & fonda les écoles : ces écoliers peuplerent la ville ; & c'est à raison de cette population, que le parlement devint sédentaire sous Philippe le Bel : ainsi les lettres ont toujours été utiles.... Je glisse un peu sur le pavé : cela me fait souvenir qu'on ne commença de paver les rues qu'en 1184, & que ce fut un financier qui fit cette bonne oeuvre : après en avoir donné le projet, il contribua beaucoup à la dépense." [II, 238-239]

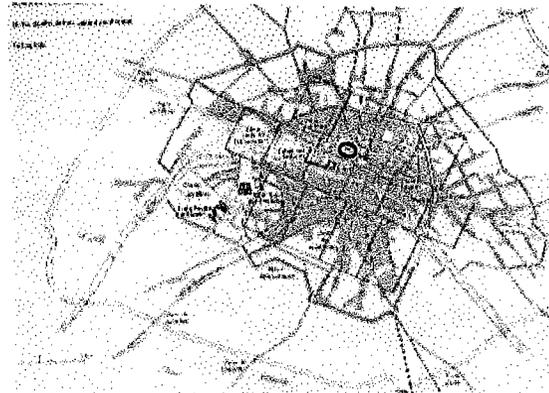


La vision appelle des souvenirs, selon les aléas de la promenade, et sans aucun respect de l'ordre chronologique puisque nous voici transportés à l'époque de Philippe II Auguste (1180-1223). Ensuite les événements restent proches puisqu'il est question de Philippe le Bel et de l'organisation du Parlement (en 1303).

L'intrusion du présent dans la conscience de Mercier le ramène à des préoccupations plus terre à terre qui nous projettent en 1184.

Nous retrouvons ici des allusions aux thèmes abordés tout au long du *Tableau de Paris* et tout au long de cette recherche : les Lettres, l'instruction, la politique, les projets utiles au bien public auxquels doivent participer financièrement les nantis.

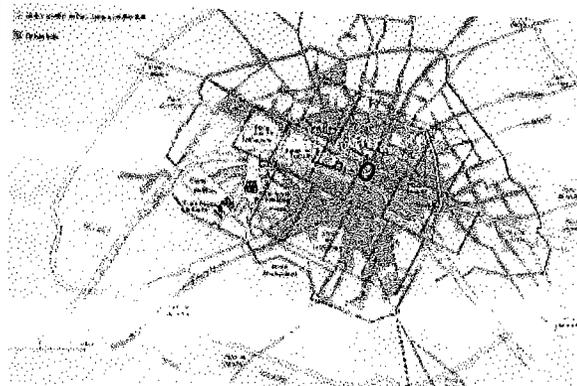
"Si je traverse la place des Victoires, je me dis : on voloit en plein jour, sur ce terrain où l'on voit aujourd'hui la figure d'un roi qui voulut être conquérant. Ce quartier s'appelloit *le quartier Vuide-Gousset*. Un petit bout de rue, qui conduit à la place où le souverain est représenté en bronze, en a retenu le nom ; & dans cette place des Victoires, qui a si long-tems révolté l'Europe, je ne puis m'empêcher de me rappeler ce courtisan qui, selon l'abbé de Choisi, avoit eu le dessein d'acheter une cave dans l'église des Petits-Peres, de la pousser sous terre jusqu'au milieu de cette place, afin de se faire enterrer, & de pourrir religieusement sous la statue de Louis XIV, son maître, *l'homme immortel*." [II, 240]



Le passé évoqué est plutôt proche mais reste indéterminé (XVIIème siècle).

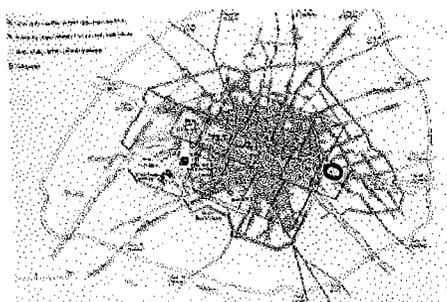
L'auteur relate des faits qui relèvent de l'anecdotique mais qui permettent cependant d'amener des critiques de l'esprit courtisan.

"Je ne traverse point la rue de la Féronnerie, sans voir le couteau sanglant de Ravailiac sortir fumant de ce coeur généreux, qui ne méritoit pas de mourir de la mort des tyrans. C'est le bon Henri IV qui a fait achever le Pont-Neuf ; son effigie a réjoui ma vue presque chaque jour de ma vie : mais jusqu'à quand dureront les maisons sur les ponts, les marchés infects, étroits & sans abord, les rues tortueuses, embarrassées & mal-propres ?" [II, 240]



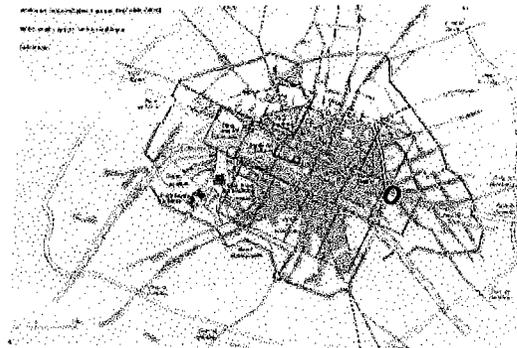
A la statue de bronze de Louis XIV, "l'homme immortel", le "conquérant" succède celle du "bon Henri IV". Nous repartons vers le début du XVIIème siècle puisque l'attentat de Ravailiac a eu lieu en 1610 et que le Pont-Neuf a été achevé en 1604. D'un côté nous avons le roi martial, éloigné de ses sujets à cause de son ambition et de son inhumanité ("immortel"), de l'autre un monarque qui songe au bien de son peuple en demandant des travaux utiles. La narration effectue un retour brusque au présent, avec la description de la situation actuelle et la revendication d'une amélioration. L'auteur utilise le futur afin de mieux frapper l'imagination du lecteur.

"Et je vois la Bastille que Charles V fit bâtir, sans en deviner le futur emploi, & que tout ami des loix ne considère point, sans s'indigner & gémir." [II, 240]



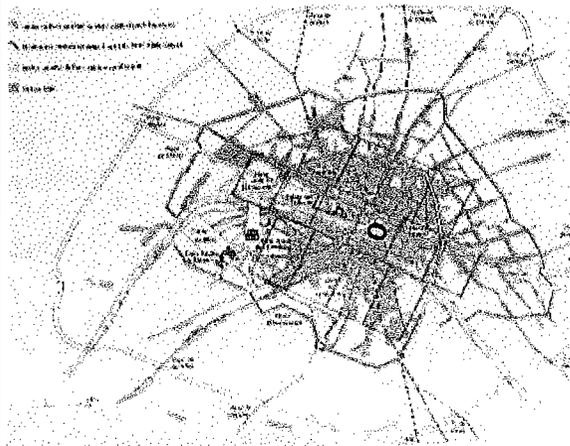
La Bastille, construite sous Charles V en 1370 est devenue prison d'Etat sous Richelieu (ministre de 1624 à 1642). Là encore Mercier joue avec la ligne du temps en indiquant le devenir d'un bâtiment détourné de sa fonction initiale. Le commanditaire de l'opération est en sorte impuissant devant ce que décide la postérité de l'emploi qui sera fait d'un bâtiment ou d'un objet.

"C'est tout auprès, & sur le quai des Célestins, que je revois en idée l'hôtel Saint-Paul, qu'occupoit le sage Charles V. La royauté alors avoit un front populaire : la maison royale étoit flanquée de colombiers, les jardins renfermoient des légumes, & un luxe monstrueux ne consternoit pas le regard du citoyen." [II, 241]



Une fois n'est pas coutume, nous restons avec le même personnage royal : Charles V (1338-1380), mais en un lieu qui n'entâche pas sa mémoire. Mercier rend un hommage à la simplicité et à la frugalité du monarque, l'opposant implicitement à la situation de cette fin d'Ancien Régime et montrant qu'il n'oublie jamais le présent et ses contingences. Les allusions au passé ne sont là que pour mettre en évidence ce qui ne va pas, selon lui, dans le Paris qu'il parcourt.

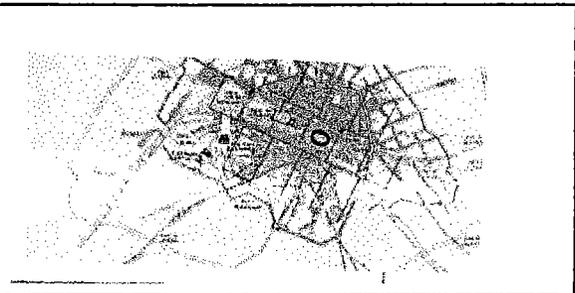
"Rue des Ecrivains. Le nom de Nicolas Flammel, si cher aux adeptes, me revient en mémoire ; il fut bienfaisant, & conséquemment sa mémoire doit être honorée. Il fonda des hôpitaux, & toutes ses libéralités ont porté l'empreinte d'un véritable ami de l'humanité. Je vénère Nicolas Flammel & Pernelle sa femme. Qu'il ait trouvé la pierre philosophale ou non ; ses recherches, ses travaux & ses fondations annoncent un homme supérieur à son siècle. Quand je m'embarque ou que je débarque au port Saint-Landry, il m'est impossible de ne pas me souvenir que le corps d'Isabeau de Bavière, cette méchante reine, femme de Charles VI, morte en 1435, fut confié à un batelier qui avoit ordre de le remettre, sans autre cérémonie, au prieur de Saint-Denis. Les frais de telles obseques n'étoient pas considérables." [II, 241-242]



Nous ne retrouvons pas cette rue (des Ecrivains) et ce quai (Landry). Il est question ici d'un écrivain juré de l'Université de Paris qui vécut entre 1330 et 1418.

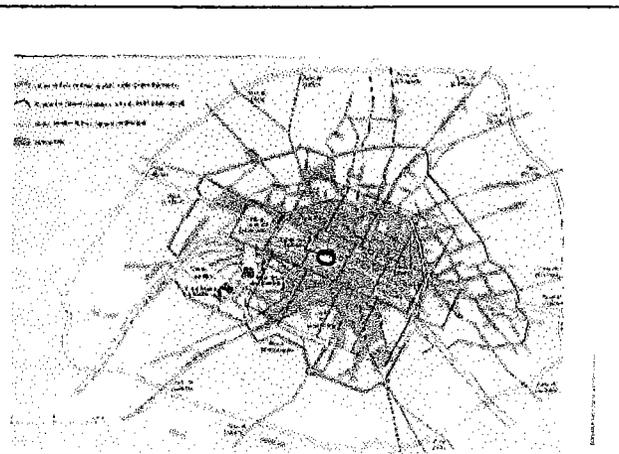
Par le fait du hasard, nous restons attachés à un personnage proche sur le plan chronologique, Isabeau de Bavière, femme de Charles VI le Fou. Elle signa un traité avec l'Angleterre (1420) qui donnait la couronne française au roi anglais, déshéritant ainsi son propre fils Charles VII.

"L'église Notre-Dame, qui ne fut achevée qu'au bout d'environ deux cents ans, & dont le portail très-curieux porte l'empreinte du génie de nos peres, est un monument qui a de la grandeur, de la majesté, & dans lequel je me promene toujours avec plaisir. On a reblanchi ce temple, & il a perdu cette teinte vénérable & cette obscurité imposante qui commande un respect religieux." [II, 242]



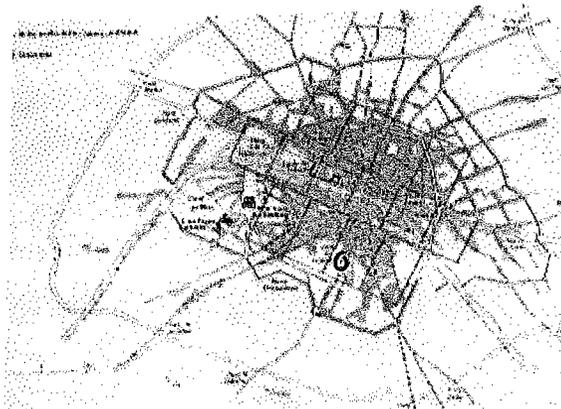
Après des lieux fortement liés à des personnages, l'auteur décrit ensuite un monument religieux (construction de 1163 à 1425, pour le gros oeuvre, avec des modifications jusqu'en 1345) qui ne doit pas être bien éloigné des endroits cités précédemment.

"Le Palais, jadis séjour des rois de la troisieme race, incendié il y a trois ans, est rebâti au moment que j'écris. Les magistrats n'arrivoient point alors dans un équipage. On voyoit deux conseillers en robes & en rabats, montés sur la même mule, débarquer fraternellement sur les degrés de la grand'salle, & s'en retourner de même." [II, 242]



Philippe II Auguste (1165-1223) complèta l'enceinte de la ville et fit de la Cité un centre politique (le Palais royal) et religieux (Notre Dame). C'est également lui qui fit commencer la construction du Louvre.
 Mercier fait une allusion à la "troisième race" des rois : mérovingiens, carolingiens puis capétiens.
 Se mêlent le passé lointain : "jadis séjour des rois de la troisième race", le passé proche : "incendié il y a trois ans" et le présent : "rebâti au moment où j'écris".

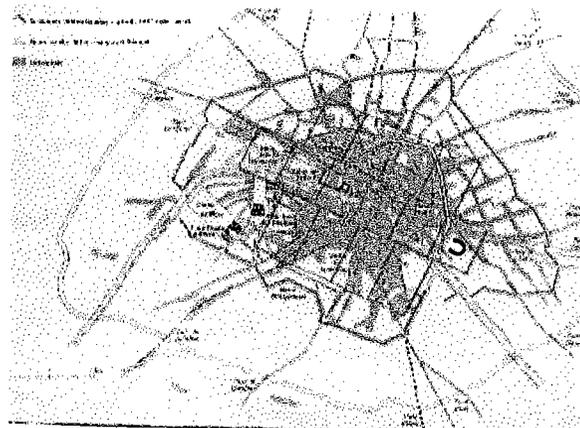
"J'entre dans la petite église de Saint-Pierre-aux-Boeufs, qui fut profanée, en 1503, par un jeune homme d'Abbeville. Il arracha l'hostie des mains du prêtre, en s'écriant, *quoi, toujours cette folie !* Ce jeune homme étoit instruit, entendoit très-bien Homere, Ciceron & Virgile. Il fut brûlé vif pour réparation. Et la rue d'Enfer, où l'on ne voit plus ni diables ni revenans, mais qui porte sur des carrieres beaucoup plus dangereuses. Saint Louis la donna aux chartreux pour exorciser ces fantômes : depuis ce tems on n'y vit plus de spectres ; & lesdites maisons, bien peuplées, rapportent de bel & bon argent." [II, 243]



Après une mention à des évènements du XVIème siècle, Mercier nous conduit à l'époque de Saint-Louis (1214-1270).

Mercier semble opposer l'obscurantisme des périodes précédentes : croyance aux esprits, intolérance religieuse poussée à l'extrême et la rationalité des hommes du présent, intéressés par l'aspect matériel des choses, éventuellement au détriment de la sécurité publique et de la morale.

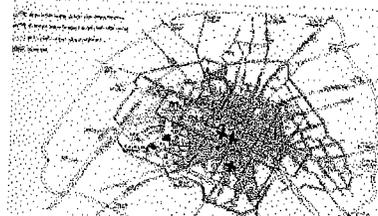
"L'hôpital des Quinze-vingts fut fondé par le même saint-Louis ; on vient de le mettre à bas, & la place est nette. C'étoit là que les prédicateurs faisoient la répétition des sermons qu'ils devoient prêcher à la cour. Rue de la Poterie, commença le spectacle françois : c'étoit le procureur du roi qui faisoit la police, & non les gentilshommes de la chambre, qui faisoient alors le lit du roi, & rien de plus." [II, 243]



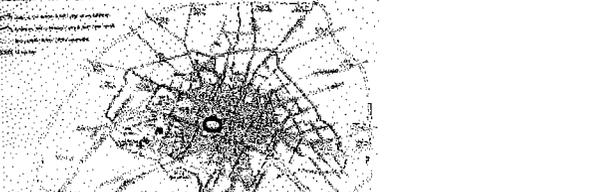
La fondation de l'hospice date de 1254. Ici Mercier nie la durée, puisqu'il évoque le début et la destruction du bâtiment, donnant un aperçu de la situation actuelle : "la place est nette". Une phrase à l'imparfait est censée indiquer l'utilisation du bâtiment pendant six siècles.

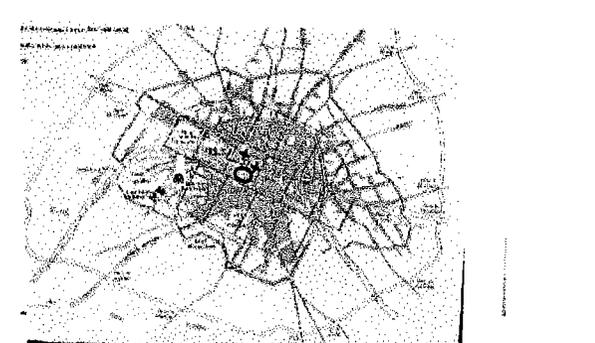
Les termes "spectacle françois" sont trop vagues pour permettre une identification précise de ce à quoi il est fait mention ici. S'il s'agit de la date de la création de la Comédie-française, Mercier nous fait revenir en 1680. Là encore, nous sentons bien que la description du passé est un alibi pour amener le lecteur (du XVIIIème siècle) à s'interroger sur la situation présente.

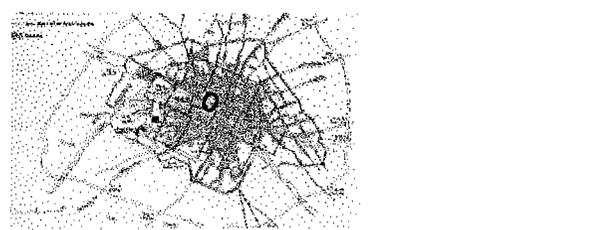
"Aux Halles, Charles V, encore dauphin, haranguait de toutes ses forces contre Charles le Mauvais, roi de Navarre ; mais il y fut sifflé, parce qu'il n'avoit pas la bonne mine & l'éloquence de son adversaire." [II, 244]



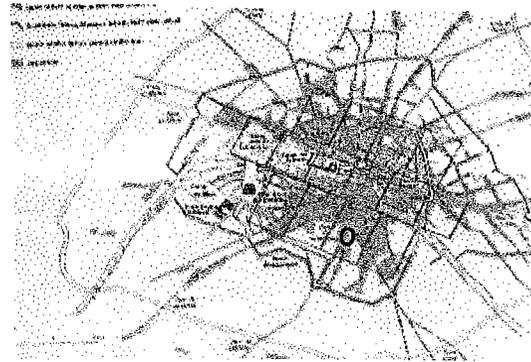
Les Halles n'étaient pas encore regroupées à la fin du XVIIIème siècle. Les lieux sont donc imprécis et l'époque dont il est question est à nouveau le XIVème siècle.

<p>"Rue des Prouvaires, Alphonse V, roi de Portugal, fut magnifiquement logé chez un épicier, ainsi que nous avons vu de nos jours l'empereur habiter un appartement garni, rue de Tournon, afin d'y être plus libre qu'ailleurs." [II, 244]</p>		<p>Un passé lointain (Alphonse V vécut de 1432 à 1481) est mis en rapport avec un passé très proche ("de nos jours"). Les usages de ces deux monarques étrangers sont sans doute à comparer avec ceux des derniers rois français.</p>
--	--	---

<p>Mercier évoque ensuite :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la Butte-Saint-Roch ; la pucelle d'Orléans. - la Cité ; le grand César, l'empereur Julien. - rue de l'Université ; Charlemagne ; Saint-Denis ; Jules II ; Louis XII. 		<p>Nous voyageons dans le temps, comme dans l'espace :</p> <p>la Cité : noyau primitif de Paris, nom donné en 508. Jules César (~101 - ~44) ; l'empereur Julien (331-363)</p> <p>Jeanne d'Arc (1412-1431)</p> <p>Charlemagne (742-814) ; la cathédrale Saint-Denis où sont enterrés un grand nombre de rois de France, Jules II (1443-1513) ; Louis XII (1462-1515)</p>
--	--	---

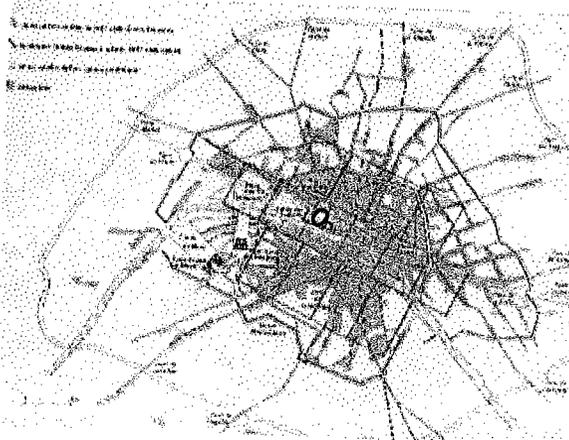
<p>"Je ne puis pas entendre parler de la cloche de Saint-Germain-l'Auxerrois, parce qu'elle donna le signal du massacre de la Saint-Barthélemi." [II, 246]</p>		<p>Le massacre de la Saint-Barthélemi eut lieu en 1572, pendant le règne de Charles IX.</p> <p>Cette époque et ce thème ont inspiré Mercier puisqu'il a consacré une pièce à <i>Jean Hennuyer, évêque de Lisieux</i>, qui a défendu les Protestants de sa ville et leur a évité d'être massacrés.</p>
--	--	---

"La nouvelle église Sainte-Geneviève me prouve que dans tous les tems on a demandé à cette sainte bergere la guérison des princes & des rois, ainsi que de la pluie dans la sécheresse, & du beau tems dans la pluie. Ce nouvel édifice va propager encore cette vieille coutume, & il y a apparence qu'elle subsistera long-tems."
[II, 246]



L'église a été construite entre 1764 et 1780 sous la conduite de Soufflot, puis de 1780 à 1789 sous celle de Rondelet. Elle est achevée en 1812.

"En contemplant la façade du Louvre, je dis : Louis XIV avoit une curieuse passion pour l'architecture ; car, malgré tout son orgueil, il a traité le cavalier Bernin à l'instar d'un souverain ; & néanmoins le dessin de Claude Perrault, quoique médecin de profession, fut heureusement préféré ; & c'est d'un tel homme que le versificateur Boileau a eu l'insolence de vouloir se moquer ! Ah ! si Louis XIV, m'écrié-je quelquefois, avoit dépensé à Paris le quart de ce que lui coûta depuis son Versailles, Paris seroit devenu la plus étonnante ville de l'univers." [II, 246-247]



La colonnade du Louvre (édifiée de 1665 à 1670) est de Claude Perrault.

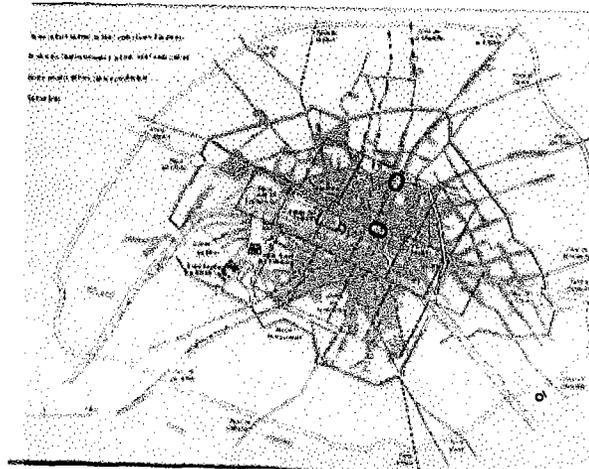
Le château de Versailles est modifié à l'instigation de Louis XIV à partir de 1661. Les trois Versailles de Louis XIV trouvent leur place entre 1661 et 1686. Mercier manifeste à plusieurs reprises sa haine de ce palais, symbole du despotisme de Louis XIV mais aussi de tout ce qu'il excècre : l'esprit courtisan, la futilité, le luxe.

Les aménagements faits au Louvre ne suscitent qu'admiration de la part de Mercier. Peut-être tout simplement parce que le bâtiment se trouve à Paris même.

Nous sommes de retour à un présent, mais utopique celui-là : "Paris seroit devenu la plus étonnante ville de l'univers."

Sont évoqués ensuite :

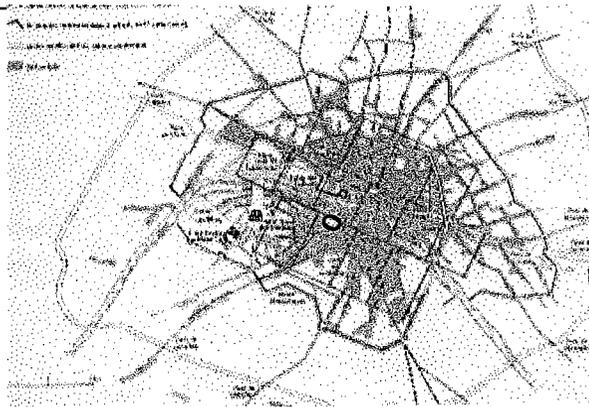
- la rue Trousse-Vache ; le cardinal de Lorraine ; Montmorency.
- le puits d'amour, rue de la Truanderie.
- rue Saint-Thomas-du-Louvre ; l'hôtel de Rambouillet ; Mlle de Scudéry.
- rue de la "Tixeranderie" ; Scarron ; Louis XIV.
- place Henri IV ; les Templiers ; Philippe le Bel.
- rue du Temple ; le duc de Bourgogne ; le duc d'Orléans ; le roi Charles VI.



Les énumérations suivantes nous font voyager dans le temps et l'espace. Au hasard des rues et des hôtels particuliers, il est fait mention de Paul Scarron (1610-1660) ; Mlle de Scudéry (1607-1701) ; Philippe le Bel (1285-1314) ; le roi Charles VI (Le Fou, 1368-1422).

Pour ces passages, il n'y a pas de retour au présent. Seules les anecdotes ayant trait au passé semblent importer aux yeux de Mercier.

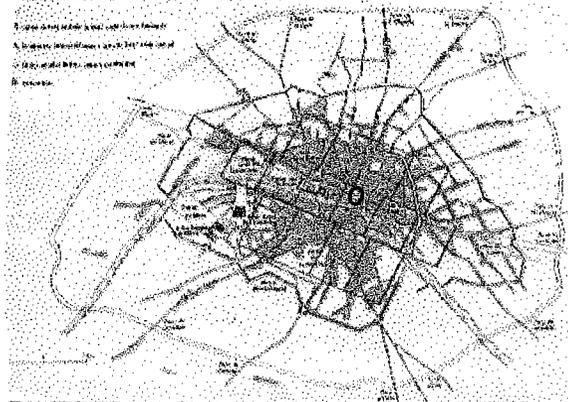
"Et quand je passe vis-à-vis la nouvelle école de chirurgie, je ne puis m'empêcher de songer que la dissection du corps humain passoit encore pour un sacrilege dans le commencement du regne de François Ier. Combien de découvertes anatomiques depuis ce tems-là ! & avec quelle rapidité cette science si retardée s'est accrue & perfectionnée de nos jours !" [II, 249]



Ici, le temps est relié à une durée : de François Ier (roi de 1515 à 1547) au présent de Mercier et au progrès scientifique.

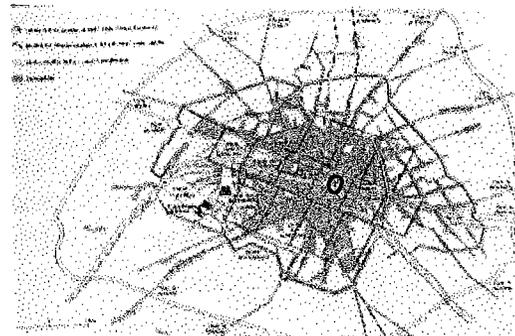
L'auteur poursuit ses évocations macabres, gardant une certaine unité dans le ton :

- la Morne (ou morgue)
- l'église de Saint -Jacques-de-la-Boucherie



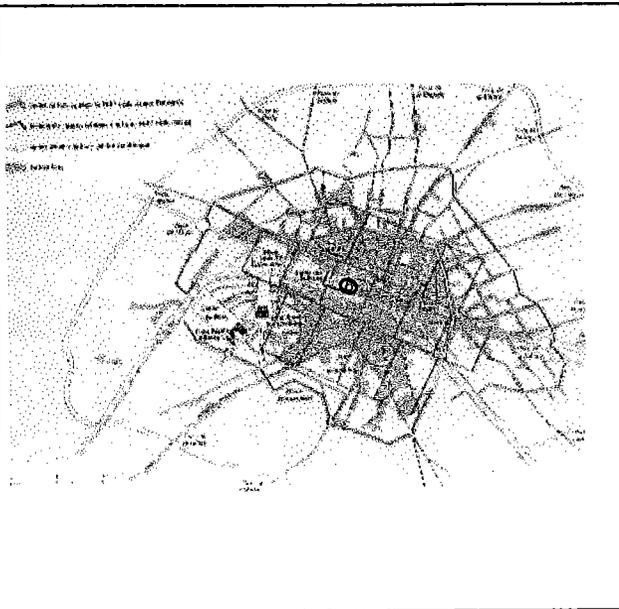
Tons, thèmes et lieux sont en harmonie.

"A la place de Greve.... On ne peut traverser cette place sans faire, malgré soi, des réflexions sur notre jurisprudence criminelle, qui, par son imperfection, contraste si honteusement avec les lumieres de notre siecle." [II, 250]



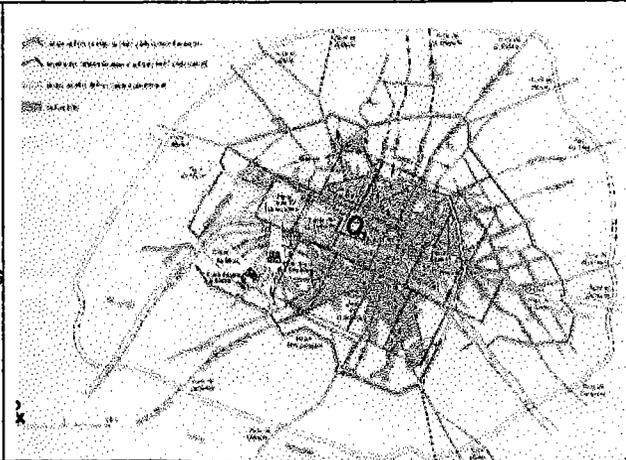
La place de Grève est assez fréquemment citée par Mercier dans le *Tableau de Paris*. Lieu des exécutions capitales, le nom paraît si chargé de connotations que l'auteur se contente d'utiliser quelques points de suspension allusifs et parlants. Il ne mentionne pas le passé, évoqué implicitement par un silence inusité chez Mercier, peut-être trop lourd d'exemples, et ne s'occupe ici que du présent (étendu à tout le siècle) et de considérations générales sur la législation.

"Quand je passe la rivière au quai Malaquais ou des Quatre-Nations, il me revient en mémoire le discours de ce batelier qui, tenant Henri IV dans son bateau, & ne le connaissant pas, disoit ne pas trop goûter les fruits de la paix de Vervins. *Il y a des impôts sur tout, jusqu'à ce misérable bateau, avec lequel j'ai bien de la peine à vivre.... Le roi, continua Henri IV, ne compte-t-il pas mettre ordre à tous ces impôts-là ?.... Le roi est un assez bon homme, repliqua le batelier ; mais il a une maîtresse à qui il faut tant de belles robes & tant d'affiquets ! & c'est nous qui payons tout cela : passe encore si elle n'étoit qu'à lui ; mais on dit qu'elle se fait caresser par bien d'autres. Voici mon autorité : Essais sur Paris, de Sainte-Foix, tome III, page 278.*"



L'anecdote, livrée sans commentaire, bien que relatant des événements datant de 1598 au moins, semble être une critique de la gestion de la France au moment où Mercier écrit. Le choix du roi servant à illustrer la pensée de Mercier - qui est indubitablement une contestation de l'appauvrissement du peuple par les impôts excessifs - n'est pas fortuit. Nous savons que notre auteur lui voue une certaine admiration. Il ne s'agit donc pas d'une attaque personnelle envers un roi mais d'une critique du régime monarchique ne tenant pas compte du peuple. La situation évoquée, cocasse, dédramatise un peu le propos.

"Je vois en plein ce Louvre d'où Henri III prit la fuite devant le duc de Guise qui, manquant de le faire prisonnier, manqua ce jour-là de mettre la couronne sur sa tête, & de commencer en sa personne une quatrième race. Sous cette nouvelle dynastie, la France auroit pris sans doute une toute autre forme, une combinaison différente ; les historiens & historiographes de France n'auroient pas manqué de... Mais il ne s'agit point ici de cela ; passons à un nouveau chapitre." [II, 251]



Le fait historique mentionné dans cet extrait date de 1588. Il s'agit à nouveau d'une occasion pour Mercier de recréer l'histoire et de laisser entendre au lecteur que le présent pourrait être autre.

Les déambulations de Mercier sont l'occasion pour lui d'évoquer des anecdotes historiques et d'exprimer ses préoccupations. Le nom des rues, les événements qui s'y rattachent amènent des réflexions sur la guerre, la royauté, l'instruction, les lettres, le théâtre, la législation, la religion.

L'histoire apporte des éléments de connaissances prouvant que le récit fait par l'auteur est vrai. Des noms associés à des dates, des allusions à des personnages illustres donnent une légitimité au discours de l'auteur. Des anecdotes, dont certaines sont authentifiées par l'indication de leur source (exemple : l'histoire d'Henri IV et du bûcher) voisinent avec d'autres dont les auteurs ne sont pas identifiés. Le passé est toujours, de manière explicite ou non, confronté au temps vécu (de manière fictive puisque l'écriture ne peut se faire au moment même où Mercier arpente les rues) et à ce que l'écrivain souhaite voir changer dans l'avenir.

Des considérations plus triviales, touchant la vie quotidienne, se mêlent à d'autres plus spirituelles. Mais l'objectivité de l'auteur est forcément factice : il ne s'agit pas de décrire des objets ou des faits mais de transmettre des idées et de faire partager des émotions. Ainsi de la description de certains monarques on passe à celle de leurs abus en mettant en valeur la simplicité des "bons" rois, proches du peuple, aux mœurs simples et pures. Les références aux lois permettent d'aborder la notion d'injustice et de partialité. Les édifices religieux rappellent les exactions commises au nom de la religion et l'auteur insiste sur le caractère superstitieux du peuple. Sont évoquées également la médecine et la science, dont les progrès se font sentir et sont encouragés par l'auteur.

Si un grand nombre d'endroits cités se retrouvent sur une ligne presque horizontale allant des Tuileries à la Bastille, sur la même rive de la Seine, des lieux fort éloignés les uns des autres sont également mentionnés.

Pour terminer sur ce chapitre et sur ce thème, nous pouvons affirmer que Mercier ne se laisse contraindre ni par aucune règle formelle, ni par son sujet. La topologie sert sa cause et non le contraire. Il va, dans sa promenade imaginaire dans les rues de la capitale, au gré de son humeur et de ses envies. De même l'histoire est un moyen pour l'écrivain pourfendeur des vices et des abus de parvenir à ses fins et jamais l'auteur ne s'assujettit à elle.

Mercier n'ignorait pas que la forme de son ouvrage, qui obtint un grand succès auprès du public, mécontentait bon nombre de critiques rigoristes, ce qui explique qu'à divers endroits du *Tableau de Paris* il éprouve le besoin de se justifier sur ce point.

Afin de voir s'il existe un schéma de construction commun aux chapitres du livre, considérons la forme et le contenu de deux petits chapitres de ce tome :

chapitre CLXXXV. Rue de la Huchette.

Une maison de quatre étages, toute peuplée, s'écroula dans cette rue le 7 février 1767. On trouva dans les débris un jeune enfant de six ans, que deux poutres, en se croisant heureusement sur sa tête, avoient préservé de la mort ; il n'avoit pas la plus légère contusion." p. 272

chapitre CLXXXVIII. L'isle Saint-Louis.

"Cette isle étoit autrefois partagée en deux par un petit bras de la rivière. On a joint les deux isles. C'est un quartier qui semble avoir échappé à la grande corruption de la ville ; elle n'y a point encore pénétré." p. 277-278

Les deux textes commencent par un compte rendu historique, l'un relevant de l'anecdote journalistique (mais sur un événement relativement lointain) ; l'autre paraissant plus impersonnel et objectif. Cependant, les commentaires qui suivent les deux premières phrases ne le restent pas longtemps et nous glissons d'emblée dans le domaine de la morale.

chapitre CLXXXV. Rue de la Huchette.

"Les Turcs qui vinrent à la suite du dernier ambassadeur Ottoman, ne trouverent rien de plus agréable dans tout Paris que la rue de la Huchette, à raison des boutiques de rôtisseurs, & de la fumée succulente qui s'en exhale. On dit que les Limousins y viennent manger leur pain sec à l'odeur du rôt.

A toute heure du jour on y trouve des volailles cuites ; les broches ne désespèrent point le foyer toujours ardent. Un tourne-broche éternel, qui ressemble à la roue d'Ixion, entretient la torréfaction. La fournaise des cheminées ne s'éteint que pendant le carême." pp. 272-273

chapitre CLXXXVIII. L'Isle Saint-Louis.

"Aucune fille de mauvaise vie n'y trouve un domicile : dès qu'on la connoît, on la pousse, on la renvoie plus loin. Les bourgeois se surveillent ; les moeurs des particuliers y sont connues : toute fille qui commet une faute, devient l'objet de la censure, & ne se mariera jamais dans le quartier. Rien ne représente mieux une ville de province du troisième ordre, que le quartier de l'Isle. On a fort bien dit : *L'habitant du Marais est étranger dans l'Isle.*" p. 278

Le premier texte reste descriptif et répond aux vues de Mercier :

"Beaucoup de ses habitans sont comme étrangers dans leur propre ville : ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net & plus précis, des scènes qu'à force de les voir, ils n'apercevoient pour ainsi dire plus ; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connoissons le mieux." [I, préface, iv]

Il est cependant fait mention à la mythologie grecque : Ixion, qui a voulu séduire la femme de Zeus, est lié à une roue enflammée qui tourne perpétuellement.

Le deuxième, bien qu'il ne soit pas écrit à la première personne, décrit indéniablement une situation à travers une morale. En effet, l'auteur emploie l'expression "fille de mauvaise vie", ce qui est déjà un jugement de valeur.

chapitre CLXXXV. Rue de la Huchette.

"Si le feu prenoit dans cette rue dangereuse, par la construction de ses antiques maisons, toutes de bois, l'incendie seroit inextinguible." p. 273

chapitre CLXXXVIII. L'Isle Saint-Louis.

"On entre dans cette isle par trois ponts. Le Pont-Marie, qui y communique, portoit cinquante maisons uniformes & profondes de quatre toises. Un débordement de la Seine (je le répète) emporta, le premier mars 1658, deux arches & vingt-deux maisons. Avis renouvelé aux maisons placées sur des ponts, & que les Inondations ont encore épargnées." p. 278

Les deux façons de clore les chapitres, différentes par leur forme (la deuxième utilise le procédé du début du chapitre sur la rue de la Huchette, avec mention d'un accident daté précisément) témoignent de la volonté de l'auteur de dénoncer des situations inacceptables, mettant en péril la vie des citoyens. Pour le premier extrait, l'avertissement (les maisons de bois constituent un danger pour les habitants en raison des risques très importants d'incendies) est implicite, les conclusions sont à établir par le lecteur ; pour le deuxième, l'avis est adressé directement aux personnes menacées.

Le tome IV du *Tableau de Paris* se termine par une réponse à un article du *Courrier de l'Europe* du 3 juillet 1781 jugeant sévèrement l'ouvrage. Mercier reproduit le texte du journal et répond aux attaques lancées contre lui. Ce chapitre, précieux à plus d'un titre, nous permet d'avoir quelques renseignements sur la genèse du livre :

"Ce livre, qui manque de plan, de méthode,(1) ressemble du moins à Paris par les contradictions qu'il renferme. Souvent il détruit dans un endroit ce qu'il avance ailleurs.(2)" [IV, 315]

Les commentaires de notre auteur sont les suivants :

"(1) Cela ne pouvoit être autrement. Que les idées soient justes, voilà l'essentiel.
(2) Les mots peuvent quelquefois se contredire, mais jamais les choses. En opposant deux phrases isolées, répandues dans un ouvrage de longue haleine, il n'y a point d'auteur qu'on ne fit tomber en contradiction. Remettez ces phrases à leur place, elles conservent leur logique." [IV, 315]

Il apparaît donc que l'absence d'ordre n'est pas le fait du hasard mais répond bien à la volonté de l'auteur. Le style même des textes varie selon le sujet ou plus vraisemblablement selon l'humeur de l'auteur. En voici un exemple, qui n'a pas de lien avec l'architecture mais qui explique le désarroi de certains critiques de l'époque qui ont du mal à faire entrer l'oeuvre dans une quelconque classification :

"*Jeune Mariée*. Cléon rencontre Damis, l'embrasse, l'étouffe & lui dit : je suis le plus heureux des hommes ; j'épouse une jeune fille qui sort du couvent, & qui n'a vu, pour ainsi dire, que moi. Elle porte sur son front l'empreinte de la douceur & de la bonté. [...]" [I, 84]

Les noms, dont on retrouve la trace chez La Bruyère mais associés à d'autres caractères ou sujets, tranchent avec ce que nous pouvons trouver par ailleurs dans le *Tableau de Paris*. Mercier omet d'utiliser la ponctuation indiquant l'utilisation du style direct et mêle les propos de Cléon à sa narration. Après que Cléon a vanté les mérites de sa fiancée, Mercier commence le paragraphe suivant (le deuxième du chapitre) par ces propos laconiques : "Cléon épouse." Un sujet, un verbe. Silence sur ce qui se passe alors. Cléon et Damis se revoient au bout de six mois. Le premier ne parle pas de sa femme et le second apprend que le caractère et le tempérament de celle-ci ont bien changé depuis son mariage :

"Il apprend qu'elle a déjà son appartement séparé ; qu'elle est en société avec la marquise, la baronne, la présidente ; qu'elle a pris leurs maximes hautaines & dédaigneuses ; qu'elle persiffle son mari, & qu'à la moindre contradiction elle s'emporte & le peint comme un jaloux, un brutal, un avare. Elle ne se leve qu'à deux ou trois heures de l'après-midi, & se couche à six heures du matin.[...]" [I, 86]

Seul le narrateur apparaît et donne un point de vue externe. Mais la critique est nette et le jugement de Mercier sans appel.

Cette peinture de la jeune épousée qui s'émancipe pourrait être un pastiche d'un caractère de La Bruyère tant cette manière de présenter les choses rappelle cet auteur. De plus l'ouvrage évoqué s'intitule "*Les Caractères ou les moeurs de ce siècle*" et Mercier est bel et bien en train de décrire les moeurs de son siècle.

L'auteur déconcerte son lecteur en lui offrant toute une palette de styles d'écriture. Il ne s'asservit à aucune règle, à aucun genre et se veut libre de toute contrainte.

Nous voyons que l'unité du *Tableau de Paris* est contenue dans le fond et non dans la forme, variable et modulable selon les fins visées par Mercier.

Après cette étude stylistique de certains aspects des deux premiers tomes du *Tableau de Paris*, dans les passages où l'architecture occupe une place majeure, survolons les tomes suivants.

Le tome 3 présente sept chapitres où il est question d'architecture, soit 21,5 pages. Les grands thèmes dont nous avons déjà parlé (histoire, lois, religion) se retrouvent évidemment ici, avec une prépondérance pour les sujets se rattachant à la loi pénale et aux conditions de vie des prisonniers. Nous reviendrons largement sur ce sujet¹.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Colisée	CCXIV	2 + 1/4	imitation des Anciens - spectacle - théâtre - Vaux-Hall - Londres - prix des spectacles - censure
Saint-Joseph	CCXXIX	1	situation - symbolique du lieu - religion - excommunication des artistes
Clamart	CCLXX	2,5	cimetière dans les murs de la ville - pauvreté
Paris-Port	CCLXXVI	5,5	projet pour transformer la Seine et permettre un trafic maritime -
Les Prisons	CCLXXVII	4	cachots - lois - mort
Bastille	CCLXXXII	4	références à l'histoire - l'Arsenal - la tour de Vincennes - traitement des prisonniers - mort - le Châtelet - les écrivains
Dépôts ou renfermeries	CCLXXXV	2,5	mendiants - humanité - injustice

L'inégalité de fortune est également un thème récurrent dans le *Tableau de Paris*. Il en est question, dans le tome 4 qui présente 31 pages consacrées à l'architecture, contenues dans 5 chapitres. L'auteur critique le luxe et les biens superflus ainsi que les arts qu'il juge négativement, telles la sculpture et la peinture.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Portes cochères	CCCXVI	3	Circulation - dangers de la rue - snobisme - classes
L'Enfant-Jésus	CCCXXVIII	2	Comparaison avec Saint-Sulpice, l'un étant simple et fonctionnel, l'autre somptueux et inutile - critique de l'abondance des établissements religieux.
Ponts	CCCXXXVI	4	ponts, coups d'oeil - doléances (pont - rues - égoûts) - carrières - extension de Paris
Balcons	CCCXXXVIII	4	spectacle de la rue - contraste entre les équipages des riches et ceux des pauvres - description des différents états sociaux
Places publiques	CCCXLIII	6	place des Victoires et place Vendôme commentaires sur Louis XIV - Place Royale et commentaires sur Louis XIII - Place de Louis XV, propos élogieux sur ce roi, château des Tuileries, Neuilly - statue du bon Henri IV sur le Pont-Neuf - Richelieu - porte Saint-Denis - autres portes disparues ainsi qu'autres monuments - changements positifs - revendication d'inscriptions françaises
la Galerie de Versailles	CCCXLVI	12	des allusions à l'architecture, la sculpture, la peinture qui permettent une description de la Cour

Le tome 5 contient 21 pages consacrées à l'architecture, soit 7 chapitres. L'auteur se livre à des considérations plus théoriques sur le rôle de l'architecte et l'interprétation politique que l'on peut faire sur les choix des gouvernants et des hommes publics en ce qui concerne l'urbanisation. Le parti-pris de notre auteur pour le tiers-état apparaît en filigrane sur chacune des pages de son ouvrage majeur.

Un des chapitres décrit le collège des Quatre Nations où Mercier a été externe. S'il ne fait pas mention de ce fait, il apparaît assez clairement que l'écrivain règle ses comptes avec un établissement dont il conteste la compétence

¹ Cf *infra*, 2.3.3.2.2. Pour une réforme pénitenciaire, p. .

de ses personnels (enseignants et directeurs). Il fulmine contre le conservatisme, les règles ineptes et les abus de pouvoir exercés à l'encontre des écoliers.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
La rue du Pied de Boeuf	CCCXC	2	quartier pauvre opposé au quartier riche - pont - boucherie - prostitution
Entrée de la Foire de Saint-Germain	CCCXCI	1	critique de la porte - sécurité
Collège des Quatre Nations	CCCCV	9	Description - commentaires - histoire - politique - hiérarchie - pédantisme - abus de pouvoir - bibliothèque Mazarine -
Académie royale de Chirurgie	CCCCXII	(7)	Commentaire architectural puis discours sur la chirurgie
Louvre	CCCCXXVIII	3	Colonnade - misère du peuple - les académies - regret des travaux interrompus
Trottoirs	CCCCXXVIII	3	critique des bornes - comparaison avec Londres
Entresols	CCCCXVI	3	description - dénonciation des conditions de vie des pauvres - architecture : reflet de l'idéologie dominante - rôle de l'architecte

L'architecture dans le tome 6 constitue la matière fondamentale pour 21,5 pages soit 7 chapitres.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Hôtel des Invalides	CCCCLXX	6	Description et réflexions diverses sur la vieillesse et l'état de soldat - histoire - mausolées
Démolition du Petit-Châtelet	CCCCLXXIII	1,5	Description - humanisme
L'Arcade Saint-Jean	CCCCLXXIV	1	Dénonciation de la situation existante et projet
Samaritaine	CCCCLXXVI	1	Description et projet de disparition
Jardin du Palais - Royal	CCCCLXXXVII	4	Critique du conservatisme du peuple
Saint-Denis en France	DI	7	Lieu où sont enterrés les rois de France - parallèle entre lieux et histoire -
Hôtel de la Force	DXLI	1	Description pour récriminations - Humanisme

La défense des droits de l'homme y tient une place importante. Mercier fait part de ses projets de construction, prouvant par son intérêt pour l'architecture urbaine et carcérale que ses critiques ne consistent pas simplement à dénigrer ce qui existe. Il cherche à aller de l'avant et n'hésite pas à faire des propositions concrètes pour améliorer la vie de ses concitoyens, aussi humbles soient-ils.

Le tome 7 (19 pages pour 3 chapitres plus particulièrement axés sur l'architecture) permet à l'auteur de nous livrer des considérations d'ordre plus général où les idées de justice, de probité ne sont bien sûr pas mises à l'écart.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Notre-Dame	DLIV	10	architecte "goth" - Saint-Christophe - anecdotes - grandeur, solennité, forte impression - la vue de la ville - laisser en état - les vitraux - la sacristie - le grand appareil cérémonial - l'histoire (épitaphes) - Saint-Sulpice - l'église Sainte-Geneviève - rois - saints - critique opulence des moines
Hôtels nouveaux	DLVII	6	Hôtels construits par des parvenus ou des malhonnêtes ayant détourné des fonds publics -
Egoûts publics	DLXXXVI	3	architecture urbaine et publique

Dans le tome 8 (sept pages et trois chapitres pour l'architecture), le lien entre l'architecture et la morale est exprimé de manière plus claire.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Bicêtre	DCIV	(16)	Quelques passages sur l'architecture au milieu de la dénonciation des conditions de vie des malades et des prisonniers - justice et humanité
Champs-Élysées	DCXIX	1	Projet d'aménagement

Bâtiments	DCXXXV	6	Tout pour les hôtels, rien pour le service du public - lien entre architecture et morale -
-----------	--------	---	--

L'architecture est donc traitée dans 59 chapitres du *Tableau de Paris* (huit premiers tomes).

Nous nous apercevons de l'importance que revêt aux yeux de Mercier l'architecture de la ville. Ne nous y trompons pas : l'auteur lui-même se défend de vouloir réaliser un guide du voyageur :

"Si quelqu'un s'attendoit à trouver dans cet ouvrage une description topographique des places & des rues, ou une histoire des faits antérieurs, il seroit trompé dans son attente. Je me suis attaché au moral & à ses nuances fugitives ; mais il existe chez Moutard, imprimeur-libraire de la reine, un dictionnaire en quatre énormes volumes, avec approbation du censeur & privilege du roi, où l'on n'a pas oublié l'historique des châteaux, des colleges & du moindre cul-de-sac." [I, préface, v]

Ses remarques s'inscrivent dans sa ligne de pensée : l'art est un moyen d'inculquer la morale en inspirant des sentiments souhaités par l'architecte et le commanditaire, à savoir en ce qui concerne l'organisation de la cité, l'Etat lui-même. Dans le *Tableau de Paris*, l'architecture est l'occasion pour l'auteur de nous faire part de ses réflexions, souvenirs ou réminiscences à partir de l'évocation d'un lieu. Tout est prétexte à de longues digressions, fréquemment à caractère de revendication sociale. La critique de la supériorité affichée par les aristocrates, de la vanité des bourgeois, de l'opulence de certains membres du clergé, du fanatisme religieux ou idéologique, de l'oppression du peuple se fait fréquemment, pour ne pas dire toujours, à l'occasion de mentions consacrées à l'architecture.

La sculpture

Autre art visuel utilisant la troisième dimension : la sculpture. Elle est très mal représentée dans le *Tableau de Paris* et cet état de fait ne reflète pas l'importance qu'elle a pu avoir dans la vie artistique du XVIIIème siècle. Nous relevons ici les mentions faites à la sculpture, sans que nécessairement le chapitre soit consacré à cet art.

Tome 1

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Antiquités	XXXVII	1 page	"sculpture ancienne donne l'idée de la barbarie la plus révoltante"
Le Pont-Neuf	L		La statue de Henri IV - le Pont-Neuf, situation, fréquentation...- le recrutement des soldats - anecdotes

* Nous avons essayé pour les arts autres que ceux de l'architecture de ne considérer que les parties du chapitre effectivement consacrées à l'art étudié. Quelquefois il est impossible de quantifier l'information.

Tome 2

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Quil pale-t-on ?	CL	3 lignes	Les arts superflus sont beaucoup mieux récompensés que les arts utiles (sciences, métiers...)

Tomes 3, 5 et 8 : rien sur la sculpture

Tome 4

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Places publiques	CCCXLIII	6 pages	Les statues représentant Louis XIV et commentaires historico-politiques, de même que pour les rois qui suivent - la statue de Louis XIII, Richelieu - la place de Louis XV et les statues et bas-reliefs (Bouchardon et Pigale) - la statue de Henri IV sur le Pont-Neuf - la porte Saint-Denis, la porte Saint-Bernard, Louis XIV - demande d'inscriptions écrites en Français

Tome 6

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Saints défigurés	CCCCLXXV	1 page	Statues gothiques des portails des églises, abîmées - mystère
Saint-Denis en France	DI	4 lignes	Trésor de Saint-Denis : "objets bons à fondre ou à vendre".
Mausolées	DXXIV	6 pages	Critique de l'argent dépensé pour l'édification de mausolées provisoires au lieu d'œuvres durables - Cochin
Figure équestre de Henri IV	DXXIX	2,5 pages	Vertu moralisatrice de la statue représentant un roi-modèle

Tome 7

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Le Calvaire ou le Mont-Valérien	DLXI	6,5 lignes	Effets sur le public des statues représentant la crucifixion du Christ
Notre-Dame	DLIV	10 lignes	La statue de Saint-Christophe évoquant Shakespeare.

La sculpture dont parle notre auteur répond aux commandes de l'Eglise ou de particuliers suffisamment aisés pour se faire représenter dans la pierre.

Voici ce qu'écrit Mercier dans le tome IX du *Tableau de Paris* à propos des statuaires :

"Si vous en croyez le ciseau, tous ces morts ont été pieux, religieux, et sans cesse prosternés aux pieds des autels. Immortaliser le mensonge, et le faire peser sur la tombe de celui dont la conscience souffre peut-être encore, voilà l'ouvrage des sculpteurs ! Ils traduisent le faux en un marbre durable, et qui, sans le burin de l'histoire, irait tromper la postérité, et transformer en homme de bien les lâches ennemis de leur siècle et de leurs concitoyens." ¹

Nous pouvons constater que ses opinions concernant la sculpture n'ont pas varié au cours des années.

La peinture

Bien moins morale, la peinture occupe une place bien plus importante que ce dernier art dans les propos tenus par Mercier, peut-être parce qu'elle présente des analogies avec la littérature et avec les objectifs que l'auteur s'est fixés et parce qu'elle semble plus dangereuse pour les mœurs aux yeux de notre auteur. Les comparaisons avec les autres arts sont nombreuses et tendent à prouver l'infériorité de la peinture par rapport à ceux-ci.

Tome 1

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
L'orthographe publique	XXXVI	16 lignes	Estampes et gravures indécentes dans un chapitre consacré à des anecdotes sur l'orthographe publique.
Collèges, etc.	LXXXI	1 page	Les arts d'agrément sont opposés aux arts utiles - réflexions sur les études scolaires et sur la république opposée à la monarchie.

¹ *Tableau de Paris*, Editions Mercure de France, tome II, p. 585.

On bâtit de tous côtés	LXXXVIII	7 lignes	Chapitre consacré essentiellement à l'architecture mais une mention faite à la peinture, comparée à son désavantage à la musique et à l'architecture.
------------------------	----------	----------	---

Tome 2

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Oisifs	CXXIX	4 lignes	Les rentiers - prostitution des arts comme la peinture et la sculpture qui font des portraits des parvenus.
Différences des Esprits	CXLIX	1 page	Les personnes sont inégalement prédisposées par la nature pour la réflexion ou pour l'exercice d'un art. Impossibilité de communiquer entre artistes.
Qui paie-t-on ?	CL	12 lignes	Arts frivoles mieux considérés et mieux rétribués que les arts (métiers) utiles.
Architecture	CMXV	1 page	Peinture d'intérieur imitatrice du réel mais complètement factice.

Sur le plan des dons, Mercier fait siennes les vues de l'époque accréditant l'inégalité entre les hommes. L'esthétique ne l'intéresse nullement, seul le caractère amoral de l'art est pris en compte. La frivolité des beaux-arts comme la peinture et la sculpture est opposée au sérieux et à l'utilité de métiers tels que le professorat.

Tome 3

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
L'Académie des Inscriptions et Belles-lettres	CCXCI	3 lignes	Sur un ton ironique Mercier adopte les arguments et thèses des défenseurs des Anciens contre les Modernes - les deux académies consacrées aux lettres

Les inscriptions de l'Académie sont le point de départ à des développements sur les académies.

Tome 4

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Tableaux, Dessins, estampes, etc.	CCCVIII	3 pages	Prix exorbitant et injustifié des arts - les collections devraient être constituées par les princes - ancien plus prisé que le moderne (critique)
Encan	CCCIX	3 pages	Les princes ne sont que des brocanteurs attirés par l'argent - le public seul juge de la valeur d'un tableau
Noces	CCCXI	10 lignes	Mariages d'amour pour les pauvres et mariages d'argent pour les autres - une estampe parlante, c'est-à-dire moralisatrice
Le Parlement	CCCXLIV	1/2 page	Mention faite au rôle des artistes et critique du "beau" dix-septième siècle
La galerie de Versailles	CCCXLVI	4 lignes	Les objets d'art sont ignorés au profit des détails ornementaux et protocolaires - la Cour

L'argent occupe une large place dans ces pages. Le marché de l'art est visé par les attaques virulentes de Mercier trop lucide dans ses analyses du fonctionnement de la société de son temps pour accepter les goûts dispendieux des nantis sacrifiant une partie de leur fortune pour du superflu alors que la majeure partie de la population vit dans la misère. L'auteur propose des sujets aux artistes, ainsi que nous le verrons plus loin¹.

Tome 5

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Louvre	CCCCXXVIII	3 lignes	Académiciens et artistes pensionnaires du Louvre - inachèvement du Louvre

¹ Cf *infra* 1.6.1. : la proposition de thèmes pour la peinture, p. .

Salon de Peinture	CCCCXLIX	8 pages	Description, commentaires - le goût du public - peintres et morale - naturel et décence
-------------------	----------	---------	---

La décence, la moralité sont les thèmes récurrents de ces pages.

Tome 6

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Peintres en portraits	CCCCLVII	4 pages	Snobisme des commanditaires bourgeois
Estampes licencieuses	CCCCLXXXV	3 pages	Licence des moeurs - moralité - Boucher -Baudouin - livres philosophiques et censure
Tapisseries	CCCCLXXXVI	4 pages	Sujets mythologiques (et licencieux) pour des tapisseries de rues lors des processions religieuses
Les accords	D	2 pages	Hogarth - Greuze - les mariages d'argent
Musées	DXXXI	3 pages	La création de musées

Un élément intéressant s'ajoute aux critiques habituelles : le désir de faire partager la jouissance des oeuvres. Mercier témoigne de son désir de voir se démocratiser l'art. Il a déjà exprimé précédemment le souhait de réserver la constitution de collections par les princes, ici il prône la création de musées ouverts à tous.

Tome 7

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Ventes par arrêts de la Cour. Encan	DLXVI	3 pages	Ventes manipulées - les objets d'art - le prix des tableaux - le goût du public
Laitières	DXCIII	1 page	Allusion aux laitières peintes par Greuze : non réalistes

Nous voyons poindre ici l'idée de réalisme chère à notre auteur. Il s'agit d'un point qu'il aimerait voir commun à tous les arts. Cette idée paraît conforme à sa vision utilitaire et éducative des arts.

Tome 8

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
La Saint-Louis	DCVI	9 lignes	Ouverture de Versailles visité par le peuple - les académies ouvrent leurs salles et donnent des prix aux artistes - l'Académie française - D'Alembert - la poésie - la galanterie - les Tuileries - l'ancienne musique

Il s'agit essentiellement de variations et d'enrichissement de thèmes traités précédemment avec des points inédits (D'Alembert, la poésie).

Rappelons qu'un grand nombre des chapitres du *Tableau de Paris* ont été publiés sous forme d'articles journalistiques et rassemblés ensuite pour former un ouvrage unique. Voilà pourquoi les mêmes sujets jalonnent l'oeuvre, sans compter évidemment que les idées générales sont conservées tout au long de la rédaction des 12 tomes, étalée sur plusieurs années comme il se doit pour un écrit d'une telle ampleur.

Après les arts visuels, nous pouvons passer à la musique. Il est plus difficile d'élaborer une synthèse des considérations de Mercier sur cet art, les professions de foi de l'auteur ne correspondant pas aux propos tenus sur certains aspects de la création musicale. Ainsi l'auteur déclare aimer la musique ce qui

n'apparaît pas évident au premier abord tant les critiques sont nombreuses visant les compositeurs ou les artistes.

La musique

Au point de vue quantitatif la distribution des passages dévolus à la musique est la suivante :

Tome 1

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Chansons. Vaudevilles	XCVII	2 pages	Satire des vaudevilles -

Tome 2

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Nouvel Incendie	CXXIV	4 pages	Incendie de l'opéra de Paris du 8-6-1781 - ouverture d'une salle provisoire - réflexions sur l'opéra et son importance - sécurité publique
Orgues	CXXXI	6 pages	Musique et religion - <u>Daquin</u> - Couperin
Différences des esprits	CXLIX		Musique.

Tome 3

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Filles d'opéra	CCXXXIV	3,5 pages	l'opéra et la moralité - la vertu des actrices
Feux d'artifice	CCXXIII	1 page	Fêtes publiques - amusement des pauvres - mauvaise musique, bacchanale - seul point positif : le <i>Te Deum</i> dans l'église cathédrale.
Bal de l'Opéra	CCXLII	4 pages	Description très critique - masques - très à la mode - danses très cadrées et de peu de charme

Tome 4

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Objections	CCXCVIII	1 page	Coût des plaisirs - réflexions morales
Tragédies modernes	CCCXXXIII	2 lignes	L'opéra en plein-chant considéré comme ennuyeux (à mourir !)

Tome 5

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Musique ambulante	CCCLXXX	2 pages	orgues ambulantes - musique calmante - musique et politique
Musique des Gardes Françaises	CCCCXXVII	3 pages	musique militaire

Tome 6

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Joueurs d'instruments	CCCCLVIII	2,5 pages	Musique dans la rue - oliveté des auditeurs des cafés
Chanteurs publics	CCCCLXIII	3 pages	Chansons pieuses / chansons paillasses - censure - sujets, thèmes
Messe de minuit	CCCCXC	1 page	Orchestre et chants de Noël après une description de l'assistance et des traditions - réflexions morales

Gluck	DXXII	9 pages	Querelle gluckistes/piccinistes - Lulli, Quinault - Marmontel - nécessité de créer une école de musique - chant - évocation de grands chanteurs - académie royale de musique - chanteurs italiens - orchestre
-------	-------	---------	---

Tome 7

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Concert spirituel	DLVI	2 pages	Fêtes religieuses et spectacles
Révolution musicale	DCI	4 pages	Amour pour l'oeuvre de Gluck - querelle - Quinault - Rameau - les opéras
Bal d'enfants	DCII	3,5 pages	Danse réservée aux professionnels - danse des enfants - religion - danse à la Cour

Tome 8

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
La Saint-Louis	DCVI	1 page	Ouverture de Versailles visité par le peuple - les académies ouvrent leurs salles et donnent des prix aux artistes - l'Académie française - D'Alembert - la poésie - la galanterie - les Tuileries - l'ancienne musique
Poèmes lyriques	DCLII	3 pages	L'opéra - l'imagination - les cadres - les règles
Ballets	DCLIII	3,5 pages	L'expression des sentiments par les attitudes corporelles - la pantomime

Mercier semble éprouver une aversion marquée pour l'opéra en raison du faste et du caractère dispendieux des spectacles de ce type. En général les attractions qui attirent la foule n'ont pas bonne presse auprès de lui. Il aime la musique religieuse (l'orgue tout particulièrement) et le chant recueille ses faveurs. La musique ambulante lui paraît intéressante dans la mesure où il lui prête des vertus lénifiantes. En résumé, le plaisir, encore une fois, importe peu, la musique est une possibilité d'encadrer la population et de réprimer ses instincts de rébellion.

Une première remarque à la vue de ces tableaux concernant l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique permet de confirmer la structure particulière de l'oeuvre. En effet, si certains chapitres successifs ont un lien entre eux et si certains thèmes se retrouvent plus particulièrement dans l'un ou l'autre tome, la distribution des chapitres semble le résultat du vagabondage intellectuel de l'auteur. Un avertissement des éditeurs placé au début du premier tome tend à nous faire accroire le contraire mais semble avoir surtout été écrit en vue de donner à cette édition un caractère d'authenticité et de légitimité que n'aurait aucune autre :

"Cette édition du *Tableau de Paris* en quatre volumes, imprimée sous les yeux de l'auteur, est la seule qu'il avoue. Il prévient le public, qu'il n'a aucune part à celle dont le sieur Samuel Fauche père répand déjà les deux premiers volumes, promettant d'en composer deux autres des additions & augmentations, ainsi que de tous les chapitres nouveaux renfermés dans celle-ci : ce qui est absolument impraticable, l'auteur ayant pris le soin de donner à ses matieres un certain ordre & ayant retravaillé plusieurs articles au point qu'il n'est pas possible d'en extraire les nouveautés ou les changemens, pour les placer ailleurs." [l, avertissement]

Le fait est qu'une fois lancé sur un sujet qui lui tient à coeur l'auteur lui consacre souvent plusieurs chapitres. Mais on ne peut pas parler d'organisation rationnellement construite. Voici ce que nous pouvons lire à ce propos dans l'introduction au *Tableau de Paris* publié au Mercure de France en 1994 :

"La forme à l'évidence si morcelée de son oeuvre et le fait qu'il a lui-même constamment publié des chapitres séparément dans différents journaux en ont permis et même appelé une lecture discontinuée. [...] Pourtant, loin d'être un oubli ou un déni de la littérature, ce mouvement obstiné vers l'extérieur et cette passion pour un champ étendu d'interrogations en dehors du confinement littéraire ont précisément permis à Mercier de trouver son style propre en s'émancipant des poétiques routinières."¹

Nous allons aborder maintenant les autres formes d'expression artistique dont il est question dans l'ouvrage. Le lecteur ressent pertinemment à la lecture du *Tableau de Paris* combien les thèmes relatifs au théâtre et aux lettres sont chers à notre auteur. Il est clair que le rôle des gens de Lettres est son sujet de préoccupation premier. C'est pourquoi nous lui réservons une place importante dans la deuxième partie de ce travail. Par ailleurs, nous n'avons pas manqué de recourir aux ouvrages théoriques de l'auteur afin de mieux cerner les tenants et les aboutissants de ses prises de position.

La littérature

Comme pour l'architecture nous indiquons ici combien de pages comporte le chapitre. Le premier tome compte huit chapitres consacrés aux lettres, soit 34 pages.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Préface		13	Justifications de Mercier pour l'écriture de cet ouvrage - rôle de l'écrivain
Patrie du vrai Philosophe	VII	3,5	La grande ville - nature et culture - Rousseau - Mercier lui-même
Les colporteurs	LX	3,5	Le marché du livre - la censure
Cafés	LXXI	3	Cafés et oisiveté - écrivains - cabale
La Sorbonne	LXXXIII	3	Théologie - obscurantisme
Les Ecrivains des Chamiers-Innocents	LXXXIV	2,5	Ecrivains publics donc utiles
Le Marais	LXXXVI	4	Préjugés - obscurantisme - absence d'esprit et de curiosité
Progrès des Arts	XCIX	1,5	Thème du progrès et de la décadence

Dès le premier tome sont abordés tous les grands thèmes se rapportant à la littérature : le rôle de l'écrivain, le livre et son marché, la censure, la cabale, la critique, la transmission des Lumières.

Le tome 2 (13 chapitres, 44 pages traitant de la littérature) reprend, développe et approfondit ces sujets. Mercier fait part à son lecteur des revendications des gens de lettres, à un moment où ceux-ci sont sur le point d'obtenir gain de cause sur la notion de propriété littéraire.

Les préoccupations de Mercier apparaissent à nouveau : la liberté, la justice, la probité, l'éducation. L'accent est mis sur l'importance accordée à l'esprit plutôt qu'aux possessions matérielles.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Professeurs de l'Université	CXVIII	2,5	L'enseignement - le goût - le latin -
Censeurs royaux	CXXI	2	Censure - imprimerie - la liberté

¹ *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, Edition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, 2 tomes, introduction, p. V.

Auteurs	CXXXVII	7	Pauvreté et écriture - pensions - écriture - rôle des gens de lettres - la morale
Des demi-Auteurs, quarts d'Auteurs, enfin Métis, Quarterons, &c	CXXXVIII	4	Journalistes - critiques
Libraires	CLXII	2,5	Libraires et auteurs - la censure
Livres	CXMIII	1	Ecrits mais non imprimés à Paris
Bouquiniste	CXLIV	4	Bibliophile en fait et vendeur - les meilleurs livres - de la mode (longueur...)
Brochures	CXLV	4	Des avantages d'une production abondante - les romans - le goût académique
Equilibre	CXLVL	1	Un usage particulier du livre : le papier d'épicerie
Différences des Esprits	CXLIX	2	Du génie, des arts, de l'inégalité des talents et des dons
Qui paie-t-on ?	CL	3,5	La récompense des services rendus
Nouvellistes	CLIX	4	Les journalistes - le public - les préjugés - les Anglais
Bibliothèque du Roi	CXCIV	4,5	Le nombre ne rend pas les possesseurs plus spirituels - critique des Anciens - accès difficile

Le tome 3 (6 chapitres, 25 pages consacrées aux lettres) semble plus spécialisé dans la critique des institutions et de la tradition. Le modernisme de l'auteur s'impose avec évidence. Il reprend des thèses déjà présentées dans ses ouvrages théoriques en les mettant à la portée de tout lecteur. Mercier se révolte contre la suprématie des Anciens, contre la prééminence des règles classiques, contre l'esprit de corps. Sa verve exprime le sentiment exacerbé d'être à l'étroit dans un cadre trop strict.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Versificateurs	CCXXI	5	Modernisme des arguments opposés aux adeptes des rimes - refus des règles - Boileau - Corneille, Racine
L'Académie Française	CCLXXXIX	8,5	Despotisme de l'Institution - dépendance envers le gouvernement - Basse des écrivains - goût - traditions, règles - contestation de son bien-fondé (discordance entre les écrivains, effets sur la langue nuls voire négatifs) - Inconvénients pour les écrivains d'entrer dans une académie
Sur le mot Goût	CCXC	1,5	Académiciens
L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres	CCXCI	3	Modernes contre Anciens - les différentes académies
Gêne de la Presse	CCXCV	5	Mise en relation liberté de la presse et liberté civile
La petite Poste	CCXCVI	2 / 5	Commentaire d'une brochure au milieu de la description de la poste

Le tome 4, dont 11 chapitres et 45 pages concernent plus particulièrement l'art dont nous nous occupons ici, met en évidence les devoirs de l'écrivain. Mercier présente son échelle des valeurs lui permettant de juger de la qualité ou de la médiocrité d'un homme de lettres. Bien qu'il les critique d'abondance, il a une très haute opinion du rôle que doivent jouer ses confrères. Leurs grandes qualités les élèvent à la position d'inspirateurs des rois, instructeurs du peuple et défenseurs du droit et de la morale. Ils ont à tenir une place de choix dans la vie politique. Le style de l'auteur se fait emphatique, ses développements l'entraînent fort loin (par exemple il envisage la destruction de Paris).

Nous ne manquerons pas de nous interroger sur le danger présenté par certaines des thèses de Mercier¹ tant celui-ci peut paraître excessif dans ses prises de position et son attirance pour une certaine forme d'absolutisme.

¹ Cf 2.3.3.5. : Quand l'idéal démocratique menace de conduire à la tyrannie intellectuelle, p.

Toujours est-il que ses propos expriment son enthousiasme pour ce qu'il fait et témoignent de son engagement en tant que citoyen.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Mercure de France	CCC	7,5	Auteurs de toutes origines et de qualités variées - critiques illégitimes - Pankouke, <i>Discours sur le Beau</i>
Auteurs nés à Paris	CCCI	8,5	Liste des auteurs par ordre alphabétiques - attrait de Paris sur les provinciaux - origine humble de certains - pauvreté - pensions injustement distribuées
Porte-faix	CCCII	1/2 /9	Description des conditions de travail des porte-faix - les compliments au roi faits par les polssardes sont écrits par des gens de lettres
Petits Formats	CCCXIII	4,5	Commentaires ironiques sur un effet de mode - philosophie et édition -
Maîtres Ecrivains	CCCXIV	7	L'art de l'écriture mais aussi des propos sur la censure et sur la morale
De l'ancienne Compagnie des Oeuvres fortes	CCCXV	2	Le cynisme nécessaire pour dénoncer le vice
Ton du grand Monde	CCCXXII	4	Les femmes - Molière - Voltaire
Légères Observations	CCCXXIV	1/2 / 12	Suite de commentaires divers à propos de tout - liberté d'imprimer inexistant en France
Apologie des Gens de Lettres	CCCL	3,5	Supérieurs en raison ils éclairent les monarques et les citoyens - défenseurs de la morale - critique des querelles entre écrivains
Belles- Lettres	CCCLII	6,5	Des avantages des belles-lettres - lien avec les sciences et le progrès - rôle des écrivains en matière de politique
Que deviendra Paris ?	CCCLV	9	La destruction de Paris est envisagée - l'homme sera-t-il responsable de cette fin ? - rôle du livre comme témoignage pour les générations futures

Le tome 5 (10 chapitres, 66 pages spécialisés dans la littérature) débute par une explication des fins poursuivies par l'auteur de l'ouvrage. Les thèmes précédents sont repris sous des angles différents.

Titres 5	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Petit Préliminaire	CCCLVIII	5,5	Ce qu'a voulu faire LSM - rôle de l'écrivain - Dénonciation des abus
Entrepreneurs	CCCLXVI	3	Les privilèges - Pankouke " <i>entrepreneur de l'Encyclopédie méthodique</i> " - condition des auteurs
Loueurs de livres	CCCXXVII	2,5	Les livres usés sont forcément les meilleurs
Collège des Quatre Nations	CCCCV	9	Education - bibliothèque Mazarine
Académie des Sciences	CCCCX	6	Philosophie - progrès -liberté de l'homme
Prôneurs de l'antiquité	CCCCXI	3,5	Les gens de lettres âgés sont les plus conservateurs - revendication de modernisme
Naissance d'un Prince	CCCCXIV	18	Discours adressé au Dauphin qui vient de naître - avertissement au Prince qui doit rechercher la vérité - dénonciation des abus - condition de l'écrivain - le livre comme source de connaissance et de vérité
Latinistes	CCCCXV	5	Latin inutile mais prisé par la bourgeoisie
Enlèvements	CCCCXXXVII	5,5	De l'arbitraire des privations de liberté - lettres de cachet - conditions de vie de l'écrivain - la loi anglaise <i>Habeas Corpus</i>
Liseurs de Gazettes	CCCCXLV	9,5	Censure - l'exemple anglais - l'anglophobie

Notre procédé, consistant à trier les diverses informations et à effectuer des regroupements thématiques, n'est certainement pas original. En effet, il semblerait que ce type de lecture sélective ait été adopté par bon nombre de lecteurs. Voici ce que nous pouvons lire dans l'introduction au *Tableau de Paris* du *Mercure de France* :

"Ainsi s'institua un type d'utilisation en quelque sorte à la carte qui fut consacré en 1908 par la publication de la *Table analytique du Tableau de Paris* d'Alain de

Bouard, conçue pour les lecteurs pressés de retrouver les seuls passages correspondant à leurs intérêts du moment. Dès l'origine circulaient des extraits de l'oeuvre, et toutes les éditions ultérieures du *Tableau de Paris*, depuis celle de Gustave Desnoireterres, sont sans exception des anthologies (la plus récente et la plus longue ne fournissant au plus qu'un cinquième de l'oeuvre), genre auquel se prêtent aisément les ouvrages dont l'unité paraît problématique."¹

A un genre original correspond bien une lecture originale...

Le tome 6 (13 chapitres, 54,5 pages se rapportant à la littérature) présente à nouveau des critiques des académiciens et de la critique littéraire. C'est celui des trois tomes abordant ce sujet qui livre le plus de renseignements sur la considération qu'accorde Mercier à la poésie, et sans doute celui qui s'attache de plus près à ce genre littéraire.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Afficheurs	CCCLXXXIV	2	Parallèle fait entre les afficheurs et les académiciens français
Almanach des Muses	CCCCXCV	4,5	Recueil de vers annuel - comparaison avec bons poètes : Chapellet, Chauvieu, Coulanges, Panard, Collé - rapport au livre différent selon le lecteur - la critique littéraire
De l'Auteur du <i>Système de la Nature</i>	DII	9,5	Réflexions sur l'athéisme à partir de la réfutation du <i>Système de la Nature</i>
Docteur de Sorbonne	DVIII	3	Le prêtre et la compassion
Livres de Paroisse	DXII	3	Contraste entre la grande diffusion des livres religieux et celui des livres profanes - Latin
Edits	DXOV	2,5	De l'utilité de certains écrits - l'utilité royale
Collège Royal	DXV	4,5	Critique de l'enseignement - le livre : vecteur de savoir
Enthousiasme	DXVII	3	Honni mais ô combien nécessaire
Ecrits de Voltaire	DXXIII	8	Critique de Voltaire
Dictionnaire	DXXX	2,5	Apologie de la divulgation des connaissances - le goût - la bonne grâce (le <i>fin</i>)
Bureaux d'Esprit	DXXXII	4	Critique des femmes qui ont l'outrecuidance de se faire passer pour des amateurs de lettres - l'Académie Française
Monsieur le Public	DXXXIII	4	Propos sur le public - Voltaire
Mémoires imprimés	DXXXVIII	4	Défense du droit et de la justice - lien entre l'écrivain et l'avocat

Les deux derniers tomes faisant l'objet de notre étude foisonnent de thèmes très divers. Nous ressentons tout particulièrement à leur lecture combien Mercier attache d'importance à la relation entre l'écriture et l'engagement social et politique.

Tome 7, 17 chapitres, 71,5 pages

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Matrônes	DXLII	2/ 16	La prostitution - Rétif de la Bretonne et son <i>Pornographe</i>
Nouvelles à la main	DXLIII	4,5	Anecdotes, satires, actualités politiques et littéraires - critiques littéraires
Libelles	DXLIV	6,5	Ceux qui calomnient les puissants devraient être autorisés. Mais l'atteinte à la vie privée n'est pas admissible - Exemple de l'Angleterre où les libelles autorisés attirent moins le public et ne blessent pas.
Lieutenant de Police d'Athènes	DXLV	9	Revendication de la liberté d'expression
Athènes rétablie	DXLVI	3,5	Apologie de la République - liberté d'expression
Inscriptions	DXLIX	5,5	Inscriptions à écrire en Français pour la satisfaction du peuple et son éducation morale

¹ *Tableau de Paris*, Mercure de France, p. V.

De Raoul Spisame	DLXIII	7,5	Ecrivain du XVI ^e s. auquel s'apparente (théoriquement) l'auteur - réformateur des abus - législateur - despote - beaucoup d'imagination mais des idées originales et sages - allusion à Montesquieu
Homme de Goût	DLXV	6	Réflexions sur le Goût - règles
Rue Plâtrière	DLXVIII	4	J.- J. Rousseau opposé à Voltaire - paranoïa de Rousseau
Saisies	DLXXVI	3,5/5	Monopoles liés à certains commerces - le peuple dépouillé des biens nécessaires - la censure sur les livres - un commerce illicite avec les livres saisis et soit-disant détruits
Philosophie	DLXXX	3	Principe de la double-doctrine : certaines idées ne doivent pas être livrées au public - vulgarisation des sciences
Francs-Maçons	DLXXXIV	3	Liberté de pensée, d'expression - la Loge des Neuf-soeurs se consacre à la littérature - bienfaisance
Lettres de cachet	DLXXXIII	12	Arbitraire, injuste - Louis XIV et Louis XV les ont beaucoup utilisées - la Bastille - Emprisonnement ou exil
Guerre des auteurs	DXC	6,5	Querelles - Boileau
Babil	DXCVI	5	Bavardages à propos de sujets variés, en tous lieux - Journaliste se livre au bavardage par écrit sur les querelles littéraires, la musique, les auteurs
Fat, Fatuité	DXCVII	3/7	Elle touche les magistrats, les auteurs, les nobles, les abbés de cour et prend sa source à la Cour.
Postérité des vrais Philosophes	DXCIX	7	A Paris - ils connaissent tous les arts et toutes les sciences, ne jugent pas publiquement les autres.

Si la liberté d'expression est revendiquée avec force, l'auteur estime qu'il existe des limites à respecter. L'accent est mis également sur la défense des opprimés, devoir sacré de l'écrivain alors que ce dernier est lui-même l'objet de poursuites et peut être emprisonné pour avoir tout simplement exercé son métier.

Le tome 8 (79,5 pages pour 16 chapitres consacrés à la littérature) constitue en quelque sorte le catalogue des idées de l'auteur. Nous y retrouvons tous les thèmes déjà évoqués avec l'affirmation de la supériorité de ce siècle sur le précédent.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
La Saint-Louis	DCVI	6/7	Ouverture des Tuileries, des Jardins Royaux et de Versailles au peuple - Académie Française au Louvre - D'Alembert
Journaux, le vrai Journaliste	DCXI	6	Critiques littéraires et sur le théâtre - règles - ouvrages théoriques fort nombreux - la Tragédie - Critique des critiques littéraires et des poétiques
Du Style	DCXIV	8,5	Rôle du lecteur - réflexion sur la langue - Critique de la prépondérance de la forme sur le fond - l'efficacité prime - le naturel
Egoïsme des corps	DCXVII	1,5/ 4,5	Les prétentions de tous les membres d'un corps de métier - les académiciens
Journal de Paris	DCXX	7	Des actualités parisiennes - idées pour rendre les journaux utiles - critiques littéraires et théâtrales
Trente Ecrivains en France, pas davantage	DCXXII	8,5	Précisions sur ce que recouvre pour notre auteur le terme d'écrivain - rôle de l'écrivain
Raretés	DCXXIV	1/5	Collections - langues étrangères - bibliothèques privées
Feuilles périodiques	DCXXIX	4,5	Critiques littéraires - Mercure de France
Maîtres-ès-arts	DCXXIV	2,5	La presse doit suppléer aux carences de l'enseignement et instruire le public.
Du siècle littéraire de Louis XIV	DCXXXIII	9	Le XVIII ^e siècle est supérieur au XVII ^e sur le plan de la morale politique, de l'éloquence, de la tolérance et de l'humanité - éloge de l'imprimerie - rôle de l'écrivain (dénonciation des abus, renouvellement de la langue)
Questions	DCXLVI	1/9,5	Questions d'ordre politique - défense de Fouquet, surintendant des finances par les écrivains - liberté d'expression sur les actes du gouvernement
Gouvernement	DCXLVII	2/13	Réflexions politiques sur le pouvoir absolu - Lettres de cachet - contrepoids à l'autorité du gouvernement : les écrivains - rôle des lumières - les lois
Rime	DCLV	7	poésie - vers - prose - théâtre - roman

Livres	DCLVIII	3	Marché du livre - de bons et de mauvais livres mais chaque lecteur doit y trouver son compte
Bonnes Oeuvres	DCLXVI	4,5	Les écrivains y ont leur part - les bonnes oeuvres devraient être publiées pour donner l'exemple - le bien public
Historiographe de France	DCLXXIII	2	Marmontel - l'historien pensionné et l'écrivain (libre)

Il apparaît donc au travers de ces tableaux concernant le contenu des chapitres du *Tableau de Paris* que Mercier se préoccupe plus du fond des écrits, que de leur forme. Il a une très haute opinion de la fonction de l'homme de lettres, qu'aucun sujet intéressant ses concitoyens ne doit rebuter, et qui doit tout particulièrement s'attacher à défendre le droit des plus faibles. La critique de la société de son époque est nette, l'auteur revendique une participation active à la vie politique et ceci au plus haut niveau. La morale guide les écrivains qui doivent la transmettre au peuple tout entier. Le livre apparaît comme étant le vecteur le plus précieux de la liberté et de l'instruction.

Le théâtre

Si Mercier s'est essayé, ainsi que nous l'avons vu dans notre introduction générale, à tous les genres, le théâtre est certainement son domaine de prédilection même si le nombre de pages consacrées à l'art dramatique est bien moins important en quantité que celui dévolu à la littérature dans son acception la plus large. C'est celui qui l'intéresse le plus car c'est l'art qu'il exerce lui-même et dans lequel il place semble-t-il tous ses espoirs. Il n'a pas hésité à monter au créneau en devenant avocat et en écrivant des mémoires pour défendre ses pièces que les comédiens ne voulaient pas représenter. Les assertions concernant le théâtre sont cependant beaucoup moins théoriques que celles de ses poétiques. Toutefois, l'esprit reste le même.

D'emblée, dès le tome 1 (2 chapitres consacrés au théâtre), le rôle d'instruction de l'art dramatique est mis en valeur.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Dangers	XI	2	Séduction des arts qui débauchent le provincial - une pièce de théâtre moralisatrice à faire : le <i>Père de province</i>
Chansons. Vaudevilles	XCVII	2	Vaudevilles trop satiriques et pas assez joyeux.

(* il s'agit de pages)

L'influence négative des comédiens est évoquée à partir du tome 2 (3 chapitres). Les droits des auteurs sont revendiqués. Nous trouvons également la description de la façon dont se déroule le maintien de l'ordre dans les salles de spectacle où les manifestations du public se voient réprimées par la soldatesque.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Coëffeurs	CLXVII	4	L'art dramatique associé par analogie à l'art de la coiffure - les académies
Fusiliers aux Spectacles	CXCV	5	Les soldats assurent l'ordre - oppression du public - les comédiens
Petites Loges	CXCVL	5,5	Source de profit pour les comédiens au détriment du public commun et des auteurs - nécessité d'une seconde troupe de comédiens - toute puissance des gentilshommes de la Chambre - union des auteurs pour défendre leurs droits (Beaumarchais)

Dans ce domaine comme pour celui des Lettres, le cadre des institutions et des règles est trop rigide pour Mercier. Cela apparaît nettement dans le tome 3 (11 chapitres dévolus au théâtre). Par ailleurs le réalisme devrait s'imposer sur la scène selon notre auteur.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Lectures	CCXVIII	4	Lectures publiques par l'auteur de ses pièces - public doit être seul juge - d'autres cercles : les Trente, la Loge des Neuf soeurs - acteur remarquable
Comédiens	CCVIII	6,5	L'excommunication - Mlle Clairon - le physique et l'allure nobles d'un comédien - la tragédie - demande de réalisme - décors et costumes - la concurrence entre deux troupes serait bénéfique
Spectacles gratuits	CCIX	2,5	Eloge du public populaire mais amateur - hiérarchie entre théâtres
Discours prononcé à la Comédie française à la rentrée de ce spectacle	CCXI	3,5	Torts des comédiens envers les auteurs et le public
Battements de mains	CCXII	3	Usage des publics en toutes circonstances
Théâtre bourgeois	CCXII	3,5	Critique - comédie jouée par amateurs bourgeois ou nobles - allusion à Rousseau
Foire Saint-Germain	CCXV	3	Spectacles des Boulevards - description de la foire - révolte de LSM contre le privilège des Comédiens du Roi - pour la liberté des troupes
Comédiens Italiens	CCXVI	2	Quelques légères critiques puis un encensement - vaudevilles
Spectacles des Boulevards	CCXVII	2	Grand succès populaire - reproche de licence
Les Demoiselles	CCXLVII	3	Comédie non réaliste - tableau des usages matrimoniaux de l'époque
De l'idole de Paris, le Joli	CCLIV	1 / 10,5	Le beau (Shakespeare, Sophocle) est moins prisé que le joli.

Nous retrouvons dans les tomes 4 et 5 l'essentiel de ses idées théoriques en matière de théâtre. Le dégoût de Mercier pour les manifestations attirant la foule est fortement marqué dans certaines de ces pages.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Les Affiches	CCCVII	5,5	Annnonce des pièces des différents théâtres - moralité et censure - toutes les annonces sont soumises à la censure - toutes sortes d'annonces
Carnaval	CCCXXXII	1/2 / 5	Description très critique des fêtes de Carnaval - pièces de théâtre licencieuses
Tragédies modernes	CCCXXXII	8	Critique des règles - revendication d'un théâtre français moderne - Shakespeare
Comédies modernes	CCCXXXI	9	Les spectateurs ont changé - Molière - critique du manque de vie, de naturel - critique des rimes, des sujets...

Tome 5, 4 chapitres.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Monsieur	CCCLXXIV	4	Les titres à la ville et au théâtre <i>Bajazet</i> de Racine, les <i>Arsacides</i> de Peyraud de Beausol...
Courses de chevaux	CCCCXXI	1/2 / 2,5	Courses - une petite comédie a pour sujet une femme qu'on dispute et qu'on gagne à la course
Attrapes	CCCCXXXI	2/5	Licence des manifestations dans la rue et sur les planches
Financières	CCCCXXXV	4	Critique de ces femmes et des mœurs - allusion à <i>l'Impertinente</i> , à <i>George Dandin</i> - demande d'une pièce nouvelle sur le thème - demande la modernisation de la comédie (idiôme)

Le tome 6 (4 chapitres).

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Comédie clandestine	CCCCXCIII	3,5	La morale déserte le théâtre
Portes des Spectacles	DXIII	4,5	Oppression par la soldatesque du public qui ne peut pas s'exprimer - comparaison avec Londres - expérience personnelle

Joutes	DXXI	3,5	Joutes nautiques - le Colisée - spectacles inintéressants - comparaison avec Londres - revendication de la liberté de créer et choisir les amusements
Mimes d'un genre nouveau	DXL	2	A partir des mimes, remarques sur le jeu des comédiens

Tome 7, 3 chapitres.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Sentences de police	DL	1/2	Elles veillent à faire respecter l'ordre public - une sentence ordonne le port du caleçon par les comédiennes et danseuses
Théâtre national	DLX	8,5	Tragédies et spectacles pourraient pousser à la sédition contre la monarchie - contre la façon dont est représenté le bourgeois - les comédiens - passivité du public
Cabale	DLXXVIII	4,5	Cabales contre ou pour une pièce - le public de théâtre - auteurs

Tome 8, 6 chapitres.

Titres	N° du chapitre	*	Thèmes évoqués
Triomphe de Voltaire. Jeannot	DCVII	8,5	Critiques de Voltaire et de la "secte encyclopédique" - couronnement du buste de Voltaire - enterrement en catimini et sans annonce de la mort - idem pour Rousseau deux mois plus tard - triomphe d'une farce et d'un acteur : Jeannot - Ironie sur le triomphe et la gloire accordés par le public
Trétaux de Boulevards	DCXII	5	Grand succès populaire - bouffonneries - exclusion du théâtre moralisateur ou sévère hormis pour quelques pièces en un acte - théâtre à utiliser pour l'instruction publique - critique du monopole et de la censure - fortunes diverses - théâtre de boulevard utilisant les enfants - licence des mœurs
D'un second Théâtre Français	DCXXI	6	Nécessité d'autoriser deux théâtres (pour le public, les auteurs, l'art)
Paillasse	DCXLVIII	4	Sorte de clown et de faire-valoir pour les acteurs - communique avec le public
Rime	DCLV	7	Poésie - vers - prose - théâtre - roman
Coulisses	DCLXVII	4	La vue et la connaissance des dessous du spectacle sur la scène comme au niveau de la genèse de la pièce sont à éviter pour le spectateur

Le tableau de la situation de l'art dramatique dressé par notre auteur en cette fin de XVIIIème siècle n'est guère réjouissant. Les auteurs s'opposent aux comédiens cherchant à conserver à tout prix leurs prérogatives.

Le public n'a pas de droit reconnu hormis celui de payer sa place.

La censure est encore dominante et le monopole accordé aux Comédiens du Roi pèse lourdement sur la création artistique.

Le théâtre classique s'essoufle et le drame prôné par Diderot et Mercier a encore du mal à se faire reconnaître, les productions étant peu convaincantes et certainement loin d'être à la hauteur des diverses poétiques appelant l'avènement de ce genre dramatique.

Pour conclure sur cette étude de la composition du *Tableau de Paris* nous reviendrons simplement sur l'aspect très libre de la forme d'un ouvrage que son auteur veut original. Celui-ci ne s'assujettit pas à la ville qu'il décrit, bien au contraire. Ses déambulations, les descriptions qu'il fait de ce qu'il voit appellent des analyses et des commentaires de tous ordres. Intéressé par les arts, l'auteur

subordonne ceux-ci à la fonction qu'il leur assigne : la transmission du savoir et de la morale, cette dernière étant très intimement liée à la politique au sens noble du terme.

Il s'agit d'un ouvrage de longue haleine, dont nous avons cherché à étudier les thèmes récurrents et importants aux yeux de notre auteur. Nous retrouverons ceux-ci, redistribués selon une organisation qui nous est propre, tout au long de cette étude.

En littérature comme en ce qui concerne le théâtre, Mercier manifeste sa révolte contre les codes et les institutions de lettrés. Nous remarquons par ailleurs qu'il n'hésite pas à subordonner la fonction esthétique de l'art à l'engagement de l'écrivain. Celui-ci doit se faire le chantre des opprimés. L'auteur met en pratique ses propres théories littéraires en rédigeant le *Tableau de Paris*. Celui-ci dénonce les conditions de vie imposées aux plus démunis : les ouvriers, à la merci des marchands, des taxes ; les femmes, obligées de se prostituer ; les prisonniers ; les condamnés à mort ; les malades ; les enfants abandonnés ; les animaux mêmes. Il dénonce les abus des nobles, des notaires, des clercs, des laquais...

"J'ai fait des recherches dans toutes les classes de citoyens, & n'ai pas dédaigné les objets les plus éloignés de l'orgueilleuse opulence, afin de mieux établir par ces oppositions la physionomie morale de cette gigantesque capitale." [I, préface, iv]

Mercier se montre plus soucieux du contenu que de la forme. Les rares jugements esthétiques qu'il nous donne sont toujours tributaires de ses réflexions sur la morale et la justice. Cependant une telle recherche requiert que nous nous attardions quelque peu sur la notion de goût et de beau.

1.3 LE GOUT

"Le goût, au sens propre du terme [...], c'est la propriété que possède un organe (la langue, le gosier, le palais) d'être affecté de manière spécifique, dans la nourriture et la boisson, par certaines matières dissoutes [...]. Mais le mot goût est pris aussi pour une faculté sensible de juger, non pas seulement d'après la sensation qui vaut pour moi-même, mais aussi selon certaines règles de choix qu'on se représente comme valables pour chacun."¹

Les deux définitions du goût figurent dans l'*Encyclopédie*, mais dans deux articles séparés. Le premier est relié à la physique :

"Le goût en général est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet, & qui en sent toute la bonté ; c'est pourquoi le goût est de toutes les sensations : on a du goût pour la Musique & pour la Peinture, comme pour les ragoûts, quand l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire ces objets."²

Le deuxième est relié à la grammaire, la littérature et la philosophie. Voici ce que Voltaire écrit dans la partie qui lui est attribuée :

"Ce sens, ce don de discerner nos aliments, a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot goût, le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts : c'est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, & qui prévient comme lui la réflexion ; il est comme lui sensible & voluptueux à l'égard du bon ; il rejete comme lui le mauvais avec soulèvement ; il est souvent, comme lui, incertain & égaré, ignorant même si ce qu'on lui présente doit lui plaire, & ayant quelquefois besoin comme lui d'habitude pour se former."³

Nous retrouvons ici sans doute des empreintes laissées par les théories sensualistes. Si une sorte de sens du goût précède la réflexion, la force de l'éducation n'est pas écartée. Le goût demande de l'exercice et du discernement.

Mercier ne se livre pas à de longs développements théoriques sur le goût, le beau ou l'esthétique. Quelques allusions sont faites au premier, mais sans que les propos sortent du champ de la vulgate. Le goût est présenté comme le prétexte à médire des autres, à juger et surtout à condamner :

"Tous les critiques de nos jours, qui se croient des Boileau, veulent marcher sur ses traces, & appellent les injures littéraires *la défense du bon goût*. Mais leurs satyres aussi inutiles que dures tombent dans le mépris ; on ne les lit plus, & ils sentent la vérité de cet aveu fait par leur maître : "C'est un mauvais métier que celui de médire." Cette fureur de dénigrer les productions de son confrère au nom du *goût*, de l'invectiver en renonçant aux premières règles de l'honnêteté & de la justice, de transporter dans le paisible champ de la littérature la fougue des passions tumultueuses, est une vraie maladie qui ne cesse d'agiter quelques écrivains : mais ils en sont punis : aucun de ces détracteurs n'a su faire encore un bon ouvrage." [VII, 261-262]

Mercier se permet pourtant de juger des goûts de ses congénères. Les propos qu'il tient sur Voltaire sont édifiants :

¹ Emmanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1ère partie, Vrin, p. 100. Cité dans le *Dictionnaire philosophique* de Jacqueline Russ, Paris, Bordas, 1991, p. 118.

² Article "Goût" de l'*Encyclopédie*, tome 16, p. 333. Suit une description anatomo-physiologique des organes du goût.

³ Article "Goût" de l'*Encyclopédie*, tome 16, p. 339.

"Il n'avoit point d'organes pour la musique, ni d'yeux pour la peinture : ces deux arts étoient entièrement perdus pour lui ; il admiroit des ponts neufs & s'environnoit de croûtes. Ce qu'il a écrit sur les arts ne porte point l'empreinte d'une ame passionnée. Sa composition étoit beaucoup plus large que sa poétique seche, misérable & mesquine. Il goûtoit plus Racine & Massillon que Shakespear, Homere & Tacite. Il ne sentoit pas la Fontaine ; il avoit fort mal lu Montesquieu ; il ne voyoit pas tout ce qui est dans Montaigne & dans Rabelais. Son imagination étoit rebelle à saisir ce qui contrarioit son goût factice." [VI, 258]

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce que dit Mercier de Voltaire au long de ce travail, tant les accusations sont multiples et intenses à l'égard d'une personnalité aussi marquante que celle de ce philosophe des Lumières.

Sans qu'il en soit fait mention explicite dans le *Tableau de Paris*, nous pouvons néanmoins nous poser la question suivante : qu'est-ce que le (bon) goût ?

En introduction de sa thèse sur le *Goût de Voltaire*, Raymond Naves tente de donner une définition du mot *goût*. Comme il s'avère quasiment impossible de réaliser ce qui se révèle être une gageure, l'auteur procède par l'examen des relations que celui-ci entretient avec différents domaines. Le goût se rattache à l'histoire des doctrines. Mais :

"Sans doute trouverons-nous sur notre chemin les survivances de la doctrine classique, mais ce ne sont que des survivances, et la période que nous étudions s'intéresse beaucoup moins aux règles qu'à l'éducation de ce sens littéraire et artistique que tous les honnêtes gens appellent désormais le Goût."¹

Ensuite, bien sûr, est citée l'incontournable esthétique. Mais là encore les liens ne satisfont pas entièrement R. Naves :

"Le mot pouvait nous séduire ; les théories de Vico sont contemporaines, et cinquante ans plus tard la nouvelle science s'imposera ; mais pour notre période, un tel point de vue serait prématuré, et en grande partie stérile : en effet, ce ne sont pas les recherches philosophiques sur le Goût qui passionnent Voltaire et les écrivains de son temps, c'est l'exercice même de ce goût au contact des œuvres et sa mise au point raffinée."²

Le goût entretient des liens beaucoup plus évidents avec la critique littéraire mais avec des réticences formulées par R. Naves. Et nous revenons au point de départ :

"Il n'existait qu'un mot, assez souple pour éviter la rigidité de la doctrine, assez concret pour écarter la spéculation esthétique, assez historique et assez humain pour vivifier la conception banale de la critique littéraire : c'était le mot goût, qui se trouvait dès lors acquérir une valeur exacte permettant de délimiter la question."³

Il ressort des recherches de R. Naves que l'arbitre du goût est l'honnête homme⁴. Celui-ci doit présenter de nombreuses qualités puisque le goût requiert la spontanéité, la connaissance de l'usage (civilisation et politesse) et la conformité avec son temps.

¹ Raymond NAVES, *Le Goût de Voltaire*, thèse, Paris, Librairie Garnier Frères, 1937, p. 1.

² Raymond NAVES, *Le Goût de Voltaire*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 1-2.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

R. Naves justifie l'étude qu'il a menée sur Voltaire et nous nous servons de lui pour légitimer nos fréquentes allusions à cet auteur :

"Voltaire est en effet capital pour quiconque veut connaître le goût français : par ses tendances personnelles, curiosité et spontanéité, par sa place dans un siècle qui prolonge à l'extrême une civilisation révolue, il devait conduire à son plus haut degré de raffinement l'exercice de ce jugement immédiat, fruit d'une longue habitude."¹

R. Naves écrit encore, à propos du *Temple du Goût* dont nous citons quelques extraits tout au long de cet écrit :

"[il] semble détaché de l'oeuvre créatrice, mais il n'en est pas moins le manifeste militant par excellence, et par son tour d'horizon il met au point tous les jugements essentiels."²

"Le Temple du Goût, malgré son allure primesautière est le premier essai méthodique de critique de goût, et peut-être le premier essai de critique proprement dite que nous ayons dans notre littérature."³

Le Paradis selon Voltaire accueille Fénelon, Bossuet, Corneille, Racine, La Fontaine, Boileau, Quinault et Molière.

Prudemment Pascal déclare : "La mode même et les pays règlent ce qu'on appelle beauté."⁴ Péremptoirement quant à lui, La Bruyère opte pour un beau unique :

"Il y a dans l'art, un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait, celui qui ne le sent pas et qui aime en-deçà ou au-delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût et on discute des goûts avec fondement."⁵

Helvétius commence par donner une définition brève et claire du goût mais ses explications vont rendre complexe l'idée que nous pouvons nous faire de cette notion :

"Le goût, pris dans sa signification la plus étendue, est, en fait d'ouvrages, la connoissance de ce qui mérite l'estime de tous les hommes."⁶

Il distingue le goût des gens instruits, s'imposant au public dans les disciplines suivantes : géométrie, mécanique et "certaines parties de la Physique ou de Peinture". "le goût n'est, en ces divers genres, que la connoissance du vraiment beau."⁷ Pour ce qui concerne le domaine plus littéraire, le goût est "la connoissance plus particulière de ce qui plaît au public d'une certaine Nation."⁸ Pour celui-ci, il existe deux différentes espèces : le "goût d'habitude" et le "goût raisonné" appartenant à une sorte d'élite. Helvétius conclut sur ce point en affirmant "qu'il n'est point de goût universel"⁹. Il conteste aux gens de lettres arrivés la possibilité de juger leurs confrères et estime, contrairement à ce qu'écrit Mercier à propos des critiques littéraires, que celui qui n'est pas écrivain lui-même

¹ *Ibid.*, p. 4.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ Blaise PASCAL, *Opuscules*, in *Pensées et Opuscules*, publiés avec une introduction, des notices, des notes par M. Léon Brunschvicg, Paris, Librairie Hachette, 1945, p. 127.

⁵ LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Garnier, 1986, p. 69.

⁶ HELVETIUS, *De l'Esprit*, Paris, Fayard, 1988, Discours IV, chapitre V, p. 464.

⁷ *Ibid.*, p. 464.

⁸ *Ibid.*, p. 464-465.

⁹ *Ibid.*, p. 465.

a "communément le goût plus sûr que les plus grands Ecrivains. Nul intérêt ne lui fait illusion, et ne l'empêche de se placer au point de vue d'où le public considère et juge un ouvrage."¹

Evidemment, un tel thème requerrait une étude toute particulière. Nous n'abordons ce sujet que pour mieux situer les idées esthétiques de Mercier parmi celles de ses contemporains. Ce dernier écrit dans son *Essai sur l'Art dramatique* :

"On ne s'est point élevé à ces spéculations, parce qu'on n'a jamais songé au nombre, mais au choix des auditeurs, parce que dans nos misérables jeux de paume décorés du nom de théâtre, nos spectacles n'ont été que *des chambrées*, parce que les raisonnemens de quelques littérateurs trop accrédités ont borné l'art & détruit son essor relativement à leur *faire* & aux règles sacrées de ce prétendu goût dont ils parlent sans cesse & qui n'est qu'un mot inventé par eux pour voiler d'une manière captieuse la petitesse & la froideur de leurs idées."²

Montesquieu ne semble guère porter aux nues ce goût pourtant idolâtré par certains. Celui-ci semble lié à la faiblesse et à la décadence, bien qu'il soit ensuite présenté comme un bien découlant de la vanité. Voici les "effets de l'humeur sociable" selon lui :

"Plus les peuples se communiquent, plus ils changent aisément de manières, parce que chacun est plus un spectacle pour un autre ; on voit mieux les singularités des individus. Le climat qui fait qu'une nation aime à se communiquer, fait aussi qu'elle aime à changer ; et ce qui fait qu'une nation aime à changer, fait aussi qu'elle se forme le goût.

La société des femmes gâte les mœurs, et forme le goût : l'envie de plaire plus que les autres établit les parures ; et l'envie de plaire plus que soi-même établit les modes. Les modes sont un objet important : à force de se rendre l'esprit frivole, on augmente sans cesse les branches de son commerce."³

Le goût est donc tourné du côté du précaire et du futile. Nous sommes bien loin des considérations des classiques. Nous remarquerons qu'il s'agit d'une création due aux femmes, ce qui veut tout dire. Pourtant l'auteur place le goût du côté des apports positifs de la vanité :

"La vanité est un aussi bon ressort pour un gouvernement, que l'orgueil en est dangereux. Il n'y a pour cela qu'à se représenter, d'un côté, les biens sans nombre qui résultent de la vanité : de là le luxe, l'industrie, les arts, les modes, la politesse, le goût ; et d'un autre côté, les maux infinis qui naissent de l'orgueil de certaines nations : la paresse, la pauvreté, l'abandon de tout, la destruction des nations que le hasard a fait tomber entre leurs mains, et de la leur même."⁴

La définition se fait beaucoup plus précise et place le goût du côté de ce qui est acquis et donc se rattache peu ou prou au social :

"La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l'art peuvent lui donner du plaisir : voyons pourquoi, comment et quand ils le lui donnent ; rendons raison de nos sentiments : cela pourra contribuer à nous former le goût, qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes."⁵

¹ *Ibid.*, p. 466.

² MERCIER, *Essai sur l'Art dramatique*, épître, p. VII.

³ MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Loix*, in *O.C.*, Bibliothèque de la Pléiade, France, Editions Gallimard, 1985, tome II, livre XIX, chapitre 8, p. 560.

⁴ MONTESQUIEU, *Ibid.*, livre XIX, chapitre 9, p. 560-561.

⁵ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, in *O.C.*, Bibliothèque de la Pléiade, France, Editions Gallimard, 1985, tome II, p. 1240.

Certains ont pensé que le goût était un sens, Montesquieu écrit comme s'il s'agissait effectivement d'une espèce de sens mondain, par conséquent d'une qualité éminemment culturelle et forcément acquise.

Le goût est ainsi défini dans le dictionnaire d'Antoine Furetière :

"GOUST, se dit figurément en Morale des jugements de l'esprit. Les manieres de cet homme-là sont au *goust* de tout le monde. Cet esprit a le *goust* fin. Mr Blondel a fait un *Traité du bon goust* dans son livre d'architecture. GOUST se dit aussi pour marquer qu'un homme n'aime point quelque chose. Il n'a point de *goust* pour les Vers, pour la Musique, il n'en est point touché, ou il ne s'y connoît point. On dit de même, il n'a point de *goust* pour le mariage, pour la guerre. [...]"¹

Dans le *Littré*, nous trouvons la définition suivante :

"6. Fig. Faculté toute spontanée, qui précède la réflexion, que tout le monde possède, mais qui est différente chez chacun, et qui fait apprécier les beautés et les défauts dans les ouvrages d'esprit et dans les productions des arts, comme le goût fait apprécier les saveurs bonnes et mauvaises. Le goût ne va pas sans dégoût."²

La propension de Mercier à rechercher l'accord parmi les écrivains, mais aussi entre l'art et la morale, peut trouver son origine dans l'acceptation (partielle) de l'idéal platonique du beau, du vrai et du bien. Mais il est trop sensible aux changements latents de perception de cette notion en cette fin de siècle pour accepter sans restriction les préceptes classiques. En effet, la beauté unique fait obstacle aux nouvelles créations et à l'expression de l'originalité. En fait, l'art naît du passager, du changement, du multiple.

"Les peuples policés appellent goût ce qu'ils imaginent être la perfection de leurs arts, & les individus ce qui forme la limite réelle de leurs talents." [VII, 133]

Une réflexion s'est fait jour au XVIIIème siècle sur la notion de goût. Dès les premières années du siècle on amorce un glissement de l'absolu vers le relatif. Notre auteur ne manque pas de s'y intéresser. S'il reste prudent, on ne peut lui dénier une interrogation certaine.

"Ce n'est pas toutefois qu'il n'y ait un goût relatif. La Transfiguration de Raphaël, le Milon de Puget, le Stabat de Pergolese, le second livre de l'Eneide doivent également plaire aux peuples qui se rapprochent par le même degré de perfectibilité. Mais est-il constant qu'on ne puisse peindre un tableau fort opposé pour la maniere, le ton & la couleur, à la Transfiguration de Raphaël, & qui seroit néanmoins aussi beau & peut-être plus parfait encore ?" [VII, 135]

On remarquera tout d'abord qu'un chef-d'oeuvre ne sera reconnu comme tel que par des peuples ayant un même niveau d'acculturation. Cette nécessité va à l'encontre des affirmations d'universalité du goût. Ensuite Mercier fait référence au "ton" et à la "maniere" d'un tableau, ce qui est excessivement rare dans le *Tableau de Paris*.

L'auteur prend parti pour les Modernes :

¹ Antoine FURETIERE, *Dictionnaire Universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes*, Paris, 1978, LE ROBERT, Tome second, article "goût".

² Paul-Emile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc. Chicago, 1987, Définition du Goût, p. 2817.

"Ainsi l'habitude est chez les hommes la règle la plus durable qui décide de leurs opinions sur le caractère du beau & du vrai ; & les prédicateurs du goût nous ramènent incessamment à suivre ce qui s'est fait plutôt qu'à réfléchir sur ce qu'il faudroit faire." [VII, 136]

L'auteur sacrifie à la mode philosophique de l'époque, l'empirisme. Cette doctrine reçoit sa consécration avec les travaux de l'abbé de Condillac et notamment avec son *Traité des sensations* (1754). Mais l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke a été traduit en français en 1700. Le plus grand théoricien prônant cette tendance (l'empirisme) au XVIII^{ème} siècle est David Hume. Cette démarche de pensée est adoptée par les théoriciens de la politique.

La formation des idées se fait à partir des sens. De plus un glissement d'intérêt s'est fait de l'objet d'art au sujet, le public. Si Mercier recherche dans l'art un médium pour la morale, il n'exprime pas distinctement l'idée d'apprentissage du goût ou d'élévation possible de celui du public.

Lorsqu'il l'estime juge éclairé pour évaluer les pièces de théâtre notamment, il se réfère à un bon goût commun à tous qui n'existe vraisemblablement pas et semble peu prudent quant à la qualité du verdict prononcé par la majorité du public. Pourtant à maintes reprises il déclare sa haine des rassemblements populaires et de la foule en général.

Mercier ne semble pas aller dans le sens des réflexions de Diderot qui rejette la faculté du goût car la raison et le jugement suffisent selon lui pour la critique d'art. Si effectivement des penseurs aussi accrédités que Kant récusent l'idée de l'existence d'une faculté du goût, en revanche l'intervention de la raison n'est pas considérée comme avérée. Voici en effet ce qu'écrit Kant :

"Le jugement du goût est esthétique. Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous n'en rapportons pas la représentation à l'objet au moyen de l'entendement en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine, au moyen de l'imagination (unie peut-être à l'entendement) le jugement du goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par suite, il n'est pas logique, mais esthétique ; on veut dire par là que son principe déterminant ne peut être que subjectif."¹

Le goût d'après Batteux, "dans sa plus grande étendue" est "un sentiment qui nous porte à ce qui nous paraît bon, ou nous détourne de ce qui nous paraît mauvais"². Cet auteur écrit notamment :

"Notre âme est faite pour connaître le vrai, et pour aimer le bon ; et comme il y a une proportion naturelle entre elle et ces objets, elle ne peut se refuser à leur impression ; elle s'éveille aussitôt, et se met en mouvement."³

Nous pourrions déduire de cette assertion que, tout naturellement, chaque homme perçoit le "vrai" et le "bon", qui constituent l'objet des arts⁴ et en est ému.

"Le goût de la nature étant le même que celui des arts, il n'y a qu'un seul goût qui s'étend à tout, et même sur les moeurs."⁵

¹ Emmanuel KANT, *Critique du jugement*, "critique du jugement esthétique", § 1, p 39, Vrin. Cité dans le *Dictionnaire philosophique* de Jacqueline Russ, Paris, Bordas, 1991, p. 118.

² Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, texte original de 1746, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

Le goût serait unique et universellement répandu parmi les hommes car : "Le goût qui s'exerce sur les arts n'est point un goût factice. C'est une partie de nous-même qui est née avec nous, et dont l'office est de nous porter à ce qui est bon. La connaissance le précède ; c'est le flambeau."¹

Batteux consacre un chapitre de son livre à l'éducation : "Combien il est important de former le goût de bonne heure et comment on devrait le former."² Il s'agirait donc de perfectionner un don. Il est à noter que Crousaz écrivait :

"Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées. Et ce même bon goût nous fait d'abord rejeter, par un sentiment qui déplaît, ce que la raison aurait condamné ensuite d'un examen éclairé et judicieux."³

Dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau écrit :

"Le goût tient à plusieurs choses : les recherches d'imitation qu'on voit au théâtre, les comparaisons qu'on a lieu d'y faire, les réflexions sur l'art de plaire aux spectateurs, peuvent le faire germer, mais non suffire à son développement. Il faut de grandes villes, il faut des beaux-arts et du luxe, il faut un commerce intime entre les citoyens, il faut une étroite dépendance les uns des autres, il faut de la galanterie et même de la débauche, il faut des vices qu'on soit forcé d'embellir, pour faire chercher à tout des formes agréables et réussir à les trouver."⁴

Le rattachement de la notion de goût à l'idée de la civilisation s'impose ici avec évidence. Le caractère acquis de ce "sens" ou de cette capacité ne fait aucun doute pour le détracteur des arts.

Si dès l'Antiquité grecque une théorie du beau et de l'art est formulée par Platon, le terme d'*esthétique* date du milieu du XVIII^e siècle seulement. Il vient du grec *aisthêtikos* : qui peut être perçu par les sens et désigne 1^o la science ou la théorie du beau et 2^o la philosophie ou la théorie de l'art. C'est Descartes qui a amorcé le mouvement aboutissant à l'esthétique.

"Voici, le plus sommairement possible, comment on peut en retracer les grandes étapes. Descartes cherche "l'essence des choses", la vérité métaphysique ; il a comme instrument la Raison, dans son double exercice : évidence, déduction. Descartes laissait de côté les choses littéraires, comme de pure convention, productions humaines sans rapport avec la Vérité, et en cela il est bien classique (théorie de l'imitation, bienséances, goût)."⁵

Le cartésianisme est repris, outré, adapté aux vues de ceux qui se recommandent de lui. D'abord par Gravine, puis par Terrasson, Dubos et Vico, pour ne citer que les représentants les plus importants de la philosophie de Descartes. Vico "isole le principe du beau, qui est l'imagination."⁶

Diverses théories s'affrontent.

¹ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 150-151-152.

³ CROUSAZ, *Digression sur le goût*, VII, p 68, cité par J.-R. Mantion, dans la note 1 p. 153, de BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*.

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Folio Gallimard, préface de Jean Varloot, 1987, p. 289.

⁵ Raymond NAVES, *Le Goût de Voltaire*, thèse, Paris, Librairie Garnier Frères, 1937, note p. 106.

⁶ Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, p. 106.

"La plupart de ces théoriciens, ou plutôt de ces "connaisseurs" démêlent dans cette notion de goût deux éléments contradictoires : d'une part, un raffinement, une culture sensible à toutes les nuances, et de ce point de vue le goût est comme la fleur de la civilisation ; d'autre part, une promptitude et une infaillibilité qui tiennent de qualités naturelles, et le goût passe alors pour une aptitude innée propre à de rares privilégiés. Les définitions qu'on en donne insistent tantôt sur une idée, tantôt sur l'autre, ou bien elles essaient de les concilier."¹

Terrasson, plus philosophe que critique d'art, s'élève contre la suprématie de l'autorité sur la raison et montre l'importance de l'étude personnelle plutôt que la soumission à des diktats et l'acceptation de la tyrannie des préjugés. Dubos quant à lui défend les principes d'universalité. Il nie l'individualité de sentiments (qu'il reconnaît cependant) et de goût alors que Terrasson ne considère que la raison. Selon R. Naves :

"Classicisme et romantisme n'opposent pas, dans leur nature profonde, la Raison au Sentiment, ils opposent le *judicium* à l'*ingenium*, le Goût au Génie (un nouvel abus du mot déformera bientôt ce dernier terme), les qualités de discernement et de choix aux qualités d'invention."²

Nous avons cité le mot classicisme sur lequel il convient de s'arrêter quelque peu tant il est lié au sujet qui nous occupe ici. Nous allons en dresser un bref historique. Celui-ci s'impose par l'impact qu'ont eu les études (classiques, justement) qu'a suivies notre auteur. De nombreuses allusions sont faites dans le *Tableau de Paris* au patrimoine grec et romain et justifient de fréquents renvois à la culture hellénistique et à la culture latine.

La civilisation grecque à travers son art et son architecture reste le symbole de la perfection classique pendant plus de deux millénaires. Pour les contemporains de Mercier, il est encore admis que la civilisation grecque a surgi du néant, établissant d'emblée les règles, les normes et les lois admises et validées par tous les hommes à toutes les époques. Les historiens du XX^{ème} siècle attestent que cette éclosion s'est produite à une époque et dans une région déterminées. Mais ils mettent en évidence également que l'art grec est l'aboutissement de plusieurs millénaires de recherches, de perfectionnement de techniques et de modifications d'idéaux. Toujours est-il qu'en Occident les hommes assimilent "l'art de la Grèce classique à l'idéal esthétique en le considérant comme l'expression la plus achevée de la civilisation"³. Cependant l'architecture antique que nous connaissons est plus romaine que grecque. Elle nous a été transmise au moment de la Renaissance italienne. Cela implique que les traducteurs et adaptateurs romains et italiens de la Renaissance, ainsi que les romantiques et les néo-classiques ont interprété l'héritage grec à leur manière, privilégiant une partie de l'art hellène seulement, celle du classicisme (480-323 av. J.-C) et écartant des pans entiers de la civilisation.

Qu'entend-on par "art classique" ? La compréhension d'un sujet tel que celui-ci requiert sans doute qu'on s'intéresse au contexte littéraire, philosophique, politique et scientifique de l'époque correspondante dans l'histoire grecque. Cependant nous nous bornerons ici à donner un bref aperçu du domaine des arts pendant la période concernée. Les historiens considèrent qu'au moment où débute la Grèce classique se constitue le point de départ de l'art occidental. Nous

¹ Naves, *ibid.*, p. 100.

² Naves, *ibid.*, p. 108.

³ *Encyclopédie de la Civilisation, Les Grandes étapes de l'humanité, Les Origines de la Civilisation occidentale* : tome 1, le Patrimoine grec, Genève, Edito-Service S.A., 1974. Directeur de l'ouvrage : Michael Grant, traduction de Henry Daussy, p. 154.

pouvons juger ainsi de l'importance du phénomène. L'art grec a connu une évolution continue jusque là. Il a connu une période orientalisante puis une période archaïque. La rupture entre cette dernière et l'âge classique se traduit par une plus grande maîtrise dans la représentation du nu féminin et une plus grande précision dans le rendu du drapé. Le domaine de la statuaire est l'art majeur par excellence. De nombreux monuments publics sont construits (après les guerres médiques).

"A partir du moment où il se libère des conventions archaïques, il prend conscience de lui-même et parvient à un certain niveau d'élaboration consciente qui, un siècle plus tard, fera de l'art grec un art de représentation par excellence."¹

Les témoignages nous permettant de connaître l'art de la période classique sont les vestiges originaux provenant en majorité de la statuaire monumentale ainsi que des copies d'oeuvres de grands sculpteurs, plus récentes.

"Le classicisme constitue l'apogée, le "point de maturation" d'une tradition qui remonte à l'art géométrique grec ; son rayonnement se mesure à la manière dont les générations successives ont considéré cette période comme un âge d'or et son art comme un objet permanent d'inspiration. A cette époque, même l'humble récipient de cuisine détenait une parcelle de la grâce et de l'harmonie qui caractérisaient l'oeuvre d'art ; on attachait autant de soin et d'importance à la construction d'un lavoir public qu'à l'édification d'un temple."²

Ces considérations permettront au lecteur de ne pas s'étonner de voir figurer parmi les préoccupations architecturales de Mercier l'édification de bâtiments aussi triviaux que des prisons ou des hôpitaux. Mais les anciens nous indiquent qu'il n'y a pas de petites choses...

La période suivante est celle de la Grèce hellénistique de 323 à 30 av. J.-C. et est qualifiée par les historiens de "règne de l'extravagance"³. C'est cet art grec qui est le fondement de l'art occidental. Encouragé et copié par les Romains, il est transmis aux Italiens de la Renaissance qui l'imposent en Europe.

R. Naves se penche sur le problème de la définition du classicisme :

"Les définitions du classicisme sont nombreuses et confuses. M. Henri Peyre, dans un excellent petit livre, en a fait l'inventaire et a su les distribuer en groupes d'idées claires : Intellectualité, Universalité, Vérité, etc..., il a surtout eu raison d'ajouter que le classicisme est d'abord un état d'âme assez complexe, fait à la fois d'un idéal de société et d'un idéal artistique."⁴

Il écrit encore, bien qu'auparavant il ait montré que les choses ne sont pas absolument claires à ce sujet ⁵:

"Le classicisme, dans son sens historique, est proprement un goût littéraire et artistique qui a pris conscience de lui-même en France à la fin du XVII^e siècle, coïncidant dans son développement illustre à la fin du XVII^e siècle, et que le XVIII^e siècle à peu près unanime a pris pour guide."⁶

¹ *Encyclopédie de la Civilisation, Les Grandes étapes de l'humanité, Les Origines de la Civilisation occidentale* : tome 1, le Patrimoine grec , p. 166.

² *Encyclopédie de la Civilisation, ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ Raymond NAVES, .p 71. Il cite : PEYRE (Henri), *Qu'est-ce que le classicisme ?*, 1933.

⁵ Raymond NAVES, p. 8. Nous citons ses propos dans notre sous-partie 1.3. au sujet de la Querelle des Anciens et des Modernes.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

Naves dégage divers éléments du "goût Louis XIV" :

- la bienséance - les trois tons (p. 75)
- le bon goût et l'élégance (p. 81)
- le grand goût et la noblesse (p. 89)
- l'art décoratif (p. 96).

Ce sont des valeurs qui laissent Mercier de marbre, ce qui explique peut-être pourquoi il se place en dehors de toute querelle au sujet du goût et du beau. En effet, les rares propos tenus se rapportant à ces notions montrent qu'il tient ces considérations comme futiles et peu intéressantes. Le goût semble relever de la pure convention et de la mode et le beau paraît ne pas entrer dans le champ de ses investigations et de ses questionnements. L'auteur s'en tient, pour ce dernier, à certaines théories platoniciennes ainsi que nous le voyons un peu plus loin.

LE BEAU

Comme lorsqu'il s'agit de goût, on ne saurait négliger l'idée de beau, nous nous attarderons un peu sur celui-ci, sans avoir aucunement la prétention de couvrir un champ d'études requérant des investigations importantes et une érudition que nous ne possédons pas. Nous livrons quelques idées permettant de situer le contexte théorique dans lequel est écrit le *Tableau de Paris*.

Bien qu'il soit très critiqué par Mercier ainsi que nous le verrons tout au long de ce travail, nous recourons à Voltaire pour donner du beau une première définition bien que l'article cité ci-après soit plus une source de réflexions possibles qu'une définition à proprement parler :

"Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée, le beau est pour lui une peau noire huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté.

Interrogez le diable : il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par des galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*."¹

Voilà une façon péremptoire de clouer le bec aux classiques et aux anciens.

Mais voyons plutôt la façon dont le beau est considéré par d'autres penseurs et également par notre auteur. Le beau est, généralement, intimement lié au bon, à la vertu. Mercier le distingue de ce qui est préconisé par le goût :

"*Luxe, bourreau des riches*. On juge des objets, non sur leur bonté réelle, mais sur leur rareté. On dédaigne trop dans les arts les beautés simples : on veut sans cesse retoucher l'ouvrage de la nature ; de frivoles ornemens l'alterent & la rendent méconnoissable. De là le caprice qui varie incessamment les formes. Les goûts ne sont pas satisfaits, mais amortis ; & au lieu d'une variété piquante, des bizarreries somptueuses n'amènent que le dégoût. Et voilà pourquoi tout change, les modes, les parures, les usages, l'idiôme, sans raison & à tout moment." [VII, 162]

¹ VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, article *Beau, Beauté*, avec introduction, variantes et notes par Julien Benda, texte établi par Raymond Naves, Paris, Garnier Frères, 1936, tome 1, p. 70.

Beauté et bonté sont en corrélation, comme nous pouvons le constater. Les objets de l'art ne sont pas forcément beaux, selon ce qu'en dit Mercier. Nous pouvons remarquer qu'il montre un certain attachement pour la sobriété ce qui justifie son aversion pour le rococo notamment. Les réflexions sur le beau amènent nécessairement chez notre auteur des commentaires sur la richesse et le luxe.

Voici ce que confie Diotime (porte-parole de Platon), l'étrangère de Mantinée, à Socrate venue la consulter, dans le *Banquet* :

"Celui qu'on aura guidé jusqu'ici sur le chemin de l'amour, après avoir contemplé les belles choses dans une gradation régulière, arrivant au terme suprême, verra soudain une beauté d'une nature merveilleuse, celle-là même, Socrate, qui était le but de tous ses travaux antérieurs, beauté éternelle, qui ne connaît ni la naissance, ni la mort, qui ne souffre ni accroissement ni diminution, beauté qui n'est point belle par un côté, laide par un autre, belle en un temps, laide en un autre, belle sous un rapport, laide sous un autre, belle en tel lieu, laide en tel autre, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là ; beauté qui ne se présentera pas à ses yeux comme un visage, ni comme des mains, ni comme une forme corporelle, ni comme un raisonnement, ni comme une science, ni comme une chose qui existe en autrui, par exemple dans un animal, dans la terre, dans le ciel ou dans telle autre chose ; beauté qui, au contraire, existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses, de telle manière que leur naissance ou leur mort ne lui apporte ni augmentation, ni amoindrissement, ni altération d'aucune sorte."¹

Il existe donc un beau absolu, idéal et totalement abstrait. La beauté se caractérise par une sorte de pureté absolue, il s'agit d'une transcendance par rapport au sensible. Pour y parvenir, il existe une sorte de chemin à parcourir ou plutôt une série d'échelons à gravir. De l'amour pour les corps (amour charnel) on passe à l'amour des âmes, puis à l'amour des sciences, et enfin à l'amour de la beauté absolue. Nous pouvons observer que divers domaines, pas forcément compatibles avec ce que les penseurs ultérieurs présentent, s'enchevêtrent :

"Quand on s'est élevé des choses sensibles par un amour bien entendu des jeunes gens jusqu'à cette beauté et qu'on commence à l'apercevoir, on est bien prêt de toucher au but ; car la vraie voie de l'amour, qu'on s'y engage de soi-même ou qu'on s'y laisse conduire, c'est de partir des beautés sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle en passant comme par échelons d'un beau corps aux belles actions, puis des belles actions aux belles sciences, pour aboutir des sciences à cette science qui n'est autre chose que la science de la beauté absolue et pour connaître enfin le beau tel qu'il est en soi."²

Voltaire conteste, ainsi que nous l'avons déjà entrevu, le beau absolu :

"J'assistais un jour à une tragédie auprès d'un philosophe. "Que cela est beau ! disait-il. - Que trouvez-vous là de beau ? lui dis-je. - C'est, dit-il, que l'auteur a atteint son but." Le lendemain il prit une médecine qui lui fit du bien. "Elle a atteint son but, lui dis-je : voilà une belle médecine !" Il comprit qu'on ne peut pas dire qu'une médecine est belle, et que pour donner à quelque chose le nom de *beauté*, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir. Il convint que cette tragédie lui avait inspiré ces deux sentiments, et que c'était là le *to kalon*, le beau."³

En voyage en Angleterre, Voltaire et son interlocuteur conviennent ensemble que le "*to kalon* n'est pas le même pour les Anglais et pour les

¹ PLATON, *Le Banquet*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, 211b-212b, p. 72.

² PLATON, *Ibid.*, 211b-212b, pp. 72-73.

³ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, article *Beau, Beauté*, Garnier, t 1, p. 71.

Français."¹ Le philosophe estime que "le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin"².

Nous nous tournons vers les écrits esthétiques de Diderot, pour qui Mercier a nourri une grande admiration. Mais auparavant donnons un aperçu d'un aspect de notre auteur qui ne se dévoile qu'à de rares occasions : l'ironie. Citons un long passage qui nous en dit beaucoup sur ce que pense l'auteur du *Tableau de Paris* et qui est une façon amusante d'aborder un sujet aussi sérieux :

"M. Pankouke (car il est auteur & n'est plus libraire) a fait dans le *Mercur* un discours sur le beau. Savez-vous ce que c'est que le beau ? Ecoutez M. Pankouke. Il établit d'abord que le beau est immuable & le même pour toutes les nations. Cela vous étonne un peu, lecteur : vous verrez où il en veut venir. Il proscrie de sa propre autorité le beau relatif, le beau arbitraire, comme n'existant pas. M. Pankouke a ses raisons particulières : attendez. Après avoir décidé que le beau est fixe & immuable, il se demande qui en seront les juges. Il répond : ceux qui vivent dans une nation éclairée, ceux qui dans cette nation sont nés avec un goût sûr, qui se rapprochent le plus du centre du goût : or quel est ce centre où l'auteur vouloit nous conduire ? La société qui a le droit de prononcer sur le beau dans tous les genres. Et quelle est cette société ? Celle qui renferme les gens qui travaillent pour le premier journal de l'univers, avoué des gens de goût & des pensionnaires ; les gagistes, les collaborateurs faits pour parler du beau fixe, & qui en ont le thermomètre. D'où il résulte évidemment que ce qui est beau immuablement, c'est ce qui s'imprime quatre fois par mois dans le *Mercur*-Pankouke : quod erat demonstrandum." [IV, 19-20]

Outre le procédé stylistique visant à interpeller le lecteur et à mêler questions de Mercier et réponses de Pankouke, ce passage est intéressant à plus d'un titre. En effet il témoigne du refus de notre auteur d'admettre la théorie du beau universel. La caricature des idées mises en jeu n'exclut pas une réflexion plus profonde, aussi bien de la part du lecteur que de l'écrivain.

En ce qui concerne la primauté du jugement du public sur celui de la critique, Mercier serait de l'avis de Diderot. Ce dernier conserve la foi dans les doctrines classiques tout en s'en écartant quelque peu et en y apportant ses propres thèses. Nous nous référons ici à ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*³.

Diderot passe en revue et commente les écrits de divers auteurs sur la notion de beau : Platon, saint Augustin, Wolff, Crousaz⁴, Hutcheson, le P. André, Shafestbury.

Il rappelle qu'Hutcheson définit ce qui est beau par ce qui plaît, et par conséquent, ce qui n'est pas beau par ce qui déplaît. La beauté provoquerait une réaction involontaire chez le sujet, l'âme étant supposée passive. Il suppose l'existence d'un "sens naturel et propre pour cet objet."⁵

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Denis DIDEROT, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, in *Oeuvres esthétiques*, Garnier, édition présentée par P. Vernière, 1959.

⁴ R. Naves estime que Crousaz usurpe sa place dans l'histoire de l'esthétique. Cf, *Le Goût de Voltaire*, p. 101.

⁵ Denis DIDEROT, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, p. 398.

Diderot retient la définition suivante, qui ramène l'idée de beau non pas tellement à l'objet considéré mais à celui qui contemple cet objet :

"J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée."¹

Alors même qu'il disserte sur l'idée classique de beau absolu et prétend admettre celle-ci sans réticence, nous pouvons constater un certain glissement de Diderot vers l'idée de relativité du beau. Et ceci dans le sens où le beau serait pluriel et sa perception dépendante de certaines contingences.

"Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, et tel ou tel arrangement entre elles : qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en serait pas moins *belle*, mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps et d'esprit comme nous² ; car, pour d'autres, elle pourrait n'être ni *belle* ni *laide*, ou même être *laide*. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *beau absolu*, il y a deux sortes de *beau* par rapport à nous, un *beau* réel, et un *beau* aperçu."³

A propos du lecteur :

"soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapport ; et le nom de *beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison."⁴

Est considéré comme objet d'un beau absolu, celui qui n'est considéré que par rapport à lui-même, et comme objet d'un beau relatif, celui qui est jugé d'après des éléments appartenant à sa catégorie.

Les neuf dernières pages de l'article (sur 46 dans l'édition Garnier, avec les notes de l'éditeur) énoncent toutes les sources (on en dénombre 12) de diversité dans les jugements, ce qui marque clairement combien Diderot se détache des thèses classiques.

De la relativité du beau

Première source de diversité :

"selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé."⁵

Deuxième source de diversité :

"Entre les rapports on en peut distinguer une infinité de sortes : il y en a qui se fortifient, s'affaiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce

¹ DIDEROT, *ibid.*, p. 418.

² Souligné par nous.

³ Denis DIDEROT, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, in *Oeuvres esthétiques*, Garnier, édition présentée par P. Vernière, 1959, p. 418-419.

⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁵ Denis DIDEROT, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, *ibid.*, p. 429.

qu'on pensera de la beauté d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie !"¹

Troisième source de diversité :

"l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte : mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. (...) Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite : mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature."²

Quatrième source de diversité :

"L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les moeurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements, empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très naturels, et y en établissent de capricieux et d'accidentels."³

Cinquième source de diversité :

"Diversité de talents et de connaissances"⁴

Sixième source de diversité : les différences entre les hommes dans leur capacité d'abstraction (synthèse et analyse des données) :

"car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet !"⁵

Septième source de diversité :

"comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances ?"⁶

Huitième source de diversité

"Quel que soit l'être dont nous jugeons, les goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables."⁷

Neuvième source de diversité :

"Nos sens sont dans un état de vicissitude continuel : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal ; et d'un jour à l'autre, on voit, on sent, on entend diversement."⁸

Dixième source de diversité :

¹ *Ibid.*, p. 429.
² *Ibid.*, p. 431.
³ *Ibid.*, p. 431.
⁴ *Ibid.*, p. 432.
⁵ *Ibid.*, p. 432.
⁶ Denis DIDEROT, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, *ibid.*, p. 433.
⁷ *Ibid.*, p. 433.
⁸ *Ibid.*, p. 433.

"occasionnée par ce cortège d'idées accidentelles, qu'il ne nous est pas libre d'écarter de l'idée principale."¹

Onzième source de diversité :

"Lorsqu'il s'agit d'objets composés, et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements, etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses : quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc., tout influe dans nos jugements."²

Douzième source de diversité :

"Mais combien d'occasions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage, du nom seul de l'ouvrier, et où nous ne laissons pas que d'admirer ? Ce tableau est de Raphaël, cela suffit. Douzième source, sinon de diversité, du moins d'erreur dans les jugements." [p 435]

Batteux³ juge qu'il y a un beau, un vrai, un bon, et par conséquent un goût. Pourtant comme il convient que rien ne semble prouver que les hommes soient toujours du même avis sur tout, il en déduit que certains, le plus grand nombre, se trompent. Mais puisqu'il n'existe qu'une seule justice :

"Ils prennent le faux goût pour le vrai ; ils lui en donnent le nom ; il en exerce impunément toutes les fonctions. Cependant la nature est si forte, que si, par hasard, quelqu'un d'un goût épuré s'oppose à l'erreur, il fait bien souvent rentrer le goût naturel dans ses droits."⁴

Cela nous fait revenir à la dernière citation de Mercier :

"Le public n'est ni fou ni injuste ; ou comme le disoit une autre femme pleine d'esprit c'est que la raison finit toujours par avoir raison." [VI, 305]

Mercier ne se livre pas à des réflexions théoriques sur le beau. Quelques passages montrent combien il exècre les options artistiques de ses compatriotes. Dans le *Tableau de Paris*, un chapitre "ironique" est consacré au "Joli", l'"idole de Paris".⁵ Nous pouvons noter qu'au "joli" s'oppose fréquemment le "sublime". Sont fustigés les goûts futiles et vains des contemporains de Mercier. Sa réflexion et son intérêt sans doute éveillés par des lectures de Rousseau, l'auteur nous livre une vision toute personnelle de l'évolution des arts dans une société où la "manière de vivre uniforme & sérieuse est le caractère dominant de ce peuple qui ne diffère guère des ours."⁶ Ce monde serait-il souhaité par Mercier ? Nous en livrons ici un tableau :

"On vit sans peintres, sans statuaires, sans musiciens, sans coiffeurs, sans cuisiniers, sans confiseurs. Il règne dans les mœurs un courage gigantesque, une vertu sévère & pédante : tout est grand & ennuyeux. Les maisons sont vastes comme des cloîtres ; tous les divertissements publics & particuliers portent avec eux l'empreinte d'un caractère mâle. Les femmes sont séquestrées de la société, & n'allument le feu de l'amour que dans le cœur de leurs époux. Elles ne se disputent point les hommes ; elles se bornent à donner des citoyens, à les élever, à gouverner un ménage. L'autorité paternelle, l'autorité maritale,

¹ *Ibid.*, p. 434.

² *Ibid.* p. 434.

³ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989. La première édition date de 1746, la dernière édition remaniée, de 1778.

⁴ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, *ibid.*, p. 120.

⁵ *Tableau de Paris*, tome III, à compter de la page 165.

⁶ *Tableau de Paris*, *ibid.*, p. 168

noms si judicieusement devenus ridicules parmi nous, jouissent de tous leurs tristes droits." [III, 168]

L'auteur semble placer sur un même plan les peintres, les sculpteurs, les musiciens (pratiquant des arts non nécessaires, certes mais tout de même reconnus comme ayant de la valeur), les coiffeurs, les cuisiniers et les confiseurs qui appartiennent selon nous à des corps de métier aux finalités bien différentes. Certes la volonté affichée par l'écrivain est de se moquer des us et coutumes des Parisiens et la caricature est un moyen d'attirer l'attention du lecteur, mais les interprétations quant aux réels sentiments de l'auteur peuvent être nombreuses.

"Mais, dès qu'un rayon vient l'éclairer, dès qu'il sort de cette gravité imposante & taciturne, il commence d'abord à entrevoir le beau ; il taille, il façonne, il se crée des regles : le goût & la délicatesse viennent & enfantent le *joli*, mille fois plus séduisant." [III, 169]

L'idée que l'art vient une fois les premiers besoins assouvis remonte à l'Antiquité mais a été reprise avec force démonstration par Jean-Jacques Rousseau. Voici le texte de Mercier :

"Pour qui les arts ? Hélas ! Tandis que l'imagination cherche & invente, se consume dans son vol actif & soutenu, tandis que le bon sens médite, calcule, que l'esprit de sagacité perfectionne... c'est donc pour que l'indolence jouisse dédaigneusement de tous ces arts créés avec tant de travaux ! Cela est bien triste à penser. Quoi, tout est fait pour l'oeil de la mollesse, pour les plaisirs du voluptueux oisif ! Quoi, c'est pour se réveiller de sa léthargie & de son ennui, que les nobles enfans des arts mettent au jour leurs admirables productions." [I, 38-39]

Les effets pervers ne manquent pas d'apparaître : gourmandise, oisiveté, amollissement des hommes, quête sans fin de divertissements, souci exacerbé de la parure... Les moeurs sont corrompues, les liens familiaux relâchés.

Rousseau écrit dans son *Discours sur les sciences et les arts* que : "C'est un grand mal que l'abus du temps. D'autres maux pires encore suivent les lettres et les arts. Tel est le luxe, né comme eux de l'oisiveté et de la vanité des hommes. Le luxe va rarement sans les sciences et les arts, et jamais ils ne vont sans lui."¹

On ne juge les ouvrages littéraires que sur leur style et leur préciosité et non sur leur originalité et les idées exposées.

"Ce beau même qui, comme une statue inanimée & polie, n'avoit parlé qu'à l'ame, ne semble plus qu'une image intellectuelle, faite pour les rêveries des philosophes. Mais le joli est venu à son tour ; le joli a touché tous les sens ; le joli est toujours charmant, jusques dans les caprices. Il prête en effet des attraits à la volupté." [III, 172]

Le ton léger et enjoué ne suffit pas à induire le lecteur en erreur. La morale, en arrière-plan, dirige la plume de Mercier. Celui-ci se fait le porte-parole de ses adversaires afin de mieux mettre en évidence la futilité de leurs arguments.

"Qu'est-ce que la beauté ? Un rapport, une juste proportion, une harmonie très-souvent froide & dénuée de graces. Le joli n'a pas besoin d'être examiné ; il inspire l'ivresse dès qu'il est aperçu : un soupir involontaire rend hommage à sa perception. Voyez ces petits chefs-d'oeuvres gracieux, ces miniatures exquises, ces merveilles fragiles ; elles en sont plus précieuses, l'oeil s'y fixe avec

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, Préface de Jean Varloot, Folio, Gallimard, 1987, p. 61.

complaisance, l'oeil admire, & l'imagination, tout active qu'elle est, se trouve satisfaite, & ne conçoit rien au-delà."[III, 172]

L'auteur dénonce la mise à l'écart des grands auteurs tels que Shakespeare, Sophocle, Homère, Platon, au profit de productions totalement frivoles.

"Oui, le joli est le dieu aimable, unique, qui met en mouvement les facultés intérieures & leur donne un ressort, une vivacité qu'elles ne reçoivent pas toujours de la vue des plus beaux objets. Le grand, le sublime ne sont point rares ; ils abondent dans la nature ; nos yeux en sont fatigués."[III, 176]

"Heureuse nation, qui avez de jolis appartemens, de jolis meubles, de jolis bijoux, de jolies femmes, de jolies productions littéraires, qui prenez avec fureur ces charmantes bagatelles, puissiez-vous prospérer long-tems dans vos jolies idées, perfectionner encore ce joli persifflage qui vous concilie l'amour de l'Europe, & toujours merveilleusement coëffés, ne jamais vous réveiller du joli rêve qui berce mollement votre légère existence!"[III, 177]

Certains passages, plus virulents, moins ironiques, contiennent des attaques très vives à l'égard du système social :

"Mais les impitoyables voluptés des riches, avec leurs arts de sensualité & de frivolité, immolent des générations entières à un luxe fol & cruel."[II, 170]

"On trouve chez quelques particuliers des magasins de bijouterie, qui le disputent aux boutiques des joailliers ; ils sont jaloux & fiers de cette honorable renommée. Voilà donc l'emploi des richesses. O honte !" [II, 221]

"C'est tout auprès, & sur le quai des Célestins, que je revois en idée l'hôtel Saint-Paul, qu'occupait le sage Charles V. La royauté alors avoit un front populaire : la maison royale étoit flanquée de colombiers, les jardins renfermaient des légumes, & un luxe monstrueux ne consternoit pas le regard du citoyen." [II, 241]

Il s'avère donc que, sans être indifférent à la beauté, Mercier choisit délibérément de faire passer ce critère après ceux d'utilité, de fonctionnalité et de rationalité.

Après avoir examiné le rôle du public dans le jugement des arts tel que le conçoit Mercier, nous allons nous intéresser à l'importance du sujet (spectateur, lecteur ou auditeur) dans la réception d'un style ou d'un message.

DU STYLE

Mercier livre quelques éléments de sa réflexion sur le style au tome VIII du *Tableau de Paris*. Il se montre parfaitement conscient de la difficulté de transmettre des idées par le langage, les "mots sont plus bornés que les pensées & que les images." [VIII, 71]. Selon notre auteur, le fait que le lecteur interprète les données serait préjudiciable à la communication visée. Évidemment, l'exactitude de la compréhension d'un texte tel qu'un traité de philosophie ou de sciences s'impose incontestablement.

Mais en ce qui concerne d'autres types d'écrits, et notamment littéraires, la participation du lecteur et l'ouverture possible vers des champs de réflexions ou de rêveries personnelles demeurent requises. Cet état de fait ne semble d'ailleurs

pas contesté par Mercier qui écrit : "Mettre en jeu l'imagination, & ne la point rassasier, voilà l'art d'écrire." [VIII, 73]. Mercier insiste beaucoup sur l'incapacité du langage à traduire de manière absolument infaillible la pensée de l'auteur. Si la symétrie reste une valeur sûre dans les domaines de l'architecture notamment, elle se voit prohibée par les auteurs, soucieux de ne pas sombrer dans la monotonie. Montesquieu écrit :

"Mais comme nous avons dit que la variété que l'on a cherché à mettre dans le gothique lui a donné de l'uniformité, il est souvent arrivé que la variété que l'on a cherché à mettre par le moyen des contrastes est devenue une symétrie et une vicieuse uniformité. Ceci ne se sent pas seulement dans de certains ouvrages de sculpture et de peinture, mais aussi dans le style de quelques écrivains, qui, dans chaque phrase, mettent toujours le commencement en contraste avec la fin par des antithèses continuelles, tels que Saint Augustin et autres auteurs de la basse latinité, et quelques-uns de nos modernes, comme Saint-Evremond. Le tour de phrase, toujours le même et toujours uniforme, déplaît extrêmement ; ce contraste perpétuel devient symétrie, et cette opposition toujours recherchée devient uniformité. L'esprit y trouve si peu de variété que, lorsque vous avez vu une partie de la phrase, vous devinez toujours l'autre ; vous voyez des mots opposés, mais opposés de la même manière ; vous voyez un tour de phrase, mais c'est toujours le même."¹

Apparemment, l'amateur de livres ne chercherait dans ceux-ci que l'expression de ses propres sentiments ou pensées et s'avérerait incapable de s'ouvrir à d'autres horizons, ce qu'un lecteur du XX^e siècle admettrait peut-être difficilement, même en n'ayant pas lu les ouvrages d'Umberto ECO². Selon le sémiologue, la littérature consisterait, entre autres choses, à permettre l'émergence de mondes étrangers au lecteur dans son esprit. Mais revenons au *Tableau de Paris* :

"En quelque langage que ce soit, les mots ne répondent que très-imparfaitement aux idées, sur tout aux idées morales, combinées ou réfléchies. L'image qui se forme en notre cerveau est vive & nette ; & quand nous voulons la transmettre sur le papier, nous choisissons les mots qui nous sont les plus familiers, & qui nous paroissent les plus expressifs. Mais ces mots sont plus bornés que les pensées & que les images. Le lecteur, faute d'être au sens fixé à son juste point par celui qui a mis en avant sa manière & son expression, trouve du vague dans tout ce qu'il n'a pas écrit. Ainsi l'imagination du lecteur part, & va plus loin que la pensée de l'auteur ; il crée soudain d'autres termes, pour rendre ce qu'il ajoute à la pensée de l'écrivain. Il est mécontent de son expression, parce qu'il ne l'auroit pas employée, & il y substitue sa propre manière de concevoir & de peindre." [VIII, 71-72]

Notons bien qu'une part considérable est accordée à la place de l'imagination du lecteur dans la perception de l'oeuvre. Mercier démontre par ses propos qu'il a réfléchi sur le travail de la lecture dans l'esprit de celui qui effectue l'acte de lire. Cependant, les inclinations du lecteur le porteraient à rejeter toute idée nouvelle, ce qui peut paraître contradictoire avec la portée instructive concédée au livre par notre auteur :

"Le lecteur prête toujours au livre, soit à tort, soit avec raison, & exige, pour ainsi dire, que l'auteur ait rendu sa propre idée. Il ne lui permet pas la tournure d'une phrase qui choque sa tournure habituelle ; il blâme, parce qu'on n'a pas fait ce qu'il auroit fait ; il blâme encore, parce qu'il a aperçu le tableau sous un tout

¹ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, Pléiade, tome II, p. 1246.

² Umberto ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1990 et *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

autre point de vue ; il blâme enfin, parce qu'il a une couleur favorite qu'il cherche par-tout, & qu'il ne trouve pas autant qu'il le desireroit."[VIII, 72]

Nous pourrions croire d'après ce que dit Mercier, que le lecteur ne saurait apprécier l'apport d'idées nouvelles.

Curieusement les velléités de renouvellement de la langue se portent vers la réhabilitation d'expressions anciennes tombées en désuétude mais, semble-t-il, recherchées par Mercier pour leur force d'expression :

"Pourquoi tel mot expressif, harmonieux, nécessaire, est-il tombé dans l'oubli, tandis que tel autre aura reçu l'existence sans raison & fera fortune, sans avoir d'autre mérite que sa nouveauté ? Pourquoi ne ressusciteroit-on pas telle expression vieillie ? Quoi ! l'écrivain ne pourra pas faire de la langue ce que l'ouvrier fait de l'instrument qui obéit à la main qui le guide ? Le style le plus fort est toujours le meilleur, & l'expression la plus nette est celle que l'on doit employer de préférence."[VIII, 73]

Les écrits proscrits appartiennent à des écrivains "efféminés" , l'écriture "mâle" est le reflet d'un esprit bon [VIII, 186]. En d'autres endroits, l'écrivain, amateur de néologismes, n'exclut pas la création de mots nouveaux :

"On devrait rappeler plutôt les mots hors d'usage ; on devrait même en inventer. Les idées dans chaque genre étant prodigieusement accumulées, il faudroit étendre la langue & la renforcer. N'est-il pas déplorable que notre pensée soit toujours au-dessus de notre expression, & que l'instrument qui devoit obéir se trouve rebelle ? Qu'il soit moins poli, qu'il ait plus de mouvement, & il aura plus de justesse. Tant que notre esprit est bon, notre discours est excellent."[VIII, 186-187]

La suprématie du fond sur la forme est mentionnée. Notre auteur privilégie la valeur des idées à l'inverse des "lecteurs délicats ou plutôt superficiels"[VIII, 74]. Foin du style recommandé, dit académique : "Tout auteur qui n'a point de naturel, n'aura jamais le suffrage de la multitude"[VIII, 75]. Les styles recommandés par Mercier proviennent de Rousseau et de l'abbé Raynal et les caractères moraux d'auteurs célèbres sont établis d'après leur style [VIII, 187] ; ces thèses étant certainement corroborées, à notre avis, par la connaissance bibliographique qu'en a Mercier.

"J'aperçois la franchise & la probité de Corneille dans son style plein & négligé. Je crois appercevoir dans celui de Racine un homme souple & adroit. Fénelon trempe sa plume dans son coeur, lorsqu'il écrit. Je vois le front ingénu de la Fontaine empreint à chaque vers de ses fables. La précision de la Bruyère m'annonce un caractère ferme & sévère. Le style de Rousseau me révèle un homme ardent & passionné. Enfin, je goûte la réponse de Zénon, à qui un orateur demandoit un moyen sûr de dompter tous ses rivaux : *Mon fils, vivez bien*, lui dit-il ; *à la longue les ouvrages honnêtes font pâlir tous ceux qui ne le sont pas.*"[VIII, 187-188]

Mais attention : la recherche de simplicité ne va pas de pair avec la froideur du ton. Au contraire, la puissance des contrastes, la peinture vive sont requises. La déclamation même est préconisée puisqu'elle permet de toucher la sensibilité du public et : "l'essentiel est de lui faire épouser vos idées."[VIII, 76] Ainsi l'écrivain semble parfaitement convaincu de la supériorité des hommes de lettres sur la masse du peuple. Il paraît ne pas douter de l'infaillibilité des raisonnements de ses confrères. Tous les moyens s'avèrent bons pour, non pas convaincre, mais véritablement séduire ceux qu'on estime inférieurs. D'Alembert,

quant à lui, dans le *Discours préliminaire des Editeurs de l'Encyclopédie* préconise de ne pas mêler philosophie et littérature. En effet, celles-ci appartiennent à des branches différentes et la première est réputée trop froide pour être apparentée directement à la seconde.

Mercier s'insurge contre la tendance générale de tous les artistes ou écrivains à se considérer comme des modèles de perfection.

"Le peintre recommandera despotiquement sa manière, le poète fera secte pour ses vers ; l'orateur prônera exclusivement son goût ; chaque membre de l'académie, quoique divisée entr'elle, se réunira contre l'étranger & le regardera comme un profane." [VIII, 88]

Les règles sont généralement admises comme nécessaires par Montesquieu qui tempère néanmoins prudemment cette opinion :

"Quoique chaque effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières, que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. Ainsi l'art donne les règles et le goût les exceptions ; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions il doit être soumis."¹

L'artiste peut donc s'écarter du chemin tout tracé. Pour Mercier, il en est de même pour le public. Ainsi le goût de notre auteur pour le naturel l'incline à retrancher d'une très longue citation de Fontenelle une phrase, reprise en note. Il justifie son acte ainsi :

"C'est une phrase collégiale, & qui déparoit, je crois, ce beau morceau. Je l'ai retranchée." [VIII, 172]

Nous avons ici une illustration des idées de Mercier sur le jugement du public. Le lecteur peut légitimement s'accaparer un texte à son gré.

Que les *desiderata* des citoyens concernant la politique transparaissent dans les écrits ne peut qu'abonder dans le sens de la nécessaire liberté d'expression qui, alliée à la liberté de pensée, constitue les fondements de la démocratie :

"Quel avantage a un peuple qui permet à tout citoyen de penser & d'écrire sur l'administration des finances ! Donne-t-il une bonne idée ; fait-il naître un règlement utile ? Il est examiné, discuté, adopté, perfectionné. Dérisonne-t-il ? On rit, & la brochure disparaît. La clarté part du centre de la nation ; elle obéit à sa propre volonté, comme le bras obéit à l'âme." [VIII, 243]

Tout comme Jacquotot, fondateur de la philosophie pancastique au XIX^e siècle, Mercier réfute le droit aux hommes revêtus d'une autorité conventionnellement admise d'instruire leurs semblables.

"Il n'appartient qu'à la voie de la presse de réformer les erreurs, de propager les vérités. Telle est la vraie langue de l'instruction universelle." [VIII, 177]

Le principe d'égalité si cher à notre auteur permet de revendiquer l'accès des emplois et charges pour tous :

"Depuis que l'éducation a donné aux hommes à peu près les mêmes lumières, ils sont également propres au service de la patrie. Les lumières ont rendu les

¹ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, Pléiade, p. 1260.

hommes à peu près égaux : en ce que pouvant tous faire les mêmes choses, il n'y a plus lieu à une séparation outrageante, puisqu'il y a aujourd'hui beaucoup plus d'hommes que d'emplois ; ce qui étoit le contraire il y a trois cents ans."[VIII, 266]

et notamment à ceux qui le méritent :

"L'homme plus que jamais est le noble fils de ses oeuvres."[VIII, 267]

Mais nous reviendrons sur ces idées dans la deuxième partie de cette thèse.

Pour conclure sur cette notion de goût nous reviendrons sur les éléments qui concernent plus particulièrement Mercier. Celui-ci ne manifeste pas grand intérêt pour les différentes théories cherchant à donner une explication à l'émergence et à l'origine du goût. Peu lui importe finalement qu'il s'agisse d'un sens (il sacrifie cependant à l'autel de l'empirisme) et qu'il soit éduicable ou non. L'idée de relativité du goût, qui s'impose aux penseurs, ne semble pas partagée par Mercier bien qu'il revendique la possibilité pour les artistes de se détourner des règles établies et de proposer leur propre vision de l'art.

Mercier s'attache surtout à l'emploi qui est fait de cette "qualité" par les critiques littéraires et il accorde toute son attention à la transmission de la morale par l'intermédiaire des arts au détriment de l'esthétique. Le beau, qu'il relie comme bien d'autres à la vertu, le préoccupe moins que l'utile, comme il privilégie le fond par rapport à la forme.

Après ces quelques considérations sur le goût en général et le style en littérature, nous abordons maintenant les idées novatrices de Mercier, rejetant les Anciens au profit d'auteurs contemporains non traditionnels.

1.4. LE REFUS DES ANCIENS

L'époque des Lumières. Quel symbole ! Tous les domaines de l'activité et de la pensée humaines sont touchés par un grand bouleversement. Les sciences bien sûr, mais aussi la philosophie, sont à affranchir de l'obscurantisme. La raison combat la superstition mais la première ne vainc pas toujours. Si la pensée se laïcise, la religion résiste, recule mais ne cède pas. Mercier, admirateur des Lumières et de la raison, ne va cependant pas jusqu'à s'écarter de la religion catholique dont il peut critiquer certains excès toutefois. S'il se montre tolérant à l'égard des autres religions, il rejette et honnit l'athéisme¹. Il est partisan de la diffusion du savoir à une époque où l'*Encyclopédie* occupe une place majeure dans la révolution des mentalités. Une manière de penser, qui va occuper un champ de plus en plus vaste pendant le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, se fait jour. Les intellectuels sont fascinés par l'idée que chaque génération est supérieure aux générations qui l'ont précédée et notre auteur ne faillit pas à la règle. Cette idée, formulée par Bacon au siècle précédent, émise par Leibniz également, est reprise et amplifiée par les philosophes des Lumières. Condorcet dresse un tableau idyllique de l'avancée du Progrès (avec un P majuscule puisqu'il s'agit d'une formulation canonique de l'idéologie du Progrès) dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Sa rédaction commence en 1793 mais ce recueil d'idées constitue l'apogée de ce

¹ "Le plus abominable des êtres est sans contredit un roi athée. J'aimerais mieux être dans un vaisseau battu par la tempête et avoir affaire à un pilote ivre : le hasard pourrait du moins me sauver." Mercier : *L'an 2440...*, p. 348.

qui a pu être imaginé sur ce thème. Le mépris affiché par Mercier à l'égard des artistes anciens montre assez combien il partage cet idéal.

"Les "lumières" sont, dans cette perspective, les flambeaux qui conduisent les démarches du progrès dans tous les domaines de l'activité de l'homme, activité intellectuelle et activité matérielle. C'est ainsi qu'affranchi par le progrès, l'esprit entame le procès des idées reçues, en matière de religion et de politique, processus qui le pousse tout naturellement à discuter la légitimité des autorités auxquelles il a été ordinairement soumis, et à en refuser la puissance."¹

Les penseurs luttent contre le fanatisme et l'intolérance religieux. La franc-maçonnerie naît. Ses idéaux et le programme d'élévation spirituelle de l'humanité constituent un des phénomènes importants de ce siècle. Mercier manifeste à plusieurs reprises son attirance pour ce type de mouvement.

De façon contradictoire, le rationalisme cohabite, quelquefois chez les mêmes figures marquantes, avec la croyance au surnaturel. Mais à une époque où les hommes tentent de conquérir le domaine sous-marin, sans succès, et l'espace aérien avec beaucoup de réussite, où l'électricité fait l'objet d'études et d'expériences diverses, les portes du possible semblent toutes s'ouvrir. Les découvertes scientifiques sont nombreuses et la nature intéresse les savants plus qu'elle ne l'a sans doute jamais fait depuis longtemps.

"Ce sens nouveau de la nature inspire un des facteurs importants du mouvement romantique qui prend naissance dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle et se manifeste, dans l'art, par un retour à l'esprit du Moyen Age et aux formes gothiques, en même temps qu'apparaît, en contradiction avec l'optimisme scientifique et rationaliste, un trouble intime de la conscience, une inquiétude en face des problèmes de l'être et du devenir. Culte de la "vertu", généreux besoin d'indépendance, mais aussi poussées de la nostalgie, ambition d'atteindre les horizons d'un infini et d'un absolu que la raison ignore et que la science ne mesure pas. Ainsi se forme dans l'anxieuse génération "fin de siècle", les élans du *Sturm und Drang* allemand, la mélancolie de Young, le désespoir de Werther, les *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* de Sénancour [...]"²

Le goût affiché pour la vertu, auquel sacrifie notre écrivain, fait suite au laisser-aller des mœurs dans la première moitié du siècle.

Le plaisir, l'engouement pour la nature permettent l'essor du baroque rococo contre lequel va entrer en lice la vertu prônant la morale et s'exprimant au travers du néo-classicisme de la fin du siècle.

Les idées de ce siècle conduisent à l'avènement de la raison. Parallèlement la pratique devient plus importante que la théorie et le matérialisme se développe. La science et la philosophie ont pour fin

¹ Marcel BRION, Préface, *La Transformation du Monde*, Encyclopédie *Les Grandes Etapes de l'Humanité*, *Le Siècle des Lumières*, tome I, p. 9.

² Marcel BRION, Préface, *La Transformation du Monde*, Encyclopédie *Les Grandes Etapes de l'Humanité*, *ibid.*, p. 11.

de réorganiser la société humaine. En 1763, la première *Exposition des arts industriels* s'ouvre à Paris. C'est un aspect d'une période en pleine mutation que décrit le *Tableau de Paris* véritablement écrit à un moment charnière.

"L'enthousiasme sécularisateur de la Révolution française qui divinisa la raison et glorifia le matérialisme athée, réalisa, entre autres fondations utilitaires, la création, en 1794, de l'Ecole Polytechnique où, comme le titre l'explique, sciences et techniques étaient enseignées concurremment, et, cinq ans plus tard, celle du Conservatoire des arts et métiers, musée et sanctuaire voué à la Machine exclusivement, puisque les *arts*, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, en sont absents, cette terminologie révolutionnaire reprenant tout simplement celle du Moyen Age où les "arts" mineurs cataloguaient les activités de la science appliquée et de l'industrie."¹

Mercier s'élève contre la toute-puissance de la tradition, dans tous les domaines des arts. Ses positions ne sont pas caricaturales et les nuances sont nombreuses. L'art reflète les idées d'une époque et le passage d'un style à un autre marque les temps forts d'une évolution générale des idées. Il en est ainsi de la peinture. Le rococo, prolongement du baroque, est sur le déclin, le néo-classicisme ne point pas encore. Ainsi que nous l'approfondirons dans la troisième partie de ce travail, le milieu du XVIIIème siècle voit s'imposer une nouvelle conception de l'art qui investit ce dernier d'une fonction morale.

Alors que la peinture et la sculpture acquerront une parfaite autonomie après 1750 environ, jusqu'à cette date ces arts se trouvent être au service de l'architecture. Il apparaît donc tout à fait délicat de traiter de ces matières séparément ; néanmoins pour le service de notre cause nous le ferons ici, d'autant qu'à l'époque où le *Tableau de Paris* est écrit l'architecture a perdu de sa prééminence, certes, mais pas de son importance.

Lorsque Mercier critique les anciens dans le domaine de la littérature, il fait référence aussi bien aux antiques qu'à ses prédécesseurs directs : ceux du Grand siècle.

Le XVIIème siècle fait référence en matière de discussions passionnées et de réflexions sur la littérature et la poésie. Les auteurs se placent dans un camp ou un autre, en fonction de leurs goûts, de leurs croyances. Des modèles et des maîtres s'imposent.

Si Mercier rejette des noms tels que Boileau ou Racine, force nous est de constater qu'il manque d'objectivité. En effet, Boileau n'a pas hésité à défendre Molière dont le *Tartuffe* venait d'être interdit. Voilà ce qu'il écrit dans le "*Discours au roi*" qui ouvre l'édition de 1666 des *Satires* :

"Tous ces gens éperdus au seul nom de satire,
Font d'abord le procès à quiconque ose rire.
Ce sont eux que l'on voit, d'un discours insensé,
Publier dans Paris que tout est renversé,
Au moindre bruit qui court qu'un Auteur les menace
De jouer des bigots la trompeuse grimace.[...]
Leur coeur qui se connaît et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe et Molière."

¹ Marcel BRION, Préface, *La Transformation du Monde*, *ibid.*, p. 12.

Peut-être n'est-il pas un des plus grands ainsi que l'écrit Mercier :

"Voyons la Sainte-Chapelle, fondée par saint Louis, pour remplacer l'oratoire de Louis le Gros.
Nicolas Boileau Despréaux, placé si mal-à-propos au rang de nos grands hommes, y est enterré précisément sous le lutrin qu'il a chanté." [II, 251]

mais toujours est-il qu'il fait preuve de courage. Peut-être faut-il signaler également que Boileau a défendu Pascal, peu prisé par Mercier :

"Saint-Joseph. c'est une petite chapele succursale, située dans la rue Montmartre ; mais Moliere & la Fontaine y reposent, & ces deux écrivains originaux me plaisent plus avec Fenelon & La Bruyere, que tous les autres auteurs du siècle de Louis XIV, de quelques noms qu'ils s'appellent. S. Etienne-du-Mont, qui renferme les cendres de Blaise Pascal & de Jean Racine, m'intéresse beaucoup moins. Blaise Pascal avoit néanmoins des pensées de génie à côté de pensées absurdes." [III, 88]

Mais les propos les plus durs et les plus passionnés sont les suivants :

"Notre aversion contre toutes les classes de tyrans ne nous permet point d'être modérés, quand nous les rencontrons sur notre chemin ; & nous n'avons jamais pu lire qu'avec un souverain mépris les rimes de leur chef, du trop renommé versificateur Boileau, qui, au lieu d'armer la poésie contre le vice & les méchants, en a fait l'art puéril d'injurier en vers ses rivaux. Exemple fatal, que l'insolence dépourvue de tout talent n'a que trop imité." [VII, 260]

Voilà en fait ce que conteste notre auteur : la critique des auteurs et, surtout, l'érection en modèle d'un style littéraire ainsi qu'une pratique. La notoriété de Boileau fait qu'il est écouté et imité.

"Cet écrivain froidement exact n'avoit ni génie, ni enthousiasme, ni sensibilité. Asservi à l'esprit dominant, il loua avec excès toutes les actions imprudentes de Louis XIV. Il le remercioit d'avoir terrassé l'hérésie, & l'encourageoit, en rimes bien sonores, à poursuivre son système d'intolérance. Puis il jetoit de l'opprobre sur ceux qui réussissoient moins bien que lui dans l'art difficile qu'il cultivoit ; il se moquoit, lui bien pensionné, du poète pauvre il railloit cruellement Colletet de son indigence qu'il eût pu soulager." [VII, 260]

Un siècle plus tard, Mercier fustige les règles tant révérees par les classiques. S'il va très loin dans ses remises en question de l'art dramatique, il ne manque pas de prédécesseurs en ce qui concerne la théorisation. D'Aubignac, dans sa *Pratique du Théâtre* publiée en 1657, invente le huis clos, crise passionnelle ou psychodrame. Sa théorie part des principes aristotéliens renforcés de cartésianisme. Il défend les trois unités et apporte comme argument majeur la "raison apparente", c'est-à-dire la vraisemblance. Racine et Molière ont lu et appliqué d'Aubignac, chacun à sa manière et selon son propre génie.

En fait si certains auteurs s'imposent comme porteurs d'un certain idéal esthétique, la production littéraire du XVIIème siècle est loin d'être homogène. Que Mercier rejette tout en bloc n'est pas du tout compatible avec un choix guidé par l'objectivité pure. Si le discours sur la régularité et la sobriété en littérature s'impose depuis Malherbe, des auteurs s'illustrent par leur originalité. Un bouleversement se produit en 1656 avec l'apparition des *Provinciales* de Pascal. L'ouvrage, inclassable, s'impose comme remarquablement naturel malgré le respect des règles de l'éloquence.

Des critères comme la clarté, la sobriété s'érigent en valeurs sûres. Le XVIII^{ème} siècle conserve ces opinions, héritage dont Mercier ne reconnaît pas la provenance. L'article "goût" de l'*Encyclopédie* précise que : "le mauvais goût dans les Arts est de ne se plaire qu'aux ornements étudiés, & de ne pas sentir la belle nature."¹

A côté de cela, le sublime, auquel Mercier fait peu allusion, connaît un immense engouement. Si d'après la référence à l'antiquité le mot grec traduit par sublime évoque une dimension qui désigne l'élévation et la profondeur, chez Boileau il désigne la grandeur de la pensée qui doit faire contraste avec la simplicité de l'expression. Le sublime, atteint lorsque le discours offre plus à penser que ce qu'il ne livre directement, permet à Boileau d'établir un tri parmi les écrivains. Ceux qui figurent parmi les élus sont, en 1675, les représentants du classicisme.

Le souci de la vraisemblance, qui intéresse en premier chef notre auteur, exigence ultime posée par l'esthétique littéraire au XVII^{ème} siècle, génère les querelles autour du *Cid* (Chimène peut-elle épouser le meurtrier de son père ?) et de la *Princesse de Clèves* (la scène de l'aveu est-elle plausible ?). Mais celle qui reste l'archétype des querelles littéraires trouve sa place à la fin du siècle.

La Querelle des Anciens et des Modernes désigne la polémique qui oppose Boileau à plusieurs générations d'écrivains et dont les signes avant-coureurs remontent au début du siècle.

Les prises de position de Mercier se rattachent au courant des Modernes, mais remis à l'ordre du jour. Comme eux, il souligne les faiblesses de certains anciens et critique le principe d'autorité. Mais si (en bref) ils revendiquent en premier lieu la libre critique de l'Antiquité, Mercier conteste essentiellement l'imitation servile des Anciens. Il concède à ceux-ci de grandes qualités, certes, mais n'admet pas la nécessité de conserver des règles et des genres qui appartiennent à d'autres temps. Ensuite Mercier réfute l'idée selon laquelle les modernes seraient inférieurs aux anciens sans qu'il fasse référence aux arguments des Modernes du XVII^{ème} siècle qui affirment la permanence des lois naturelles. Enfin, tout comme ces derniers, il défend la thèse de la supériorité des modernes sur les anciens parce qu'il croit au progrès dans les arts comme dans les sciences et parce que leur connaissance des techniques, par enrichissement successif, est forcément supérieure à celle des antiques.

Mercier rejette les thèses des Anciens qui portent un véritable culte à l'Antiquité où ils trouvent leurs modèles et leurs règles. L'imitation des anciens conduit à pratiquer "l'art de la simple nature". Pour eux l'imitation n'exclut en rien l'originalité. Les meilleurs modernes sont ceux qui imitent les anciens.

Si Boileau (qui a été le champion des Anciens) peut paraître rétrograde à un auteur aussi opposé aux règles que l'est Mercier, sa conduite ne manque ni de courage ni de noblesse. En effet, dans son *Art poétique* il villipende le merveilleux chrétien² ce qui lui permet de réaliser deux actions simultanément. D'une part il n'hésite pas à s'en prendre à un adversaire qu'il abhorre mais qui est fort puissant

¹ L'*Encyclopédie*, tome 16, p. 340.

² "En fait ce qu'on a appelé le merveilleux chrétien au XVII^{ème} siècle est l'entreprise d'exaltation de la nation chrétienne." Odile BIYIDI, *XVII^{ème} siècle, Histoire de la littérature française*, Bordas, 1988, p. 98.

: Desmarets de Saint-Sorlin suscite en effet les poursuites du pouvoir contre certains auteurs ; d'autre part, il défend une culture ouverte, cosmopolite et émancipatrice de l'esprit. Il revendique en quelque sorte la liberté de création, dans certaines limites évidemment. Par ailleurs il soutient des auteurs tel Pascal, dont la doctrine est reprise pour étayer leurs propres thèses par les modernes. En effet, ces derniers se réfèrent à cet auteur et à Descartes pour étendre au domaine des arts le point de vue scientifique et adopter l'idée de progrès artistique. Ainsi, on s'inspire des propos de Pascal parlant de la perfectibilité de l'homme :

"Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses, et formaient l'enfance de l'homme proprement ; et comme nous avons joint à leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette antiquité que nous révérons dans les autres."¹

pour substituer au respect stérile de l'autorité des anciens l'idée d'une supériorité d'une génération sur celles qui la précèdent et surtout la revendication de la souveraineté de la raison. Fénelon calma les protagonistes par une *Lettre à l'Académie* ménageant l'un et l'autre partis.

Certains auteurs adoptent une position et des propos plus mitigés et plus tolérants. Il en est ainsi de Saint-Evrémond et de Fénelon estimant que le beau antique reste beau, mais que l'art doit évoluer. Bien que certains propos de Mercier pourraient éventuellement laisser planer un doute à ce sujet, il apparaît qu'il reste attaché à la culture antique (peut-être à cause des valeurs républicaines qui y sont rattachées) et qu'il n'est pas loin d'adopter sur ce point précis les vues des auteurs modérés. Son action militante en faveur d'un nouveau théâtre nécessite des prises de position plus caricaturales et explique sans doute la virulence des diatribes lancées contre ceux des littérateurs (écrivains, auteurs de théâtre, critiques) qu'il estime trop conservateurs.

Au XVIIIème siècle survivra un pseudo-classicisme suranné à côté d'une littérature éprise de raison. L'idéal classique de discipline, d'ordre, de régularité a vécu. La beauté n'est plus une finalité première pour la majorité des écrivains du siècle suivant. La tradition n'est plus considérée comme quelque chose d'inébranlable selon les idées des Lumières. Déjà Du Bos, en 1718 exprime l'idée de la relativité du beau dans ses *Réflexions critiques*.

Pour Paul Hazard², la Querelle des Anciens et des Modernes est un signe du revirement de l'Europe pensante à l'égard de l'Antiquité. Il recherche des causes au changement de mentalité. Il en existe plusieurs selon lui : la remise en cause de l'histoire, la suprématie des Anglais dans le domaine de la pensée, des Lettres et bientôt de la langue, la contre-réforme exilant les intellectuels protestants en Angleterre et en Hollande, la révolte des pays nordiques devant l'absolutisme royal français. Hazard étudie chaque facteur. Nous retrouverons certains des commentaires de cet auteur à l'occasion des études des différents thèmes considérés dans cette thèse.

Raymond Naves donne également son opinion sur cette querelle :

¹ PASCAL, *Traité du Vide*, cité dans la Collection Lagarde et Michard, XVIIème siècle, Paris, Bordas, 1985, p. 433.

² Paul HAZARD, *La crise de la conscience européenne, (1680-1715)*, Paris, Boivin & Cie, Editeurs, 1934, tome I.

"A la bien examiner dans son temps et dans son milieu, elle n'est autre chose qu'une crise du classicisme français, ou plus exactement l'apparition et la prise de conscience progressive des contradictions de ce classicisme."¹

Nous verrons qu'à maintes reprises Mercier met en doute le talent de Voltaire. Pourtant cet auteur présente des thèses que son critique reprendra ici et là. Pour R. Naves, "Voltaire apparaît d'abord comme un disciple des Modernes."² Bien sûr R. Naves démontre combien le poète - philosophe - dramaturge a su se forger une opinion toute personnelle en empruntant les arguments de l'un ou l'autre camp, mais les Modernes occupent une place non négligeable dans ses réflexions.

"Voltaire suit donc les Modernes dans leur attitude critique et il puisera chez La Motte, chez Perrault, chez Ramsay, de nombreux arguments et de nombreux exemples."³

Ainsi ce que l'auteur écrit dans *Candide* à propos de prédécesseurs aussi illustres que Virgile, Homère, Horace et Cicéron (qui "doute de tout") entre autres, par l'intermédiaire d'un de ses personnages, n'est certes pas dénué de hardiesse. Voilà un commentaire sur Homère, un des enjeux de toutes les querelles petites ou grandes, peu souvent rencontré :

"On me fit accroire autrefois que j'avais du plaisir en le lisant ; mais cette répétition continuelle de combats qui se ressemblent tous, ces dieux qui agissent toujours pour ne rien dire de décisif, cette Hélène qui est le sujet de la guerre, et qui à peine est une actrice de la pièce ; cette Troie qu'on assiège, et qu'on ne prend point : tout cela me causait le plus mortel ennui. J'ai demandé quelquefois à des savants s'ils s'ennuyaient autant que moi à cette lecture : tous les gens sincères m'ont avoué que leur livre leur tombait des mains, mais qu'il fallait toujours l'avoir dans sa bibliothèque, comme un monument de l'antiquité, et comme ces médailles rouillées qui ne peuvent être de commerce."⁴

L'idée de convenances à respecter est déjà bien établie et bien analysée. Virgile ne trouve pas davantage grâce à ses yeux :

"-Je conviens, dit Pocouranté, que le second, le quatrième et le sixième livre de son *Enéide*, sont excellents ; mais pour son pieux *Enée*, et le fort *Cloanthe*, et l'ami *Achates*, et le petit *Ascanius*, et l'imbécile roi *Latinus*, et la bourgeoise *Amata*, et l'insipide *Lavinia*, je ne crois pas qu'il y ait rien de si froid et de plus désagréable. J'aime mieux le *Tasse* et les contes à dormir debout de l'*Arioste*."⁵

Il ajoute afin que nul n'en ignore que : "Les sots admirent tout dans un auteur estimé. Je ne lis que pour moi ; je n'aime que ce qui est à mon usage."⁶

Et il continue à mettre à bas les idoles.

Raymond Naves écrit encore à propos de Voltaire, cet écrivain tant décrié par Mercier :

"Enfin, il tient encore des Modernes une grande fierté pour les réalisations du siècle de Louis XIV ; la thèse de Perrault, et particulièrement cet argument, un peu noyé dans le *Parallèle*, reposant sur les genres littéraires inconnus des Anciens, resteront toujours présents à sa pensée : il en fera même l'idée

¹ NAVES, *Le Goût de Voltaire*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 129.

³ NAVES, *Le Goût de Voltaire*, *ibid.*, p. 130.

⁴ VOLTAIRE, *Candide*, Paris, Larousse, 1970, chapitre XXV, p 105.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

directrice de son chapitre des Beaux-Arts, dans le Siècle. Ajoutons que Voltaire, comme la plupart des Modernes, prend en toute occasion la défense de la langue française et connaît l'essentiel des deux gros traités de Charpentier."¹

Mais Voltaire, qui "repousse tout ce qui est du géomètre"², se montre parfaitement capable de reconnaître les mérites des Anciens et de leurs représentants. Il adopte les qualités fondamentales qu'ils prônent : le naturel et le sens poétique, ces qualités étant défendues par l'humanisme. Il choisit de part et d'autre ce qui convient à ses idées et ses aspirations.

"Voltaire, tout moderne qu'il soit, n'adopte pas la théorie philosophique du progrès continu ; il se rallie plutôt à la théorie des siècles et des apogées suivies de décadence, telle qu'elle apparaissait timidement chez Fontenelle ou chez Louis Racine."³

Toujours est-il que les qualités de Voltaire sont totalement occultées dans la critique fort subjective que Mercier fait de cet auteur.

Mercier, qui privilégie pourtant le fond par rapport à la forme omet de rendre hommage à la pensée de cet écrivain et à ses combats contre l'injustice. Non content d'ignorer les qualités de ce prédécesseur illustre, il s'attaque à un genre pratiqué par Voltaire, où la forme a une importance fondamentale : la poésie, alors que, ses préoccupations devraient peut-être le rendre indifférent à ce qui ressemble souvent à des exercices littéraires. Notre auteur l'a pourtant pratiquée à ses tout débuts, mais elle n'a pas bonne presse auprès de lui. Voici ce qu'il écrit à propos des versificateurs :

"Ils pullulent. Malheur à qui fait des vers en 1781 ! Le François a sa provision bien ample ; il est devenu excessivement difficile. Car qu'est-ce qu'une nouvelle combinaison des hémistiches de Racine, Boileau, Rousseau, Voltaire, Gresset, Colardeau ? Ce n'est pas trop la peine de nous donner laborieusement la même empreinte ; n'est-il pas ridicule de voir feu M. Dorat avoir déjà des copistes & des imitateurs ? Quand on lit l'Almanach des Muses, ne diroit-on pas que toutes les pièces de vers sont du même auteur ? tant les idées, le style & le ton ont une couleur uniforme." [III, 57-58]

Cette rivalité entre les anciens et les modernes est présente dans le *Tableau de Paris* dans tous les domaines artistiques considérés. Mercier cite fréquemment les noms d'auteurs du XVII^{ème} siècle. Nous avons vu la haine que lui inspire Boileau, nous verrons qu'il n'hésite pas à contester l'art de Racine, trop classique ou de Corneille, bien qu'il soit plus indulgent pour ce dernier. Mercier établit une hiérarchie entre les auteurs dont les noms reviennent le plus souvent : Racine est inférieur à Voltaire, lui-même inférieur à Corneille. Molière lui-même est critiqué pour son immoralisme et sa futilité. Mercier revoit les productions de ses prédécesseurs qu'il juge à l'aune des idées nouvelles sur la fonction du théâtre ce qui peut paraître anachronique à plus d'un titre.

Après l'étude du modernisme dans le domaine du théâtre, nous nous pencherons sur les rapports qu'entretiennent la peinture et l'architecture avec les idées novatrices du siècle, dans l'esprit de Mercier.

¹ NAVES, *op. cit.*, p. 130.

² NAVES, *ibid.*, p. 131.

³ NAVES, *ibid.*, p. 131.

1.4.1 Des prédécesseurs bien contestés : les auteurs de théâtre.

Avant de commencer, il est bon de signaler que dans cette étude la place réservée au théâtre vu par Mercier n'est pas proportionnelle à l'importance que cet art revêt pour l'auteur car de nombreuses études ont déjà été réalisées sur le sujet, dont une thèse pour le doctorat de troisième cycle¹. Nous avons choisi d'aborder de préférence les aspects qui n'ont pas été traités du tout ou tout-à-fait superficiellement. Nous pouvons citer ici quelques-uns des ouvrages relatifs au théâtre chez Mercier². Tout d'abord le livre de Léon Béclard³, considéré comme fondamental par les critiques, recensant, décrivant et analysant l'oeuvre dramaturgique de notre auteur. Citons des ouvrages très spécialisés : *La maison de Socrate le Sage de L.-S. Mercier et Socrate et sa femme de Banville*⁴ de Jules Berthet ; "Les Tombeaux de Vérone de L.-S. Mercier ou Roméo et Juliette aux Lumières de l'Orient"⁵ de Jacques Gury ; "La Brouette du vinaigrier de Mercier"⁶ et "S. Mercier"⁷ de Jules Lemaître ; "Le Théâtre de Mercier en Pologne"⁸ de Zdzislaw Libera ; "Le Peuple dans le théâtre de L.-S. Mercier"⁹ de Roger Mercier ; "S. Mercier et son théâtre"¹⁰ d'André Monchoux ; *L.-S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg*¹¹ d'Oskar Zollinger ; "L.-S. Mercier et le théâtre"¹² de Raymond Gay-Crosier. Cette mise au point étant faite, nous pouvons aborder le théâtre de Mercier d'après l'oeuvre à laquelle nous nous consacrons plus particulièrement ici.

Voltaire, pourtant fustigé à souhait dans le *Tableau de Paris*, trouve grâce aux yeux de Mercier dans sa poétique. Il lui accorde beaucoup de talent¹³. Néanmoins nous pouvons relever quelques passages témoignant du mécontentement de Mercier à l'égard des thèses énoncées par Voltaire¹⁴. Dans *l'An Deux mille quatre cent quarante* il est ainsi présenté :

"Vous savez que ce beau génie a payé un tribut un peu fort à la faiblesse humaine. Il précipitait ses idées et ne leur donnait pas le temps de mûrir. Il préférerait tout ce qui avait un caractère de hardiesse à la lente discussion de la vérité. Rarement aussi avait-il de la profondeur. C'était une hirondelle rapide, qui frisait avec grâce et légèreté la surface d'un large fleuve, qui buvait, qui humectait en courant : il faisait du génie avec de l'esprit. On ne peut lui refuser la première, la plus noble, la plus grande des vertus : l'amour de l'humanité."¹⁵

¹ Gilles GIRARD, *Louis-Sébastien Mercier, dramaturge*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, université d'Aix-Marseille, 1970.

² Pour une liste plus exhaustive, se reporter à la "Bibliographie critique" de Geneviève Cattin, in *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, sous la direction de Hermann Hofer, Munich, Editions Wilhelm Fink, 1977, p. 356-357-358 où sont recensés 52 titres. Certaines études sont vastes et ne font qu'étudier ponctuellement notre auteur. Nous pouvons remarquer que cet ouvrage collectif est mentionné dans la dernière édition du *Tableau de Paris* au Mercure de France. La bibliographie figurant dans ce dernier ouvrage ne mentionne pas d'éléments nouveaux permettant de compléter les renseignements apportés par *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*.

³ Léon BECLARD, *Sébastien Mercier. Sa vie, son oeuvre, son temps d'après des documents inédits. Avant la Révolution (1740-1789)*, Paris, Champion, 1903, 810 pages.

⁴ RHLF, 1913, pp. 297-308.

⁵ in *Dix-huitième Siècle* n° 7, Paris, Garnier, 1975, p. 289-300.

⁶ in *Revue des cours et conférences*, VI, 1898, pp. 468-479.

⁷ in *Revue Bleue*, 22 janvier 1898, t. IX, n°4, pp. 97-102.

⁸ in *Mélanges Brahmer*, PWN, Warszawa, 1967, pp. 303-312.

⁹ in *Images du peuple au XVIIIème siècle*, Colin, 1973, 357 p. (293-304).

¹⁰ in *Quaderni francesi*, Naples, vol. 1, 1970, pp. 407-420.

¹¹ thèse, Zurich, 1ère partie, Strasbourg, Trübner, 1899, 83 p.

¹² in *Etudes littéraires* (Université de Laval), vol. 1, n°2, août 1968, pp. 251-279.

¹³ MERCIER, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, pp. 290-291. L'insistance de Mercier à essayer de se faire pardonner ses critiques paraît suspecte.

¹⁴ *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 168-169

¹⁵ MERCIER, *L'an Deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fût jamais*, p. 265.

Nous allons donner ici le témoignage de Grimm, personnage avisé et plutôt réfléchi même si ses propos ne semblent pas toujours modérés. Il est vrai que cette correspondance, manuscrite (grâce aux copistes) étant adressée (suite à une souscription) à certains grands esprits de l'Europe de cette époque, elle revêt un caractère privé et confidentiel qui permet à Grimm de jouir d'une impunité quasi totale. Revenons à Voltaire. Après avoir fait le portrait de l'homme, qui ne nous intéresse pas spécialement ici, il en arrive à celui de l'auteur :

"Né poète, les vers lui coûtent trop peu. Cette facilité lui nuit, il en abuse et ne donne presque rien d'achevé. Ecrivain facile, ingénieux, élégant : après la poésie, son métier serait l'histoire, s'il faisait moins de raisonnements et point de parallèles, quoiqu'il en fasse d'assez heureux."

"Politique, physicien, géomètre, il est tout ce qu'il veut, mais toujours superficiel et incapable d'approfondir. Il faut pourtant avoir l'esprit bien délié pour effleurer comme lui toutes les matières. Il a le goût délicat et sûr ; satirique, ingénieux, mauvais critique, il aime les sciences abstraites et l'on ne s'en étonne pas ; l'imagination est son élément, mais il n'a point d'invention, et l'on s'en étonne. On lui reproche de n'être jamais un milieu raisonnable : tantôt philanthrope, tantôt satirique outré. Pour tout dire, en un mot, M. de Voltaire veut être un homme extraordinaire, il l'est à coup sûr."¹

La légèreté du style et l'aisance dans l'écriture reviennent très souvent dans les commentaires de Grimm qui, notons-le, bien qu'il le critique souvent, a largement contribué à diffuser certains des écrits satiriques de Voltaire :

"De tout cela il résulte qu'il serait à désirer que nos philosophes n'écrivissent que lorsqu'ils ont des idées fortes, grandes et belles à donner au public, sans quoi il vaut mieux se tenir tranquille ; ou bien il faut avoir le talent de M. de Voltaire pour présenter les idées populaires avec cette légèreté et cette grâce qui séduisent et qui enchantent."²

Mais, dans la même lettre, les propos vont se faire acerbes. La critique devient sévère, les reproches atteignent un degré élevé de gravité. Et, en fait, si on rattache l'affirmation qui suit à celle qui précède, peut-être aurait-il mieux valu que Voltaire lui aussi se fût abstenu d'écrire :

"Cependant M. de Voltaire a adressé à M. Diodati une réponse dans laquelle il défend la langue française d'une manière bien plus superficielle encore que sa rivale n'a été exaltée. Que peut-on dire aussi sur une question aussi profonde dans quelques pages remplies d'allusions, de plaisanteries, d'éloges assez fades. Cela plaît parce que le coloris de M. de Voltaire séduit toujours, mais en vérité cela ne signifie rien."³

Toujours dans l'ouvrage de P. Gaxotte, nous trouvons une anecdote rapportée par Collé concernant Voltaire à 53 ans⁴ :

"Le samedi, 7 du courant [février 1750], fut la neuvième et dernière représentation de l'*Oreste* de Voltaire. Il faudrait une brochure entière pour écrire les extravagances qu'il a faites pour faire applaudir forcément cette rapsodie ; il n'en est pourtant pas parvenu à bout. Il se présentait à toutes les représentations, animant ses partisans, distribuant ses fanatiques et ses applaudisseurs soudoyés."

¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, 1777-1782, tome I, p. 266-268 ; cité par GAXOTTE, *Paris au XVIIIème siècle*, p. 320.

² GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1761, Lettre du 15 février 1761, texte établi et annoté par Ulla Kölvig, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Ch. COLLE, *Journal et Mémoires*, Edition Bonhomme, Paris, 1868, tome II, pp. 75-76.

Pourtant Voltaire a contribué à réformer le théâtre. S'il défend de façon virulente les règles et les traditions, il peut aussi revendiquer une place pour les jeunes auteurs. Gaiffe cite ces propos :

"Il nous a toujours manqué un degré de chaleur ; nous avons tout le reste. L'origine de cette langueur, de cette faiblesse monotone, venait en partie de ce petit esprit de galanterie, si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théâtre en conversations de *Clélie*. [...] Il y a apparence que les bons auteurs du siècle de Louis XIV dureront autant que la langue française. Mais ne découragez pas leurs successeurs en assurant que la carrière est remplie et qu'il n'y a plus de place. Corneille n'est pas assez intéressant, souvent Racine n'est pas assez tragique."¹

Si Voltaire n'a pas révélé un esprit particulièrement révolutionnaire dans ses écrits théoriques (brefs et épars) sur le théâtre, il a, en pratique, introduit des éléments novateurs. Il apporte des changements à la tragédie, en faisant varier les lieux, les époques. Mais surtout, il institue les poètes dans leur mission philosophique. Les leçons morales sont données à travers l'action, le dénouement de la pièce, ou l'empathie envers les principaux personnages ou bien encore à travers les discours, et ceci dès 1735, avec *Alzire*. Pour Gaiffe, la prédication philosophique est un des éléments nouveaux introduit par Voltaire dans les nouvelles tragédies. Le philosophe commettra un drame, avec *l'Ecossaise*, (jouée au Théâtre-Français en 1760) improprement appelée *comédie*. La lecture de la préface de cette pièce donne un écho favorable aux théories de Diderot.

Les griefs énoncés par Mercier à l'encontre de Voltaire sont souvent ridicules à cause de l'intérêt que le premier accorde à des détails qui l'empêchent de voir l'importance des écrits et des combats menés par le second. En voici un exemple :

"Lorsque M. de Voltaire est venu à Paris en 1778, les hommes du grand monde, experts sur ces matières, ont remarqué qu'après une si longue absence de la capitale, l'écrivain renommé avoit perdu ce point juste qui détermine l'empressement ou la retenue, l'enjouement ou la réflexion, le silence ou la parole, la louange ou le badinage. Il n'étoit plus d'accord, il montoit trop haut ou descendoit trop bas ; il avoit d'ailleurs une éternelle démangeaison de paroître ingénieux. A chaque phrase on voyoit l'effort, & cet effort dégénéroit en manie."
[IV, 113]

Peut-être eût-il été plus judicieux de critiquer la société mondaine, privilégiant le paraître et ignorant l'être ainsi qu'elle apparaît dans la description ci-dessus. Pourtant Mercier semble ironique au premier abord : "experts sur ces matières" puis ses propos sont tellement précis qu'ils témoignent du souci de convaincre le lecteur de l'inaptitude de Voltaire à briller en société après son retour dans la capitale. Nous en concluons que l'auteur du *Tableau de Paris*, bien qu'il s'en défende, accorde une réelle importance au jugement des mondains.

L'auteur de *Mahomet* se situe cependant en-dessous de Corneille, dans la hiérarchie des valeurs de Mercier et au-dessus de Racine. Celui-ci, vu son classicisme, est décidément villipendé et honni de manière tout à fait logique et rationnelle. Notre auteur fait porter sa critique sur des éléments fondamentaux du théâtre mais aussi sur des points de détail. Ainsi, nous pouvons lire à propos du terme "madame" que : "Corneille & Racine doivent plus à Garnier que l'on ne pense."¹[IV, 51].

¹ VOLTAIRE, *Conseils à un journaliste*, Edition Moland ?, t. XXII, p. 250, cité par Gaiffe, p. 21.

"Dans le *Bajazet* de Racine (qui ne s'est guère mis au fait du costume du serrail) ce mot est répété soixante-neuf fois, & il n'y a dans la pièce que deux femmes. Cette rime, il est vrai, est fort commode, & aide merveilleusement à la terminaison du vers dans une pièce racinienne où il est toujours question de flamme." [IV, 51]

Diderot également affiche une préférence certaine pour Corneille :

"Cet art du dialogue dramatique, si difficile, personne ne l'a possédé au même degré que Corneille. Ses personnages se pressent sans ménagements ; ils parlent et portent en même temps ; c'est une lutte. La réponse ne s'accroche pas au dernier mot de l'interlocuteur ; elle touche à la chose et au fond. Arrêtez-vous si vous voudrez. C'est toujours celui qui parle, qui vous paraît avoir raison."¹

Mais Diderot relève des points négatifs et reproche à Corneille de trop apparaître derrière ses personnages.

Chez Rousseau on trouve des critiques sur Crébillon le tragique (*Catilina*, *Atrée et Thyeste*) et sur Voltaire (*Mahomet*)², mais les circonstances et le public, ont changé. Ce qui était possible à une certaine époque, ne l'est plus à une autre. Dans la *Lettre à d'Alembert*, il n'est point question directement de Racine dans le passage suivant, mais on peut lire :

"Heureusement la tragédie telle qu'elle existe est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guère plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal."³

En revanche, nous trouvons une critique de *Bérénice* qu'il revoit et corrige (p 205-206-207) :

"Je ne pense guère mieux des héros de Racine, de ces héros si parés, si doux, si tendres, qui, sous un air de courage et de vertu, ne nous montrent que les modèles des jeunes gens dont j'ai parlé, livrés à la galanterie, à la mollesse, à l'amour, à tout ce qui peut efféminer l'homme et l'attédir sur le goût de ses véritables devoirs."⁴

L'attitude d'un auteur, qui se veut proche du public et moralisateur convaincu, vis-à-vis de Molière, ne laisse pas de nous surprendre, et oserons-nous l'avouer, de nous décevoir quelque peu. Mercier concède du génie à ce très grand comédien et auteur, mais lui reproche de nombreux défauts.

"L'*Ecole des femmes*, *Georges Dandin*, *l'Ecole des maris*, le *Légataire*, les *Menechmes*, &c invitent à l'audace, à l'effronterie. Y a-t-il un père de famille qui voulût ouvrir sa maison aux principaux personnages de ces pièces ? Il faut répondre nettement ou se taire. Ce sont donc des pièces où il y a du génie, mais qui ne peuvent servir de modèle pour les mœurs, puisqu'en bonne police ceux qui suivraient ces exemples courraient risque d'être punis justement."⁵

Nous reviendrons sur les griefs exprimés par Mercier à l'égard de Molière. Mais il est vrai que les pièces de cet auteur, qui demeure une référence incontournable de la Comédie, connaissent à l'époque où Mercier s'exprime et même depuis quelques dizaines d'années, une grande désaffection du public. La

¹ *De la Poésie dramatique*, p. 253.

² *Lettre à d'Alembert*, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, note p. 93.

franche gaieté n'est plus de mise, la gouaille ne sied pas à des spectateurs qui se veulent délicats. Voici le jugement porté par les encyclopédistes sur le burlesque :

"Le goût dépravé dans les Arts est de se plaire à des sujets qui révoltent les esprits bien faits ; de préférer le burlesque au noble, le précieux et l'affecté au beau simple & naturel : c'est une maladie de l'esprit."¹

LA COMEDIE

"Socrate les avait amenés à reconnaître qu'il appartient au même homme de savoir traiter la comédie et la tragédie, et que, quand on est poète tragique par art, on est aussi poète comique."²

Si nous retrouvons une idée similaire dans la poétique de Diderot, ces propos ne semblent guère approuvés par Mercier, peu porté vers la comédie.

Le glissement du théâtre vers la propagande morale aboutit aussi à l'inadaptation de la comédie telle qu'elle a été léguée par le Grand Siècle. Voici ce qu'écrit Grimm :

"[Le genre de la Comédie d'intrigue] ne peut avoir ni vérité, ni but moral, il ne représente ni les mœurs, ni les conditions, ni le cours naturel des événements. Quand le poète a beaucoup d'esprit ses pièces peuvent servir d'amusement et de délassement après le travail : elles peuvent offrir le spectacle des ressources de sa tête, des finesses et de l'originalité de son esprit. Ainsi cette sorte de drame a cela de particulier que c'est le poète qui est en spectacle et non la chose représentée ; au lieu que les autres ouvrages dramatiques ne sont bons qu'autant que l'idée de l'auteur ne s'offre jamais au spectateur."³

Nous retrouvons ici une idée exprimée par Diderot selon laquelle l'auteur de comédie est un poète pur. Tout réside dans son art, dans son génie.

Si Diderot avoue (tout comme Rousseau d'ailleurs) aimer la comédie, Mercier, bien qu'il prétende dans *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique* admirer Molière, se montre particulièrement réservé face à ce genre. Les propos qu'il tient invitent le lecteur à se poser des questions sur la légitimité d'un tel théâtre à la fin du XVIIIème siècle. En effet, la comédie ne semble pas répondre à ce qu'un spectateur serait, selon notre auteur, en droit d'attendre d'elle. Mercier avance une explication :

"Pourquoi rit-on moins aujourd'hui qu'on ne rioit dans le siècle passé ? C'est peut-être parce qu'on a plus de connoissances & le tact plus fin ; c'est parce qu'on démêle du premier coup-d'oeil ce qu'il y a de froid & de faux dans ce même trait qui faisoit rire nos ayeux à gorge déployée. On ne rit plus dans le monde. Pourquoi ? parce qu'on raisonne aujourd'hui plus ou moins sur tous les objets ; parce qu'après avoir épuisé toutes les plaisanteries, il faut en venir malgré soi au raisonnement."⁴

Plaire et amuser passent après l'enseignement moral. Mais ses insuffisances n'incombent pas à la comédie seule. Les contraintes et les nécessités diverses, ainsi que, sans doute, la lâcheté des auteurs, tendent à conférer à ce genre une totale innocuité. Ainsi "[u]ne comédie qui ne peut attaquer

¹ L'Encyclopédie, article "Goût", p. 340.

² PLATON, *Le Banquet*, 222e-223d, p. 85.

³ GRIMM, *Correspondance littéraire*, janvier 1765, tome VI, pp. 171-172, cité par Gaiffe p 19.

⁴ MERCIER, *Nouvel Examen de la Tragédie Française*, in *De la Littérature et des Littérateurs*, suivi d'*Un nouvel examen de la Tragédie Française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition d'Yverdon de 1778, p. 145.

tous les vices en honneur, ni les ridicules ennoblis, devoit tomber nécessairement dans le style des conversations ; & c'est ce qui est arrivé."[IV,185]¹.

Pour corroborer les jugements de goût de Mercier, nous nous référons à un auteur anglais, Charles Burney, en voyage en Europe et plus particulièrement en France en 1770². Ce musicien écrit notamment ceci :

"Je fus très satisfait de ma soirée à la Comédie-Française, où je vis *La surprise de l'amour* et *Georges Dandin*. La première pièce est de Marivaux ; elle fut jouée à la perfection. L'autre est de Molière, et n'est guère plus qu'une farce remplie de bouffonneries et d'indécences. Il en va de cette comédie comme de quelques-unes de Shakespeare : c'est le nom de leur auteur qui les fait valoir ; car si l'on s'avisait à présent de donner un pareil tissu de sottises et de grossièretés, on serait sûr d'en voir promptement la chute. Il faut en même temps convenir qu'on y trouve çà et là, comme dans les plus mauvaises productions de Shakespeare, des traits d'un génie véritablement comique qui les feront vivre à jamais."³

Grimm se pose également la question de savoir si la Comédie de moeurs est possible en France :

"Nous n'osons désigner sur le théâtre aucun état de la société, excepté celui de médecin et de procureur, car vous jugez bien que les caractères vagues de petit maître ou de robin ne représenteront jamais les moeurs d'un homme de la cour ou d'un homme de robe avec une certaine vérité [...]"⁴

"Ayez le génie de Molière, faites la comédie du Conseiller au Parlement et vous verrez si l'on se soucie de véritable comédie. Elle n'existera jamais en France..."⁵

Mercier est sans aucun doute réfractaire au comique. De plus ses idéaux sont quasiment incompatibles avec ce genre, dominé par la gratuité. Dans son ouvrage théorique, il précise d'emblée (ses propos portant sur Molière) :

"Ce n'est point sur la valeur plus ou moins grande du génie, que je juge et que j'apprécie les auteurs dramatiques ; c'est sur l'effet théâtral, sur le but qu'ils ont eu, sur la morale qui résulte de leurs pièces : *Nourrissons des Muses*, disoit Platon, *soumettez vos pièces à des juges choisis, qui les compareront avec nos maximes & nos moeurs, & nos pièces y gagneront.*"⁶

Que de petits défauts (selon lui) ne porte-t-il pas à la connaissance du lecteur dans le *Tableau de Paris*. La comédie, en effet, "manque d'énergie"[IV, 185] et surtout il n'est "[p]oint de comédie à caractère vivant dans les formes de notre gouvernement" [IV, 186].

Suit une longue critique de Molière à qui il semble en vouloir énormément et qui est la référence obligée (chez Rousseau et Diderot également). Mais la responsabilité incombe également aux successeurs de l'homme de théâtre illustre qui n'ont pas su conserver ce que la comédie ancienne avait de positif et

¹ La phrase se trouve telle quelle dans le *Nouvel Examen de la Tragédie Française*, p. 147.

² Information recueillie dans le *Dictionnaire biographique des musiciens* de Théodore Baker et Nicolas Slonimsky, Paris, Robert Laffont, 1995, tome 1, p. 622.

³ Charles BURNEY, *L'Etat présent de la musique en France et en Italie ou Journal du Voyage entrepris dans ces pays afin d'y rassembler les matériaux d'une histoire générale de la Musique*, in *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, Librairie européenne des idées, 1992, p. 80.

⁴ GRIMM, *Correspondance littéraire*, septembre 1765, tome VI, pp. 370-371, cité par Gaiffe, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 385, cité par Gaiffe, p. 19.

⁶ *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 86.

"[d]epuis, notre comédie moderne, en cessant de vouloir peindre des bourgeois, a perdu & sa gaieté & son naturel."[IV, 188].

Là se trouve sans doute le noeud du problème : la représentation de la bourgeoisie sur la scène. Dans son ouvrage *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique* il intitule un chapitre *De Molière*. Nous trouvons ainsi lancé ce cri du coeur :

"Oui, Molière a tourné l'honnêteté pure et simple en ridicule dans le personnage de Mme Jourdain ; il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou, pour mieux dire, l'ordre qui fait l'Etat."¹

C'est sans doute son crime le plus grand. Cependant nous passerons en revue ici ses autres forfaits. Il a gâté la ville. Il a ridiculisé la vertu dans *Amphitryon*. Il a corrompu la jeunesse. Avec lui les vices "rient sur la scène".² L'adultère est présenté comme un art dans *Georges Dandin* notamment dont "Le dénouement est le triomphe de l'impudence, puisque l'on y voit à la lettre la vertu avilie aux genoux du vice insultant ; & l'on rit !"³.

Les vers sont évidemment contestés comme étant un "soufflet" donné "à la nature"[IV, 190]. Nous avons noté précédemment que Beaumarchais les tolérait dans la comédie, à condition que la pièce soit bien reçue par le public.⁴

Pour Mercier, la comédie telle qu'elle est reprise et inspirée de Molière, ne saurait avoir droit de cité sur les planches car "la bonne comédie (...) fait sourire l'ame par une peinture vraie & fine, la seule qui puisse plaire à une raison exercée."[IV, 191].

Pourtant Molière était un pourfendeur des vices et des travers de ses contemporains. Il ne nous paraît pas évident du tout qu'il ait souhaité ériger ses personnages en modèles à suivre. Considérons les propos de Beaumarchais, tenus dans la préface de la *Folle Journée* ou le *Mariage de Figaro* :

"J'ai pensé, je pense encore qu'on n'obtient ni grand pathétique, ni profonde moralité, ni bon ni vrai comique au théâtre, sans des situations fortes, et qui naissent toujours d'une disconvenance sociale dans le sujet qu'on veut traiter. L'auteur tragique, hardi dans ses moyens, ose admettre le crime atroce : les conspirations, l'usurpation du trône, le meurtre, l'empoisonnement, l'inceste dans *Oedipe* et *Phèdre*, le fratricide dans *Vendôme*, le parricide dans *Mahomet*, le régicide dans *Macbeth*, etc. La comédie, moins audacieuse, n'excède pas les disconvenances, parce que ses tableaux sont tirés de nos moeurs ; ses sujets, de la société. Mais comment frapper sur l'avarice, à moins de mettre en scène un misérable avare ? [...] Tous ces gens-là sont loin d'être vertueux ; l'auteur ne les donne pas pour tels : il n'est le patron d'aucun d'eux ; il est le peintre de leur vices. [...] La fable est une comédie légère, et toute comédie n'est qu'un long apologue : leur différence est que dans la fable les animaux ont de l'esprit, et que dans notre comédie les hommes sont souvent des bêtes, et, qui pis est, des bêtes méchantes."⁵

La vindicte exercée à l'encontre de Molière, aussi bien dans la poétique que dans le *Tableau de Paris* serait-elle due à son état de comédien et de directeur de troupe ? Mercier commet-il une erreur grossière de jugement lorsqu'il

¹ *Du Théâtre...*, pp. 88-89.

² *Ibid.*, pp. 86-87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 21.

⁵ BEAUMARCHAIS, Préface à la *Folle journée* ou au *Mariage de Figaro*, pp. 9-10.

juge la portée des pièces de Molière amoindrie au bout d'un siècle seulement, alors que nous connaissons la postérité qu'ont connue ses oeuvres¹ ? En fait, il ne s'agit pas d'une faute de goût mais de l'adéquation de ses pensées avec celles de l'époque. Au moment où le *Tableau de Paris* est écrit, il s'avère que les comédies de Molière paraissent désuètes et surannées aux yeux des critiques de l'époque.

Beaumarchais peut montrer sa réserve à l'égard du genre comique lorsqu'il nous livre ses réflexions sur le drame. La comédie n'apporterait qu'une distraction superficielle et très temporaire. Elle permet de passer d'agréables moments. L'esprit est amusé mais les sentiments éprouvés n'éveillent pas la compassion.² Pour lui, "la moralité du genre plaisant est donc ou peu profonde, ou nulle, ou même inverse de ce qu'elle devrait être au théâtre."³ Mais dans la préface à la *Folle journée* ou le *Mariage de Figaro* il pose très justement la question de savoir ce qu'est la décence théâtrale et fait le procès du public, c'est-à-dire de chacun d'entre nous :

"A force de nous montrer délicats, fins connaisseurs, et d'affecter, comme j'ai dit autre part, l'hypocrisie de la décence auprès du relâchement des mœurs, nous devenons des êtres nuls, incapables de s'amuser et de juger de ce qui leur convient ; faut-il le dire enfin ? Des bégueules rassasiées, qui ne savent plus ce qu'elles veulent, ni ce qu'elles doivent aimer ou rejeter. Déjà ces mots si rebattus, bon ton, bonne compagnie, toujours ajustés au niveau de chaque insipide coterie, et dont la latitude est si grande qu'on ne sait où ils commencent et finissent, ont détruit la franche et vraie gaieté qui distinguait de tout autre le comique de notre nation."⁴

Certes, ce texte postérieur au *Tableau de Paris* ne peut être connu de Mercier. Mais il fait un juste procès à tous les hypocrites. On peut l'étendre à tous ces pourfendeurs de vices, férus de morale et qui, cédant au pouvoir de conviction de propagandistes brillants, prônent à leur tour l'assujettissement des arts à la morale. A l'époque où le Drame tant défendu par Mercier conquiert ses lettres de noblesse, où le néo-classicisme s'impose partout, il est courageux de défendre le plaisir si décrié. Si Diderot mêle l'idée de plaisir à l'exercice de la vertu, ses thèses semblent rejeter le plaisir gratuit. La harangue continue :

"Ajoutez-y le pédantesque abus de ces autres grands mots décence et bonnes mœurs, qui donnent un air si important, si supérieur, que nos juges de comédies seraient désolés de n'avoir pas à les prononcer sur toutes les pièces de théâtre ; et vous connaîtrez à peu près ce qui garrotte le génie, intimide tous les auteurs, et porte un coup mortel à la vigueur de l'intrigue, sans laquelle il n'y a pourtant que du bel esprit à la glace, des comédies de quatre jours."⁵

Si Diderot fait part de ses réticences à l'égard des oeuvres de Molière, il lui reconnaît cependant du génie. Ce dernier point est reconnu par Rousseau qui villipende néanmoins le théâtre comique⁶ :

¹ *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, p. 60.

² BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ BEAUMARCHAIS, *Préface à la Folle journée ou le Mariage de Figaro, Oeuvres complètes*, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, 1832, p. 8.

⁵ BEAUMARCHAIS, *Préface à la Folle journée ou le Mariage de Figaro, ibid.*, p. 8.

⁶ "On convient, et on le sentira chaque jour davantage, que Molière est le plus parfait auteur comique dont les ouvrages nous soient connus ; mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière, des talents duquel je suis plus l'admirateur que personne, ne soit une école de vices et de mauvaises mœurs, plus dangereuse que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner ?" *Discours sur les sciences et les arts*, p. 181.

Dans l'*An deux mille quatre cent quarante*, nous pouvons lire sous la plume de Mercier, ce qui est un constat de la situation réelle, que "[n]ous n'entendons plus guère Molière, me répondit-il. Les mœurs qu'il a peintes ont passé. Nous pensons qu'il a plus frappé le ridicule que le vice, et vous aviez plus de

vices que de ridicules."¹.

La portée d'une pièce de théâtre est immédiate et une oeuvre ne pourrait donc avoir du succès que dans des cadres socio-économiques, politiques, historiques similaires, si nous développons ces thèses. Pourtant, il demeure intéressant d'étudier les pièces anciennes, en les replaçant dans leur contexte historique, pour mieux connaître les idées de l'époque. Certes, le plaisir littéraire existe bel et bien et peut faire apprécier une pièce en dehors de sa portée politique éventuelle. Néanmoins, dans certains cas, il apparaît indispensable de donner à l'oeuvre toutes ses dimensions et toutes ses significations en considérant les conditions de sa genèse et de ses premières représentations. Ainsi, les comédies de Molière prennent sens pour le spectateur un tant soit peu au fait des problèmes de la société sous Louis XIV. Mercier, qui ne néglige pas le facteur culturel dans l'appréciation des monuments architecturaux, semble ne pas prendre en compte cet élément dans son étude du théâtre. Une explication possible pourrait être la suivante : soucieux de faire valoir ses idées de renouvellement de l'art, désireux de voir reconnaître le drame, il privilégie le présent par rapport au passé, les problèmes contemporains par rapport à ceux des anciens, la représentation sur la scène du tiers-état plutôt que celle de l'aristocratie. Et bien sûr, l'idée de morale prédomine ici.

Certes les vellétés de réforme de Mercier paraissent fondées. Une modernisation du genre est nécessaire :

"Il paroît que l'idiôme de notre comédie doit subir tous les trente ans une entière métamorphose. Le fond de notre théâtre a beau être vrai, il n'y a que les nuances, & il y en a à l'infini, qui déterminent l'exacte ressemblance. Aucun personnage de Moliere n'a plus parmi nous sa physionomie complete." [IV,267]

Mercier dénigre ce qui a plu un temps (et peut encore plaire d'ailleurs) sous prétexte de changements de mentalités et de sensibilité sans s'attacher à la valeur intrinsèque d'une oeuvre (forme, style, progression de l'action...). Le jugement qu'il porte sur une pièce rejaille sur le public appréciant celle-ci. Il agit de même pour l'architecture, la sculpture et la peinture où le choix des sujets représentés témoigne de la barbarie des contemporains des oeuvres décriées.

Mercier indique à propos de *Georges Dandin* qu'"il faudrait (...) refaire ce sujet." [IV, 266]. Il vise tout particulièrement la soumission aux préjugés de la *condition*, la *famille*, la *maison*, la *naissance* [IV, 266]. Il réactualise les thèmes en fonction des préoccupations du moment.

D'une manière générale, les sujets ne collent pas à la réalité ou à ce qu'elle devrait être. Mercier mentionne "une petite comédie dont le sujet est une femme qu'on dispute & qu'on gagne à la course"² sans pour autant donner davantage d'indications que celles qui suivent :

¹ L'*An deux mille quatre cent quarante*, p. 260.

² [V, 226]

"& ce sujet n'a point paru sortir des bornes de la vraisemblance. Un interlocuteur d'un très-bon-ton, y dit : *veux-tu recourir la comtesse ?* Et comme telle est la maniere de ces *hommes qu'on connoît*, cela a paru délicieux, unique." [V, 226]

Par ailleurs, Mercier ne semble pas envisager que le théâtre puisse être un exutoire des passions humaines. Il n'évoque pas la catharsis. Peut-être épouse-t-il le point de vue de Jean-Jacques Rousseau sur ce sujet.

"Je sais que la poétique du théâtre prétend faire tout le contraire, et purger les passions en les excitant : mais j'ai peine à bien concevoir cette règle. Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou ?"¹

Selon lui, le public ne peut qu'admirer ou honnir les personnages, sans nuances possibles. Dans l'éloge de Corneille que nous avons repris nous voyons que Diderot prend un tout autre parti.²

L'exemple a valeur d'imitation, ce qui exclut impérativement qu'on mette en scène un méchant sans qu'il apparaisse clairement que cet individu mérite le ban d'infamie. Le bon doit être pourvu de tous les caractères qui puissent le faire identifier comme un être aimable et admirable et le méchant ne doit susciter aucun élan de sympathie ou de compréhension. Nous sommes en plein manichéisme. A la lecture de l'argumentation de Mercier nous pouvons même, sans risquer d'interpréter de manière outrée les propos exposés, dire que seule la peinture du bien demeure souhaitable.

"On a eu d'ailleurs très grand tort d'exposer sur la scene certains forfaits horribles & dégoûtans, qui, commis à de longs intervalles & deshonorans la nature humaine, devoient rester ensevelis dans les ténèbres. Thieste portant à ses levres la coupe écumante & tiede du sang de son fils, Fayel voulant faire manger à sa femme le coeur de son rival, Medée déchirant le sein de ses deux fils, jeunes & innocens ; tous ces crimes devoient être soigneusement couverts d'un voile : ce sont les plaies honteuses de l'humanité ; il est dangereux de révéler à l'homme jusqu'à quel point son semblable a fait monter le crime."³

Nous retrouvons pareilles idées dans la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau. Il y est question des mêmes personnages (sauf *Fayel* qui n'y figure pas et *Mahomet* qui ne se trouve pas chez Mercier). Le passage suivant présente des analogies frappantes avec les phrases précédentes, telles qu'elles sont énoncées par Mercier :

"Suivez la plupart des pièces de théâtre français : vous trouverez presque dans toutes des monstres abominables et des actions atroces, utiles si l'on veut, à donner de l'intérêt aux pièces et de l'exercice aux vertus, mais dangereuses certainement, en ce qu'elles accoutument les yeux du peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connaître et à des forfaits qu'il ne devrait pas supposer possibles."⁴

Diderot laisse infiniment plus de liberté à l'auteur dramatique :

"Il n'y a rien de sacré pour le poète, pas même la vertu, qu'il couvrira de ridicule, si la personne et le moment l'exigent. Il n'est ni impie, lorsqu'il tourne ses regards indignés vers le ciel, et qu'il interpelle les dieux dans sa fureur ; ni religieux, lorsqu'il se prosterne au pied de leurs autels, et qu'il leur adresse une humble prière. Il a introduit un méchant ? Mais ce méchant vous est odieux ; ses grandes

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à D'Alembert*, Paris, Folio Gallimard, préface de Jean Varloot, 1987, p. 163.

² *De la Poésie dramatique*, p. 253.

³ *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 52.

⁴ *Lettre à d'Alembert*, p. 179.

qualités, s'il en a, ne vous ont point ébloui sur ses vices ; vous ne l'avez point vu, vous ne l'avez point entendu, sans en frémir d'horreur ; et vous êtes sorti consterné sur son sort."¹

Mercier fait-il preuve de naïveté lorsqu'il simplifie le comportement humain à l'extrême ? En effet, selon ce qu'il écrit, le drame devrait apitoyer l'homme pour l'intéresser et le faire compatir aux souffrances d'autrui. Ces thèses vont à l'encontre, ainsi que nous l'avons vu, des opinions de Rousseau exprimées dans la *Lettre à d'Alembert*. Néanmoins, le refus de Mercier de voir représenter les plus bas instincts de l'homme laisse pressentir la conscience très vive qu'il a des pulsions de voyeurisme et de sadisme du public. Mais peut-être son rejet de la tragédie est-il dû avant tout à un choix esthétique de sa part : parce qu'il n'aime pas ce genre, ou ne le comprend pas tout-à-fait, il en rejette à la fois le fond et la forme et comme il s'agit d'un individu cultivé, il se révèle parfaitement capable de justifier ses prises de position en avançant des arguments recevables.

Il ressort déjà de notre première approche du théâtre, dans le cadre de cette partie consacrée à la nouveauté, que Mercier conteste la prééminence des Anciens sur les Modernes. Ses prédécesseurs les plus illustres déchaînent ses critiques. Il revendique le droit pour les auteurs de trouver d'autres thèmes et d'autres formes, ce que nous approfondirons dans les sous-parties suivantes, pour exprimer des préoccupations qui s'annoncent d'ores et déjà étroitement liées à la morale. Celle-ci constitue le fil directeur des réflexions qu'il nous livre dans le *Tableau de Paris*. Nous avons vu, à travers l'étude de la composition de l'oeuvre, qu'il était impossible de trouver une organisation rationnelle des chapitres en dehors de l'analyse des contenus. Une même idée appelle la revue de tous les arts ou presque. Cependant notre auteur ne place pas ces derniers sur un même plan et se montre plus ou moins novateur selon l'art considéré.

Ainsi, si pour le théâtre Mercier se montre partisan du modernisme à tout crin, il n'en est pas de même, loin s'en faut, pour la peinture, autre art où le visuel a une importance prépondérante. Comme pour le théâtre, une recherche de légitimation auprès des antiques se poursuit en Europe. Le problème de l'imitation des anciens se pose également.

Un des grands personnages marquants dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle est Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)², humaniste allemand féru de littérature grecque. Pour lui l'art grec est l'incarnation de tout idéal. L'étude de l'art antique devrait ouvrir l'esprit de la jeunesse à la beauté absolue de la forme. Il prône l'éducation par l'art. Winckelmann ne connaît l'art grec qu'il place sur un piédestal qu'au travers de copies romaines. Il admet donc que certains artistes tels Raphaël, Michel-Ange et Poussin, ainsi que Carrache et Guido Reni puissent reproduire et égaler les originaux disparus. C'est un principe déjà admis au XVII^{ème} siècle mais auquel Winckelmann donne une couleur nouvelle grâce à son enthousiasme. Pour lui la grandeur ne peut être atteinte que par l'imitation des Anciens. Il souligne que la copie diffère de l'imitation dans la mesure où cette dernière s'attache à respecter les principes et non les formes extérieures d'un style. Selon lui la beauté et la noblesse émanant des oeuvres grecques sont l'expression du caractère irréprochable de leur âme. Il y aurait identité du bien et du beau. Ces interprétations permettent à Winckelmann d'espérer que l'éducation

¹ De la Poésie dramatique, p. 252.

² Il a publié notamment : *Réflexions sur l'imitation des Grecs dans la peinture et la sculpture* (1755), *Histoire de l'art dans l'Antiquité et Utilisation de l'allégorie*.

de ses contemporains, par l'étude des Antiques, permettrait à ceux-là d'améliorer et de perfectionner leur art mais aussi leur morale. Nous reverrons cet aspect en l'approfondissant dans la dernière partie de cette étude. Abordons maintenant les écrits de Mercier concernant la peinture.

1.4.2. Peinture : Moderne contre ancienne

Mercier adopte des points de vue contradictoires : d'une part il défend la peinture moderne en fustigeant les adorateurs de la peinture antique, et d'autre part critique les peintres de son époque. Il affiche des goûts personnels qui prouvent qu'il ne se laisse pas influencer par les préjugés et qu'il marque des préférences parmi les idées des écrivains, et même chez ceux qu'il admire le plus.

Ainsi Greuze, qui a sans doute été le peintre à succès du XVIII^{ème} siècle, ne peint pas ses personnages de façon suffisamment ressemblante selon lui. Et pourtant, ce peintre prétendit prêcher la vertu à ses concitoyens et conquiert Diderot qui ne consentira à l'abandonner que tardivement. Trente ans plus tard, David, en traitant les plus graves sujets de l'histoire antique entreprendra de donner des leçons de civisme à ses concitoyens. Notons qu'en général les commentaires de Diderot dans les *Salons* sont très positifs à l'égard de Greuze. En 1765, Diderot écrit à propos de *La mère bien-aimée* :

"Cela est excellent, et pour le talent, et pour les moeurs. Cela prêche la population, et peint très pathétiquement le bonheur et le prix inestimables de la paix domestique. Cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : "Entretiens ta famille dans l'aisance ; fais des enfants à ta femme ; fais-lui-en tant que tu pourras ; n'en fais qu'à elle, et sois sûr d'être bien chez toi."¹

Pour *Le mauvais fils puni* :

"Du reste ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs-d'oeuvre de composition : point d'attitudes tourmentées ni recherchées ; les actions vraies qui conviennent à la peinture ; et dans ce dernier, surtout, un intérêt violent, bien un et bien général."²

Pour Boucher et Baudouin, Mercier se montre moins original. Ses opinions coïncident avec celles de Diderot. Tous deux estiment que ces peintres se distinguent par l'indécence de leur peinture. Nous ne nous étendrons pas sur tous les aspects concernant Boucher dans cette sous-partie car nous lui consacrons quelques paragraphes dans la partie consacrée à la morale³.

En fait, les propos ambigus de Diderot peuvent être assimilés à un éloge de l'originalité : seuls les conservateurs bornés soutenant envers et contre tout les Anciens se montrent réfractaires à l'art de Boucher. Mais il est tout de même difficile de louer un artiste qui s'éloigne tant des idées que l'on défend.

En 1763,

"Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare."⁴

"Quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination..."⁵

Salon de 1765 :

¹ *Salon de 1765*, in *Oeuvres esthétiques*, Textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes par Vaul Vernière, Paris, Garnier, 1959. p. 546.

² *Ibid.*, p. 550.

³ Cf *infra*, à partir de la page 288.

⁴ *Salon de 1763*, p. 451.

⁵ *Salon de 1763*, p. 452.

"Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des moeurs."¹

"C'est la meilleure leçon à donner à un jeune élève, sur l'art de détruire tout effet à force d'objets et de travail."²

Diderot, même s'il se montre réticent devant les essais de certains peintres, témoigne d'une grande sensibilité. Il se montre parfaitement capable d'apprécier les qualités techniques d'une oeuvre, même si, pour lui, ces dernières ne peuvent suffire. Ainsi, dans le *Salon* de 1771, il écrit ces lignes à propos de Maurice Quentin de La Tour, qu'il fréquentait pourtant :

"Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture. J'ai vu peindre La Tour ; il est tranquille et froid ; il ne se tourmente point ; il ne souffre point ; (...) Obtiendrait-on d'une étude opiniâtre et longue le mérite de La Tour ? Ce peintre n'a jamais rien produit de verve ; il a le génie du technique ; c'est un machiniste merveilleux."³

Mercier, plus soucieux des thèmes et des messages énoncés que de la manière de le faire, s'est exprimé dans sa poétique sur l'art dramatique en défaveur des essais modernisateurs :

"Que direz-vous, poètes roides, poètes ampoulés, qui strapassez vos caractères, & les montez à l'extrême ; ne ressemblez-vous pas à ces peintres ineptes & modernes qui nous offrent en plein sallon des tableaux où tout est rouge, blanc ou verd ? La nature n'a point ces couleurs tranchantes, tout y est mélangé & fondu par des passages doux & insensibles. Poètes ! vous me montrez la palette de votre art, & je ne suis plus ému."⁴ & ⁵

Montesquieu aime également que l'art du peintre ne soit pas trop dérangement. Il aime à être ménagé. Le public semble encore priser l'harmonie et la douceur.

"Bien des peintres sont tombés dans le défaut de mettre des contrastes partout et sans ménagement ; de sorte que, lorsqu'on voit une figure, on devine d'abord la disposition de celle d'à côté : cette continuelle diversité devient quelque chose de semblable. D'ailleurs la nature, qui jette les choses dans le désordre, ne montre pas l'affectation d'un contraste continu ; sans compter qu'elle ne met pas tous les corps en mouvement, et dans un mouvement forcé. Elle est plus variée que cela ; elle met les uns en repos, et elle donne aux autres différentes sortes de mouvement."⁶

Comme tout créateur cherchant la reconnaissance du public, Mercier vitupère contre le conservatisme. Ce qu'il dit de la peinture vaut sans aucun doute pour la littérature et il conteste que "plus les idées sont anciennes, mieux elles valent : le siècle des Médicis n'y a pas encore droit de

¹ *Salon de 1765*, p. 453.

² *Salon de 1765*, p. 460. Pour beaucoup de tableaux, Diderot s'exclame : "hors du salon".

³ *Salon de 1771*, p. 505.

⁴ *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, 1773, reprint GEORG OLMS VERLAG HILDESHEIM - NEW YORK, 1973, p. 108.

⁵ *Littré*, strapasser, 1. maltraiter de coups. 2. terme de peinture, peu usité. Peindre ou dessiner à la hâte et sans correction, en affectant la négligence et la facilité, tome 6, p. 6058. Il s'agit d'un verbe employé par Denis Diderot dès 1758 (*De la Poésie dramatique*) qu'il utilise pour exprimer le fait de gâcher de la besogne, peindre à la hâte.

⁶ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, Pléiade, tome II, p. 1249.

bourgeoisie.[...] Apelle & Zeuxis étoient les premiers peintres de l'univers ; car leurs tableaux, à force de vétusté, n'existent plus." [III, 326]

L'ironie se fait cinglante et il paraît évident que les reproches ne sont pas totalement injustifiés. Mais que signifierait une renommée trop facilement acquise ? La lutte pour la gloire se doit d'être rude pour que les élus méritent leur faveur.

Peut-être notre auteur ne pose-t-il pas correctement le problème lorsqu'il affirme qu' "[u]n vieux tableau à moitié peint & effacé, dont on ne distingue plus rien, sera préféré, parce qu'il est original, à un tableau moderne & intéressant, dont la couleur est fraîche & agréable. Quel est donc le défaut de ce dernier ? Le peintre est vivant." [IV, 56]

La caricature est telle ici que l'on pourrait croire que Mercier privilégie le caractère récent d'une production artistique, son côté neuf et pimpant plutôt que la valeur intrinsèque d'une oeuvre. L'écrivain semble opposer de manière catégorique le classique au moderne (ce qui est d'ailleurs tout à fait de son temps et certainement de tout temps), la reconnaissance de l'un excluant impérativement celle de l'autre.

Nous pouvons remarquer encore ici l'exigence de la qualité des couleurs. Ce souci de la conservation du tableau en l'état où il est livré au public par son auteur transparaît également dans les propos de Denis Diderot dans le *Salon de 1767*¹:

Depuis 1760, Chardin, qui figure parmi les amis du philosophe, a acquis la célébrité. Mais au commencement de sa gloire, il n'a pas encore obtenu de Diderot toute la reconnaissance de ses mérites. Celui-ci critique longtemps la facilité supposée du peintre, sa négligence, son manque d'achèvement. Il met du temps à s'imprégner de son art et à l'accepter. Il relève toutefois qu'il parle admirablement bien de la peinture. Par la suite le critique va affiner son jugement et de mieux en mieux comprendre l'art de Chardin.

Diderot s'élève de manière explicite contre la tyrannie des règles car, ainsi qu' "[il] en demande pardon à Aristote, [...] c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège."². D'autre part "Les règles ont fait de l'art une routine ; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elles ont servi à l'homme ordinaire ; elles ont nui à l'homme de génie."³.

Nous reviendrons sur cette notion de règles dans la prochaine sous-partie.

¹ "Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite, ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes ; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié arrachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin." *Salon de 1767*, p. 493.

² Denis DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*, in *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 753.

³ *Pensées détachées sur la peinture*, pp. 753-754.

Le discours tenu sur la peinture est l'occasion pour Mercier de montrer combien sa pensée peut être complexe. S'il prend le parti des modernes d'une manière incontestable, il se montre rétif aux tentatives novatrices des artistes vivants bien qu'il défende ceux-ci d'une manière théorique. A vrai dire aucun peintre ne trouve grâce à ses yeux. La technique et l'esthétique ne l'intéressent guère, seul le contenu est privilégié.

Tout comme les arts, les mentalités changent et évoluent. Une nouvelle période antiquisante commence alors même que de grands changements se produisent dans la façon de considérer l'histoire. Et c'est là qu'intervient à nouveau la polémique opposant Anciens et Modernes.

Lorsque Paul Hazard estime, ainsi que nous l'avons vu, que la Querelle des Anciens et des Modernes est un signe des temps et marque une nouvelle vision de l'Antiquité aux yeux des Européens, il indique plusieurs causes à ce changement de mentalité.

La première de celles-ci est la perte de confiance dans l'histoire. On abandonne le passé parce qu'on le soupçonne d'être faux. Il ne reste plus que le présent, assez sûr et aussi les perspectives d'un avenir à construire. Il est vrai que les historiens de l'époque avaient une vision toute particulière de leur fonction et qu'elle était fortement confondue, bien souvent, avec une sorte de fiction élaborée à partir de personnages ou d'événements réels. Il s'agit en quelque sorte de romans historiques. L'histoire est placée au ban d'infamie par des détracteurs virulents. Parmi ceux-ci nous trouvons les cartésiens, les jansénistes et moralistes et également les libertins. Des penseurs, tel Bossuet, tentent d'imposer leur vision de l'histoire, rapportée tout simplement à leur interprétation des textes bibliques. Mais la chronologie point à l'horizon. Et l'égyptologie démontre que l'humanité est plus ancienne que ce que nous apprend l'Ancien Testament. Il en est de même pour les Chinois qui prétendent par leurs calendriers et annales avoir existé sur la Terre bien avant que Dieu ait créé la lumière. L'archéologie offre aux historiens la possibilité de donner un caractère scientifique à leurs recherches, mais cela ne se fait pas du jour au lendemain. La mise en doute des éléments d'histoire considérés comme incontestables permet de se détacher du despotisme de la pensée classique du XVII^{ème} siècle, tout en utilisant les découvertes sur la période de l'Antiquité pour tenter d'élaborer d'autres conceptions artistiques. Les connaissances récemment acquises sur l'architecture ouvrent des horizons nouveaux. Et l'art antique, revu et corrigé par les contemporains de Mercier, va être remis au goût du jour.

Nous avons vu l'importance des thèses soutenues par Winckelmann prônant l'imitation des anciens¹. Son livre *Histoire de l'Art* (1764) proclame la supériorité de l'architecture et de la sculpture grecques. D'autres personnages, tels Diderot et Reynolds, tout en accordant à l'art une fonction moralisatrice et d'éducation fondamentale diffèrent du précédent par leur analyse. Les références à l'art antique et les comparaisons avec ce que les hommes du XVIII^{ème} siècle

¹ D'après Jean-Rémy Mantion, "L'oeil, modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier", in *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature* ouvrage collectif élaboré sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, 1995, Mercure de France, pp. 154 à 198, : "C'est un lecteur attentif de Winckelmann, de l'"enthousiaste Winckelmann" pour qui l'essence de l'art réside dans les sculptures célèbres du Belvédère : le Torse, l'Antinoüs, l'Apollon, etc., sculptures qu'il suppose grecques et dont il a donné les diverses descriptions dans son *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764)". Cité p 177.

croient en connaître ne manquent pas d'alimenter les diverses discussions concernant l'architecture qu'on ne peut laisser de côté dans une étude des arts au XVIIIème siècle, tant les arts se nourrissent les uns les autres et prennent leurs appuis théoriques aux mêmes sources intellectuelles.

Le néo-classicisme en peinture triomphant à la fin du siècle est annoncé par le néo-classicisme en architecture. Tous ces bouleversements atteignent évidemment le monde des lettres auquel Diderot appartient de plein droit.

1.4.3. Littérature

Tout comme dans l'art pictural, la peinture de la réalité ne consiste pas à trouver un procédé reproduisant exactement un objet, un sentiment tels qu'ils existent dans le monde réel, ce qui serait une gageure. A l'extrême, faire le portrait idéal de quelqu'un serait recréer le modèle en chair et en os. Il s'agit, par défaut, de donner l'illusion du réel, par des moyens détournés le plus souvent.

La littérature ne consiste pas à dire la vérité nue (d'ailleurs, on pourrait s'interroger sur ce qu'est la vérité et si la littérature a pour devoir de la faire connaître) parce que la vérité est déjà transcendée par la littérature. Il existe mille et une façons de dire ou de faire entendre une chose. La lecture d'un texte peut faire appréhender des notions, des émotions touchant à l'universel lorsqu'il s'agit d'un chef-d'oeuvre, mais trouvant autant d'échos que de lecteurs.

Mercier écrit dans *De la Littérature et des Littérateurs* que "[chacun], quoi qu'on en dise, est juge exact en Littérature de la manière dont il est affecté."¹

Lorsque Diderot fait l'éloge de Chardin parce que son genre "est la vérité", il fait allusion au respect des caractères moraux.

Par ailleurs, la langue normative, contraignante, s'avère irrémédiablement impérialiste. N'oublions pas qu'elle sert au commandement. Dans une lettre à Sophie Volland, Diderot écrit à propos d'une phrase d'apparence anodine : "Voilà une phrase singulière. Mais d'où vient donc que les expressions les plus honnêtes sont presque devenues ridicules ? En vérité nous avons tout gâté, jusqu'à [la] langue, jusqu'aux mots."² Par ailleurs, la langue dit souvent beaucoup plus qu'elle n'énonce. Pour Roland Barthes, une seule échappatoire : il ne reste aux hommes du commun que la possibilité de "tricher avec la langue" et "[c]ette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, [il] l'appelle pour [sa] part : littérature."²

¹ *De la Littérature et des Littérateurs, suivi d'un nouvel examen de la Tragédie française*, YVERDON, 1778, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 90.

Nous en revenons au point de départ : la littérature n'est pas la réalité, use d'une langue menteuse et tricheuse mais représente l'un des moyens de lutter contre l'impérialisme de la langue.

Notre auteur se trouve opprimé dans le cadre qui nous est imparti par notre culture. Il prône l'invention de mots nouveaux, parce qu'il sent bien que langage et pensée entretiennent d'étroites relations.

Mercier n'expose pas vraiment dans le *Tableau de Paris* sa théorie sur une littérature peignant la vérité, dont il revendique pourtant constamment la présence. Evidemment ce qu'il dit à propos des auteurs subventionnés par l'état, donc forcément ayant abdiqué une partie de leur liberté d'écrivain par la perte de leur indépendance, n'est pas faux. Notre époque n'est pas exempte non plus de ces problèmes. Certains débats actuels concernant la main-mise du ministère de la culture sur les produits culturels et sur les artistes vont assez en ce sens. Mais en revanche, peuvent être sujettes à caution ses allusions réitérées à la nécessaire représentation de la vie, sans qu'on sache véritablement à quoi s'en tenir à ce sujet.

La littérature, qui s'occupe toujours de sujets sérieux puisqu'elle rend compte de l'humain, peut aussi mettre en oeuvre l'imaginaire le plus débridé et se laisser aller à la fiction. Mercier lui-même nous a livré un ouvrage où il laisse libre cours à ses fantasmes politiques (au sens le plus large) au sujet de la ville de Paris telle qu'il la rêve. Dans le *Tableau de Paris* il semble faire peu de cas de la fiction, élément pourtant fondamental de la création littéraire. Il s'oppose en cela à Diderot, par exemple. Par ailleurs, il ne parle que très peu du roman et principalement en l'opposant à la poésie. Il dit n'avoir "pas bonne opinion de tout auteur qui, dans sa jeunesse, n'a pas fait un roman"². En effet, celui-ci "annonce par là même une sécheresse d'imagination & une sorte de stérilité". Mercier indique les qualités nécessaires à un bon romancier : "de l'esprit ; de l'usage du monde, la connoissance des passions". Ces qualités sont inexistantes chez les "versificateurs, nivelant des mots" [VIII, 292].

LE ROMAN

Attachons-nous à tenter de déterminer le statut de ce genre littéraire au XVIIIème, apparu tardivement dans l'Antiquité et ignoré autant qu'elle le peut par la poésie classique, afin de mieux situer les positions prises par Mercier.

Définir le roman n'est pas chose aisée, loin s'en faut. Son objet est déjà fort difficile à décrire. Ainsi, pour Henri Coulet, on peut parler "de l'épique, du lyrique, du tragique qu'on distinguera du dramatique : mais le romanesque n'est pas le fond du roman..."³. Le même auteur développe les idées suivantes :

Le roman est
- un texte en prose (p. 8),

¹ BARTHES (Roland), *Leçon*, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1997, Seuil, 1978, p. 16.

² [VIII, 292].

³ Henri COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1991, p. 7.

- un genre sans forme préalable (p. 9),
- une fiction (p. 9),
- une histoire (p. 12)
- un récit (p. 13)

et il ne montre que le concret (p. 9).

Dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, il ne met en scène que des personnages (de pure fiction) nobles aux aventures héroïques et merveilleuses. La valeur ou le sentiment dominant. Les personnages moins relevés sont relégués dans les "Histoires comiques". Par la suite des personnages pseudo-historiques prennent le relais. Au cours des deux époques considérées, on peut relever comme point commun remarquable aux romans produits une prolixité exceptionnelle : le *Grand Cyrus* (1649 à 1653) et la *Clélie* de Mlle de Scudéry (1654 à 1660) comptent chacun plus de treize mille pages en dix volumes. Les publications s'étendent parfois sur de nombreuses années : vingt ans pour la publication de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, de 1607 à 1627. Le roman du siècle est la *Princesse de Clèves* (1678) de Mme de La Fayette. Les femmes peuvent donner leur mesure dans un genre tenu pour mineur et futile. Le roman fait figure de "prose ornée".

Au siècle qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de ce travail, le roman ne sera guère mieux considéré, hormis par quelques originaux qui ne craignent pas de ne pas boudier leur plaisir tel Mercier.

Les libraires du XVIII^{ème} siècle établissent une classification tenant compte de l'origine (grecque, anglaise...), de la forme (contes, nouvelles, romans épistolaires...), du contenu (romans historique, d'amour, amusants, érotiques...).

La fin du siècle précédent voit paraître *les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, qui sera un succès d'édition au XVIII^{ème} siècle. R. Challe publie les *Illustres Françaises* en 1713, roman sérieux qui illustre la vie privée exclue de ce genre jusque là. La même année, dans le genre ironique sortent des presses les *Mémoires de la vie du Comte de Gramont*, de Hamilton. Lesage donne une première version de son *Diable boîteux* en 1707. Des parodies et des pastiches sont établis à partir de grands romans du XVII^{ème} siècle. Viennent ensuite les romans-mémoires qui s'imposent pendant les années 1735 à 1750. Des noms comme Marivaux et Prévost sortent du lot. Touchant à ce genre comme à d'autres encore (romans par lettres, contes, dialogues...), Claude Crébillon fait feu de tout bois. Le conte moral surgit au milieu du siècle avec Marmontel et Voltaire lance la mode du conte philosophique.

Jusqu'en 1760 la production est dominée par les oeuvres de Lesage, Marivaux, Prévost, Crébillon, Voltaire et Rousseau.

On constate de légères modifications de perception du roman, un peu après le milieu du siècle. Le roman épistolaire rivalise avec les mémoires. Si le chef-d'oeuvre reste en la matière *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, d'autres oeuvres seront retenues par la postérité telles *La Paysanne pervertie* (1784) de Rétif de la Bretonne et surtout *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Les autres types de romans ne sont pas exclus et on trouve d'autres succès avec *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1788) notamment. *Jacques le Fataliste* de Diderot publié confidentiellement dans la *Correspondance littéraire* en 1778 sera édité à titre posthume. Vers la fin du

siècle, le roman de mœurs et le roman d'analyse sont dépassés par le roman moral, sentimental et celui de passion et d'aventures. Le fantastique connaît de belles heures.

Les aspects pouvant être perçus positivement par Mercier, selon ses idées, sont qu'au cours du XVIIIème siècle le roman met en scène les conditions sociales et commence à prendre en compte la bourgeoisie. La relation de petits faits vrais (chez Richardson par exemple) suscite l'enthousiasme chez Diderot et notre auteur. Ces qualités, ainsi que nous l'avons vu, sont exigées par notre auteur pour les pièces dramatiques. Cependant, certains éléments peuvent être considérés comme rédhibitoires par le moraliste et l'idéologue. De plus, il s'agit de création, de poésie à l'état pur, dimension que Mercier ne semble pas reconnaître de manière explicite. Dans le roman, tout naît de l'imagination de l'auteur. Celui-ci est un véritable démiurge. Nous retrouvons ici les idées exprimées par Diderot sur la création théâtrale dans la comédie.

Henri Coulet s'exprime ainsi :

"Le roman est le dernier-né des genres littéraires et surtout le plus indépendant : ce genre informel, où une oeuvre n'est réussie que si elle a créé sa propre forme, devrait être celui où l'imitation servile fût le plus inutile et le plus méprisable ; mais en fait, s'il laisse une libre carrière à l'initiative du génie créateur, il interdit aussi l'imitation absolument formelle."¹

Les oeuvres du XVIIIème siècle portant le nom de roman n'auraient sans doute plus la même dénomination aujourd'hui. Ainsi Voltaire appelle *romans* ou *histoires* ce que nous appelons *contes*. De la même façon, certains romans se voient dotés de noms divers tels que *lettres*, *mémoires*, *confessions*, *histoires*... Sur six cents titres nouveaux édités de 1720 à 1750, six seulement revendiquent l'appellation de roman.

Le genre a du mal à acquérir un statut. L'absence de règles empêche sans doute que le roman trouve sa place parmi les arts poétiques. Il n'est pas possible de se référer à des modèles antiques. Le seul ancêtre reconnu dans la catégorie auteur de roman comique et réaliste est Furetière, pour son *Roman bourgeois* (1666). D'une manière générale, le roman ne se voit pas accorder beaucoup de crédit. Les sujets abordés, la licence des propos, suscitent l'opprobre des moralisateurs. Pourtant il est vendu, lu et surtout écrit.

En fait, il semblerait que la capacité d'écrire un roman établisse la preuve de la qualité "sociale" de l'écrivain pour une part et de ses atouts intellectuels d'autre part car celui "qui n'a pas su faire un roman, me paroît n'être point entré dans la carrière des lettres par l'impulsion du génie." [VIII, 292]

Mercier fait l'éloge ensuite de son ami Rétif de la Bretonne (nous y reviendrons un peu plus loin) sans doute plus pour répondre à des attaques contre ce dernier, que par souci de le porter aux nues et de l'ériger en modèle incontesté du romancier parfait. Nous ne doutons pas ici de sa sincérité mais pensons que sa culture littéraire l'autoriserait assurément à citer d'autres auteurs avec lesquels il n'entreprendrait aucun rapport personnel, ce qui lui permettrait d'émettre des opinions à caractère plus général. Mais après tout, peut-être lui

¹ COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 17.

faisons-nous là un mauvais procès car le *Tableau de Paris* est justement un livre où l'auteur ne se livre pas à des réflexions théoriques pures mais plutôt à l'exposé de ses humeurs, sentiments et pensées liés à la vie quotidienne au sens le plus large.

Dans un autre tome, l'auteur se fait plus précis quant à sa revendication de réalisme littéraire. L'objet du passage dont nous extrayons la citation qui suit est la critique des auteurs d'ouvrages politiques, mais nous allons ici nous contenter de la référence au roman.

"Comme dans les romans les personnages ne mangent point, ne boivent point, (ce qui seroit ignoble à dire) ne sont malades que d'amour, & vivent au moyen d'une cassette toujours sous entendue, [...]"[VI, 146]

1.4.3.1. Les Académies

"[Les afficheurs] sont quarante, ainsi qu'à l'académie françoise ; & pour une plus grande similitude, aucun afficheur ne peut être reçu s'il ne sait lire & écrire. On dispense l'afficheur de tout autre talent, ainsi qu'il arrive quelquefois dans l'illustre compagnie créée par le ministre despotique & versificateur."[VI, 89]

Un portrait de Mercier était destiné à servir de frontispice à certains des tomes du *Tableau de Paris*. En dessous figure la mention selon laquelle l'écrivain est membre de plusieurs académies. Voilà pour éloigner de nous toute suspicion à l'égard de son objectivité quant à la critique de ces nobles assemblées d'écrivains, nonobstant le fait qu'il ne fasse pas partie de la plus prestigieuse d'entre elles.

Soucieux de démontrer son indépendance vis-à-vis des autorités, Mercier s'attaque violemment à une institution vénérée par la majorité des gens de lettres :

"L'Académie française, si célèbre entre nos majestueuses barrières de sapin, & n'ayant plus d'existence au-delà, se déroberoit-elle à nos pinceaux ? Non : elle appartient spécialement au caquet de la grande ville. Richelieu ne pouvoit former un établissement, même par instinct, qui ne tendît au despotisme. L'institution de l'académie est visiblement une institution monarchique. On a fait venir dans la capitale les gens de lettres, comme on y a fait venir les grands seigneurs, & par les mêmes motifs, pour les avoir sous la main. On les tient plus en respect de près que de loin.[...] L'écrivain cherche à ne pas déplaire, à éviter du moins ce désagrément ; & la vérité n'a plus, sous son expression dénaturée, une physionomie vivante."[III, 316]

L'Académie française est accusée de prétention outrée. Ses membres, voués à l'immortalité, imbus d'eux-mêmes, méprisent ouvertement les écrivains, humbles mortels, pourtant en activité, eux. Cette outrecuidance ne manque pas de heurter les sentiments républicains de notre auteur revendiquant l'égalité entre les hommes et la reconnaissance du mérite de chacun par des faits et non par des titres. De plus les critiques acerbes et assassines sur les ouvrages qu'ils s'arrogent le droit de juger ne permettent pas de faire croire en leur impartialité et en leur bon sens. Mercier conteste la prétention de l'Académie à être "un tribunal réel, qui commande au goût & et est fait pour le régler" et "que

le titre d'académicien emporte avec soi l'idée d'un juge absolu des arts" [III, 323].

Le vocabulaire employé : "tribunal", "commander", "régler", "juge absolu" met en relief l'acrimonie manifestée par Mercier contre le monopole de l'académie. De toute évidence, l'auteur se montre partisan du libéralisme, dans quelque domaine que ce soit (commerce, art, etc.).

"Ce corps deviendrait utile, s'il secouoit jamais les misérables préjugés qui l'investissent, & s'il osoit adopter un goût diamétralement opposé à celui qui l'anime ; c'est-à-dire, si au lieu d'un ton & d'une maniere locale, qui ressemble à la couleur d'une école de peinture, il appercevroit enfin l'immensité de l'art qui exprime la pensée ; s'il invitoit, s'il admettoit tous les tons, tous les styles, toutes les manieres, & qu'il sût qu'il n'y a point de regles fixes pour cet art inconnu, qui rend sur le papier la force de nos idées & la chaleur de nos sentimens." [III, 320]

Assurément la fin de cette citation montre combien Mercier est parfaitement conscient du caractère atypique de la littérature et de l'inexistence de techniques particulières requises pour écrire. Le matériau exploité tant sur le plan du langage que des idées et des sentiments relève de l'abstrait.

La discorde règne entre les quarante académiciens, ce que n'apprécie pas Mercier plaidant pour la paix et l'harmonie, tâche incombant aux gens de lettres et par là-même exigeant qu'au sein même de cette confrérie règne l'entente la plus parfaite. Cela n'exclut évidemment pas la différence.

Mais le reproche majeur fait à cette élite consiste à dénoncer son incapacité à produire une oeuvre digne de sa prétention. Voilà le portrait de l'académicien qui "[q]uand il a obtenu ce titre, [...] s' imagine alors que ses ouvrages sont pénétrés de goût : ce qui n'est pas ; car tel a du goût pour apprécier les productions d'autrui, & n'en a pas pour ce qu'il fait." [III, 325].

Ne peut-on pas effectuer aussi le raisonnement qui découlerait de cette affirmation : celui qui n'est pas capable de réaliser un livre de qualité n'est pas apte à juger de ce que font les autres. Les critiques sont souvent accusés de dénigrer un travail qu'ils ne sont pas en mesure de produire eux-mêmes.

"L'académie françoise a décidé d'avance que tous les ouvrages de son crû seroient réputés des morceaux de goût ; elle l'a tant dit & répété, qu'on pourroit croire qu'elle est vraiment persuadée de ce qu'elle avance. Faut-il la troubler, lui ôter une illusion si douce ? Non, laissons-lui cette jouissance innocente." [VIII, 30]

Peut-être pas si innocente que ça si le succès (ou la perte) d'un écrivain en dépend.

Pour donner une petite idée du *curriculum vitae* des académiciens, nous relatons ici ce que Grimm écrit du passé de l'abbé Batteux, auquel nous faisons référence dans ce travail :

"M. l'abbé Batteux de l'Académie des inscriptions et belles lettres, auteur de quelques ouvrages médiocres et peu connus, comme un cours de belles lettres,

et le livre qui a pour titre *les beaux arts réduits à un même principe*, sans compter une mauvaise traduction d'*Horace*."¹

Grimm, dans sa *Correspondance littéraire*, à travers les propos d'un philosophe qu'il admire énormément, nous dresse un portrait fort ironique des académiciens :

"M. de Voltaire a dit quelque part qu'un discours de réception et d'entrée à l'Académie française était composé de quatre ou cinq propositions essentielles. La première que le Cardinal de Richelieu était un grand homme, ce qui n'empêchait pas en second lieu le chancelier Seguier d'être de son côté un grand homme, sans compter troisièmement que Louis quatorze avait été aussi un grand homme ; mais que quatrièmement l'académicien auquel on succède, avait été surtout un très grand homme ainsi que le Directeur, le Secrétaire et même tous les membres de l'Académie ; et puis cinquièmement lui récipiendaire pourrait bien être aussi une espèce de grand homme. Ce qui fait que de tous ces ingrédients de grands hommes on compose ordinairement le discours le plus plat et le plus insipide qui se débite dans le Royaume des Gaules où cependant il s'en débite tant de cette espèce."²

Continuons un peu avec Voltaire et ses écrits sur les académiciens. Il leur consacre une lettre philosophique, celle dont est extraite la citation précédente reprise par Grimm. Après avoir vanté les mérites des académiciens des sciences français, en les comparant avec leurs homologues anglais, il regrette l'absence outre-manche d'une institution comparable à celle de l'Académie française :

"Les membres de ce corps auraient eu un grand avantage sur les premiers qui composèrent l'Académie française ; car Swift, Prior, Congreve, Dryden, Pope, Addison, etc., avaient fixé la langue Anglaise par leurs écrits, au lieu que Chapelain, Colletet, Cassaigne, Faret, Perrin, Cotin, vos premiers Académiciens, étaient l'opprobre de votre nation, et que leurs noms sont devenus si ridicules que, si quelque auteur passable avait le malheur de s'appeler Chapelain ou Cotin, il serait obligé de changer de nom."³

Nous voyons donc se confirmer les accusations de Mercier. Voltaire dit encore de cette Académie qu'"elle n'écrit point de Mémoires [...] mais elle a fait imprimer soixante ou quatre-vingts volumes de compliments."⁴

Mercier, déjà fort difficile en matière de poésie, la voue aux gémonies lorsqu'elle est "d'origine académique".

"Dieu nous garde de la poésie de l'académie française ; elle va toujours en déclinant, & voilà où aboutit le ton préceptoral que quelques-uns de ses membres ont eu la confiance de prendre."[VIII, 29]

L'écrivain ne recule devant rien pour humilier les orgueilleux académiciens. Ainsi, il n'hésite pas à faire un amalgame entre ce groupement d'hommes importants et des femmes qu'*a priori* rien ne distingue. En effet, les maîtresses de maison, elles aussi, s'adonnent au cercle et à la critique littéraires :

"On trouve donc aujourd'hui l'académie françoise dans beaucoup de maisons. Il n'est plus besoin d'aller au Louvre pour y entendre des vers & de la prose ; on

¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1761, texte établi et annoté par Ulla Kölving, Lettre du 15 février 1761, tome 1, p. 38.

² GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1760, texte établi et annoté par Sigun Døfgard, Lettre du 15 mai 1760, tome 1, p. 86.

³ VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques*, Lettre 24, Paris, Garnier, édition de R. Naves, 1964, p. 136.

⁴ VOLTAIRE, *ibid.*, p. 136.

en fait dans le monde tout aussi bien que les jurés beaux-esprits. Ils n'ont de plus que le ridicule de leurs prétentions exclusives." [VI, 302-303]

Dans le même tome, nous trouvons p. 299 la mention de "Bureaux d'Esprit" désignant ces salons.

Ailleurs, l'académicien est présenté comme un pilier de café ou de salon, un personnage dédaigneux, se plaignant de la décadence des arts, et du public, indigne de le lire. Le style est emporté, la pointe de la plume acérée :

"Que fait-il là, dans ce café ou dans ce salon, cet académicien, pilier de l'endroit ? Quel est son emploi ? Il fait l'oracle ; il prend le dédain pour de la hauteur ; il enseigne à la jeunesse à beaucoup respecter les écrivains qui n'écrivent pas ; preuve incontestable, selon lui, de supériorité & de goût. Il gémit ensuite de la décadence de la littérature. Le siècle est indigne de le lire ; il faudrait que les esprits fussent d'abord préparés, pour pouvoir bien goûter son style & ses idées ; aussi s'enveloppant dans un dédaigneux silence, il paracheve académiquement son rôle de nullité, qu'il ne surmontera point, malgré les deux muscles rengorgeurs de sa tête capable." [VIII, 88]

Mercier s'intéresse également à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres où "plus les idées sont anciennes, mieux elles valent." [III, 326]. Ce jugement rappelle ce que Mercier écrivait à propos de la peinture.

Moins célèbre que sa soeur aînée, pas plus que celle-ci elle n'emporte les suffrages de Mercier car "[l]es inscriptions de la place Vendôme sont d'une pesanteur insipide & d'une longueur fatigante" [IV, 228]

Ce dernier ne semble pas désespérer de la cadette pourtant. Il parle même de "*l'opposer*" à l'Académie française. Rivale et postérieure à cette dernière, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres serait-elle chargée de réaliser ce que la fille de Richelieu s'est avérée incapable de mener à bien ?

"Le public, ou plutôt l'opinion, a mis entre ces deux corps un grand intervalle. Il seroit facile néanmoins d'opposer l'académie des belles-lettres à l'académie française, si la première vouloit s'humaniser un peu avec les belles-lettres, puisqu'elle en porte le nom, goûter de la littérature moderne, réciter quelques vers françois, & ne point faire de divorce avec le bel-esprit." [III, 329]

La lecture de Voltaire confirme la validité du jugement de notre auteur :

"L'Académie des Belles-Lettres s'est proposé un but plus sage et plus utile, c'est de présenter au public un recueil de Mémoires remplis de recherches et de critiques curieuses. Ces Mémoires sont déjà estimés chez les étrangers ; on souhaiterait seulement que quelques matières y fussent plus approfondies, et qu'on n'en eût point traité d'autres. On se serait, par exemple, fort bien passé de je ne sais quelle dissertation sur les prérogatives de la main droite sur la main gauche, et quelques autres recherches qui, sous un titre moins ridicule, n'en sont guère moins frivoles."¹

Pourtant il semblerait que Mercier confère à cette assemblée un rôle qu'elle n'a pas à assumer. En effet, *L'Académie des Inscriptions*

¹ VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Lettre 24, p. 138.

et belles-lettres, fondée par Colbert en 1663, (l'Académie française est créée en 1634), d'abord appelée "Petite Académie" est chargée de travailler aux médailles, aux inscriptions, aux devises. En 1683 elle est rebaptisée Académie des Inscriptions et Devises. En 1701 elle est transformée en Académie des Inscriptions et Médailles. Sa tâche est alors de faire des médailles sur les principaux événements de l'histoire de France sous tous les règnes. Elle explique les médailles et s'occupe de la description des antiquités et monuments de la France. C'est en 1716 qu'elle devient l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres. Supprimée en 1793, elle sera rétablie en 1803.¹ Les propos de Mercier paraissent non fondés puisqu'il s'avère que, jamais au cours du XVIIIème siècle, bien qu'elle soit issue de l'Académie française, cette Académie n'ait eu pour fonction de s'occuper des Lettres.

1.4.3.2. Querelles littéraires

Mercier accorde beaucoup d'importance à l'entente qui devrait régner entre les gens de lettres, devant partager les mêmes objectifs et être animés par des préoccupations humanitaires. Pourtant l'harmonie des sentiments et la cordialité ne dominent pas, selon lui, parmi les écrivains. En fait, selon Gaxotte, ils ne passent pas tant de temps que cela à s'entredéchirer et peuvent trouver des terrains d'entente, notamment en ce qui concerne leur recherche de reconnaissance :

"Dans notre XVIIIème siècle parisien, cette société a marqué, pour quelques dizaines d'années, l'avènement des gens de lettres en tant que puissance politique et sociale. Conscients de l'attention qu'on leur porte, s'attaquant à tous les sujets avec une liberté et une précipitation extrêmes, sachant le bruit qu'ils peuvent faire, le ridicule qu'ils peuvent répandre, le trouble qu'ils peuvent susciter, ils revendiquent, ils exigent une place privilégiée, d'autant moins endurants que leurs devanciers, sauf protection du roi, ont plus enduré. Tous, dans cette lutte, se sentent solidaires, même quand le reste les sépare."²

Néanmoins, la discordance entre les idées et les opinions exprimées demeure grande et les querelles fort nombreuses. Des oppositions ne se manifestent pas seulement entre les lettrés mais aussi entre ceux-ci et d'autres confréries, bien que par ailleurs soit réfutée l'idée d'appartenance à un "corps" [VIII, 110], qui serait préjudiciable à la liberté et à la responsabilité de chaque écrivain. Cette idée est explicitée dans *De la Littérature et des Littérateurs*.

"Il faut travailler avec soin l'intérieur de notre âme, qui est le sanctuaire où résident les images et les pensées. La Science n'est faite que pour conduire à la morale qui nous est nécessaire ; à la morale qui nous apprend à être patients, modérés, doux, et qui, en nous parlant de nos semblables, nous enseigne tout ce que nous leur devons. Un Philosophe qui médite seul, qui scrute différents objets, qui les examine tranquillement sous tous leurs rapports, est plus en état d'approcher de la vérité, qu'une assemblée d'hommes qui discutent, délibèrent, argumentent, et l'axiome de Montesquieu est bien vrai, lorsqu'il dit que plus les têtes s'assemblent, plus elles se rétrécissent. Les Ecrivains ne doivent faire corps que par leurs idées."³

¹ D'après l'*Encyclopaedia Universalis* (tome 1, France, 1989) et le *Quid* 1996 chez Robert Laffont.

² Pierre GAXOTTE, *Paris au XVIIIème siècle*, Paris, Arthaud, 1968.

³ *De la Littérature et des Littérateurs*, note 4, pages 13-14.

L'agora ne semble pas représenter pour notre auteur l'idéal démocratique et Mercier semble rejeter la possibilité d'enrichir sa connaissance par des discussions avec des pairs. Il présuppose aussi que les idées des gens de lettres sont, ou devraient être, communes à tous.

Pour pouvoir se prévaloir du titre, les "écrivains", selon Mercier, ne doivent avoir d'autre ligne de conduite que celle qu'il prône. Peut-être généralise-t-il trop ses idées personnelles. Devenu lui-même avocat pour défendre ses droits d'auteur contre les comédiens, il affirme que "[l]es avocats de Paris sont ennemis nés des gens de lettres ; parce que ceux-ci, plus philosophes, remontent aux principes, tendent à simplifier toutes les questions, & que d'ailleurs ils immolent toutes les autorités des vieux livres à l'autorité de la raison."[II, 43].

Que penser de cette apparente condescendance envers les écrivains ? Font-ils vraiment preuve des qualités mentionnées ici ? Il n'est pas évident que la littérature soit simplificatrice et s'en tienne à l'essentiel. Il s'agirait plutôt le plus souvent d'enrober des évidences et de donner à quelques idées sommaires des fioritures, qui peuvent d'ailleurs avoir un charme certain. Mercier, qui se veut rationaliste, préoccupé par les soucis humains, oublie que l'homme a une dimension spirituelle et qu'il est animé aussi de sentiments. La beauté, l'amour ne semblent pas avoir droit de cité dans la littérature qui pourtant n'existerait pas sans ces idéaux.

Le règne de la raison, souhaité ardemment par les Lumières, constitue certainement plus un idéal recherché qu'un état de fait. Le désir de faire une oeuvre belle, utile et reconnue n'est pas nécessairement, selon nous, un point commun à tous les littérateurs. Selon Mercier, "[l]es écrivains se battent pour la gloire : les avocats se battent pour la gloire & pour la soupe."[II, 44]

Le reproche de mercantilisme a pourtant également été fait par Mercier aux gens de lettres et en réalité, les auteurs n'étant pas rétribués directement à partir de la vente de leurs livres, leur renommée et la reconnaissance des grands est susceptible de leur apporter des biens moins immatériels. Le souci de sa subsistance se retrouve nécessairement dans l'une ou l'autre profession.

Une chose nous déconcerte : le désintérêt de Mercier pour le rôle fondamentalement culturel de l'acte d'écrire. Son souci de faire table rase du passé, tant au niveau du patrimoine architectural (avec des réserves cependant, puisque les monuments sont des vestiges du passé et un témoignage pour les générations suivantes) qu'artistique, en ayant le sentiment que ce qui naîtra approchera de la perfection, témoigne d'un manque de distanciation. L'histoire des arts ne montre-t-elle pas que les conventions qui s'effondrent se voient remplacées par des vérités qui deviennent à leur tour conventions caduques et rejetées ?

Au XVIIIème siècle on a eu envie d'un art plus vrai... qu'est-ce que le vrai ? Chaque époque a sa vérité. Certes, pour aller de l'avant on peut considérer comme non avvenu ce qui se révèle dépassé mais il demeure impossible de tout renier sans mettre gravement en péril les fondements mêmes de notre société, ce qui est pourtant arrivé au XIXème siècle à notre déjà vieille Europe.

Les avocats ne sont pas les seuls ennemis ou adversaires des lettrés. Sont cités : les demi-littérateurs, les riches incapables d'écrire [VIII, 113-114].

Les "demi-littérateurs" sont ceux qui ont rêvé d'entreprendre une carrière dans les Lettres, l'ont souvent commencée puis l'ont abandonnée par manque de persévérance ou devant l'absence de succès. Les riches cherchent à obtenir une estime qui ne doive rien à l'argent.

"Tout lecteur doit de la reconnaissance à tout auteur. Celui qui ne lit pas doit savoir encore que la langue, la société & les moeurs doivent infiniment à la classe des écrivains." [VIII, 114]

Donc pourquoi rejeter les "vieux livres" ?

Grimm, plus prudent, quoique ouvert aux nouvelles formes d'arts, accorde son respect aux Anciens. Diderot, quant à lui, se montre extrêmement circonspect à leur égard :

"Quand on examine d'un oeil philosophique et sévère, la plupart des anciens poètes, on est désolé de voir les plus belles langues et les plus beaux genres employés à des puérités. N'est-il pas bien étonnant que ceux qui ont passé leur vie à écrire des fables ineptes soient devenus nos maîtres dans l'art d'écrire la vérité, et qu'on ne puisse être qu'un peintre médiocre sans avoir fréquenté cette école. Cela est pourtant vrai. Lisons donc les anciens ; écrivons s'il se peut comme eux ; mais tâchons d'écrire de meilleures choses."¹

L'auteur marque à plusieurs reprises son désintérêt pour la poésie de son époque. Il distingue le poète du versificateur :

"Les versificateurs ne me pardonneront pas ce chapitre ; je parle néanmoins en leur faveur, & les poètes m'entendront." [III, 61]

Celui-ci manque de goût, est inculte, condamne ce qu'il ne connaît ni ne comprend, montre une outrecuidance sans borne, "déraisonne & rétrécit ses idées" [III, 59]. Les auteurs anglais, admirés par Mercier, sont rejetés et ignorés par la majorité de ses contemporains.

Le vers continue à être en usage malgré la querelle de la fin du XVII^{ème} siècle et les discussions sur sa place dans les pièces de théâtre.

Les querelles se poursuivent autour de la poésie pendant toute la première partie du siècle :

"Ce débat serait de toute première importance pour l'évolution de la poésie s'il exprimait seulement, dans sa continuité et son universalité, un goût passionné pour la lecture des poètes et l'impatience de faire admettre des formes nouvelles de la création. On peut quelquefois soupçonner qu'il a été entretenu avec quelque complaisance. Antoine Adam, puis Werner Kraus et Hans Kortum ont expliqué le conflit social et politique sous-jacent à la Querelle des Anciens et des Modernes : la discussion littéraire n'est plus guère alors qu'un moyen d'expression, et l'on se désintéresse des conséquences pratiques du débat."²

Le débat tourne autour de points constants qui sont :

¹ Article de Diderot se trouvant dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, lettre du 15 avril 1760, texte établi et annoté par Sigun Dafgard, tome 1, p. 83.

² MENANT, *La Chute d'Icare, La Crise de la Poésie française, 1700-1750*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1981, pp. 56-57.

- * la frivolité de la poésie,
- * l'immoralité de la poésie.

Certains, tels Fénelon ou Rollin, veulent sauver cet art en péril en le teintant de religiosité.

Nous retrouvons ici encore le problème de la rime au théâtre, déjà évoqué précédemment¹. En effet, il existe un lien extrêmement fort entre poésie et art dramatique. A propos de La Motte :

"Ici apparaît en pleine lumière une ambiguïté fondamentale du débat : explicitement, il concerne l'ensemble de la poésie ; implicitement, il renvoie le plus souvent aux seuls problèmes du théâtre. Nulle part mieux qu'au théâtre on ne distingue les inconvénients du vers : nulle part aussi, ses avantages et ses prestiges. Poète, c'est auteur tragique essentiellement ; lyrique, élégiaque, fabuliste, épistolier, par accident ou exercice. Si un poète commence par s'appliquer à d'autres genres, le public attend qu'il ait écrit sa tragédie pour le sacrer vraiment poète : la fonction que remplit au sein de la société celui qu'anime un talent poétique, c'est de fournir au théâtre l'aliment dont il a infiniment besoin, dans une soif de renouvellement qu'aucune réussite ne peut apaiser, qu'aucun corpus classique, si riche soit-il, ne peut suffire à satisfaire."²

La contestation des rimes repose sur les arguments suivants, selon S. Menant :

* *théorique* : "La rime ne peut pas se déduire d'une théorie de l'art fondée sur l'imitation." (p. 92) ;

* *historique* : "la rime crée un effet grossier parce qu'elle est d'origine barbare ; ni le latin, ni le grec, ni la plupart des grandes littératures étrangères n'y recourent." (p. 93) ;

* *pédagogique* : "l'application à rimer détourne de la vraie poésie." (p. 93) ;

* *pratique* : La Motte pense que la nécessité de trouver des rimes nuit à la création (p. 94) ;

* *philosophique* : "la rime entraîne une dégradation du sens" (p. 94) ;

* *esthétique* : "la rime est monotone" (p. 95).

Le vers est pratiqué par les mondains et demeure la forme apte à épouser tous les discours. L'épopée, citons en exemple la *Henriade* de Voltaire, la satire où excellent Voltaire encore et Jean-Baptiste Rousseau, la méditation morale et philosophique (les mêmes), la poésie galante (Parny, *Poésies érotiques*, 1778), la poésie tout court (Saint-Lambert, *Les Saisons*, 1769 ; Delille *les Jardins*), requièrent le vers. Si le siècle ne s'impose pas comme poète, il n'en demeure pas moins que les romantiques français ont beaucoup emprunté aux poètes de la deuxième moitié du siècle.

Sylvain Menant dans son livre consacré à la poésie de la première moitié du XVIII^e siècle : *La Chute d'Icare, La Crise de la Poésie française, 1700-1750* analyse le mode de transmission et de création de la poésie et peut-être pouvons-nous voir dans celui-ci une des raisons qui font que Mercier se montre distant envers un genre qu'il a lui-même pratiqué dans sa jeunesse.

¹ Cf, *infra* 1.4.2. p. 130.

² MENANT, p. 76.

"Le collège est certainement alors, le cadre privilégié où se transmet cette tradition. A l'âge où les vocations se décident, la jeunesse s'y trouve presque toujours enfermée, intellectuellement au moins."¹

Les Jésuites cultivent les belles-lettres. La conception de la poésie se développe à partir de l'enseignement scolaire. S'ils sont les principaux vecteurs de la discipline, ils la maintiennent dans un cadre de règles et de thèmes très strict et très contrôlé.

"Pourtant les principes des Jésuites ne semblent guère favorables à la poésie. Elle est suspecte d'immoralité : la *Ratio* précise que le Père Provincial "aura le plus grand soin, et regardera comme très important, de ne pas laisser pénétrer dans nos classes aucune oeuvre poétique, ou toute autre qui puisse blesser l'honnêteté et les bonnes moeurs ; à moins que l'on n'ait retranché de ces ouvrages les choses et les mots déshonnêtes." (Règle 32 du Provincial). C'est le contenu, et non la forme poétique, qui est visé. Les règles du Professeur d'humanités insistent à nouveau sur la nécessité "d'expurger de toute obscénité" les poésies choisies qu'on étudiera en classe (Règle I). Cette méfiance qu'éveillent les poètes latins est exacerbée quand il s'agit de poètes en langue vulgaire."²

Les principaux reproches faits à la poésie sont les suivants :

- * La poésie a dégénéré, est impure, s'est détachée de l'amour de Dieu, seul autorisé.
- * Elle serait l'école de la facilité.
- * Elle détournerait l'élève des activités sérieuses et utiles.

Par conséquent les seules poésies accréditées sont la grecque et la romaine et les auteurs les plus étudiés sont Virgile et Horace. En effet, bien que ces inconvénients représentent des obstacles importants, la poésie fait partie de l'enseignement. En voici les raisons :

"L'importance accordée à la rhétorique, l'utilité reconnue aux exercices intellectuels gratuits, la connaissance nécessaire de la mythologie, la recherche de procédés de mémorisation, autant d'occasions pour la poésie de pénétrer dans les programmes et de se faire admettre peu à peu."³

Par ailleurs la versification est ressentie comme mécanique. Cet aspect réunissant règles et contraintes plaît aux pédagogues. Ceux-ci présentent aux apprentis-poètes des manuels fournissant thèmes, matières et techniques.

Il existe différents genres en poésie. La pastorale connaît un grand succès jusqu'en 1750, mais on trouve également des contes en vers et des poésies dites "fugitives"⁴.

"Par opposition avec cette phase de déclin, ou de métamorphose, la première moitié du siècle apparaît, pour des poésies fugitives, comme une apothéose. C'est d'Alembert, qui, faisant en 1751 un bilan des acquis de son siècle, souligne l'inégalable réussite de Voltaire dans ce domaine : "Ses pièces fugitives, supérieures à toutes celles que nous estimons le plus, suffiraient par leur nombre et par leur mérite pour immortaliser plusieurs écrivains." [Discours préliminaire, Encyclopédie, t. I, p XXXII] S'il accorde à une telle production le pouvoir d'immortaliser son auteur, c'est qu'il ne la réduit pas à cette poésie "libertine et légère" qui constituera, aux yeux de L.-S. Mercier, la substance de l'Almanach des Muses."⁵

¹ Sylvain MENANT, *La Chute d'Icare*, p. 7.

² MENANT, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ MENANT : "'Fugitives" n'a donc pas d'autre sens qu'échappées à l'auteur." p. 219.

Paul Chaponnière penche pour la thèse d'une dégénérescence des grands genres due au développement de l'esprit mondain². Sa vision très négative est contestée par S. Menant qui présente des arguments historiques et sociologiques. Bied, Coulet et Guittou évoquent quant à eux l'existence possible d'un "esprit de jeu".³ D'autres auteurs, tel Walter Moser, "veulent voir dans la "poésie fugitive" l'expression littéraire privilégiée de la philosophie sensualiste".⁴

Les grands genres restent l'épopée, l'ode, le poème philosophique ou religieux.

Pourtant, bien que généralement les critiques considèrent cette époque comme un désert pour la poésie française, un nom demeure, glorifié par les romantiques : celui d'André Chénier (1762-1794), trop tard venu pour que Mercier puisse en parler. Lorsqu'il est décapité sous la Révolution pour avoir critiqué les excès de Robespierre et des Jacobins et écrit un poème à la gloire de Charlotte Corday, il n'a publié que très peu : des articles dans le *Journal de Paris* qu'il a fondé avec des amis, des textes en prose et deux poèmes. Il faut attendre 1819 pour voir publier la première édition, incomplète, de ses oeuvres. Sa naissance et son éducation ont forgé son goût pour l'Antique. En effet, André Chénier est né à Constantinople en 1762 d'un père consul de France et d'une mère grecque. Très tôt, dans sa prime jeunesse, Chénier traduit des poèmes de la poétesse de Lesbos, Sappho. Censé étudier à Paris, il y mène en fait une vie vouée aux plaisirs de la chair et fréquente les salons littéraires. Après un voyage en Suisse il se rend en Angleterre où il découvre et fait siennes les idées de liberté et d'égalité.

Il s'essaye à tous les styles possibles : épîtres, bucoliques, élégies, poèmes bibliques, philosophiques, satires... sans achever aucune oeuvre. C'est le représentant du néo-classicisme en poésie.

Que penser de ces affirmations péremptoires de Mercier posant l'hypothèse que la langue française est incompatible avec l'usage poétique :

"Il faut dire hardiment que cette langue n'est pas poétique ; que sa poésie n'est qu'une prose rimée ; qu'elle n'a ni abondance, ni énergie, ni audace ; qu'elle n'en aura jamais, puisqu'il est défendu de l'enrichir, puisque sa marche, loin d'être libre & fière, est compassée, mesurée, rétrécie, soumise au compas." [III, 60]

Si nous ne pouvons dénier à Mercier un sens certain de la modernité et de l'anticipation, puisque c'est en direction du vers libre, concrétisé au XX^{ème} siècle que la poésie a évolué, il ne semble pas néanmoins qu'il ait parfaitement perçu la richesse des vers classiques. Loin de constituer un frein à la création, la contrainte peut au contraire permettre au poète de se surpasser. Le mètre a son charme aussi, ainsi que le respect de la prosodie et le jeu du rythme. Certes, il arrive un moment où ce mode d'écriture poétique, qui n'est pourtant pas à rejeter,

¹ MENANT, p. 219.

² Paul CHAPONNIERE, "L'esprit mondain et la poésie lyrique au XVIII^{ème} siècle", in *Revue du Dix-huitième siècle*, 1914, pp. 40-55, cité par Menant, p. 220.

³ R. BIED et H. COULET : "Une partie d'échecs de Constance de Théis", in *Le Jeu au XVIII^{ème} siècle*, Colloque d'Aix en Provence, 1976, pp. 141-156. E. GUITTON, "Jeu, poésie et jeux poétiques au XVIII^{ème} siècle", in *Le Jeu au XVIII^{ème} siècle*, Colloque d'Aix en Provence, 1976, pp. 215-230, cités par Menant, p. 222.

⁴ W. MOSER, "De la signification d'une poésie insignifiante", in *Le Jeu au XVIII^{ème} siècle*, 1976, pp. 277-415, cité par Menant p. 220.

ne peut plus suffire et il faut que certains auteurs, plus téméraires que d'autres, aient le courage de s'exprimer et d'imposer leurs vues à la reconnaissance du public et des hommes de lettres.

A la décharge de Mercier, certains analystes considèrent effectivement que les règles classiques ne permettent plus de créer :

"Ni en Allemagne, ni en Angleterre, les Lumières (propres il est vrai à chaque pays) n'ont tué la poésie. Il faut donc invoquer des raisons moins péremptoires, moins générales. Et d'abord le poids immense du classicisme devenu académisme. La poésie française, au XVIIIème siècle, étouffe, comme la tragédie, sous le plomb des chefs-d'oeuvres classiques, c'est-à-dire d'une langue qui s'impose à tout poète parce qu'elle est la définition même de la (grande) poésie."¹

Mais différents genres peuvent parfaitement coexister sans se nuire. Bien au contraire, nous avons vu en introduction à cette partie combien la variété était à la fois source et condition de richesse culturelle.

Suivant le contexte, nous pouvons comprendre la position de Mercier comme réaction (non originale pour le XVIIIème siècle) à la rigueur classique cherchant à maintenir l'équilibre entre le génie et les règles fixant le bon goût. D'ailleurs l'idée de génie est repensée par le XVIIIème siècle. L'oeuvre d'art s'inscrit dans un triangle dialectique comprenant inspiration, originalité et règles. L'accent est mis sur la deuxième, au détriment des règles. Le génie suffit car il porte les règles en lui. Pour sa part, Mercier valorise clairement les passions. L'interprétation rationaliste quant à elle, qu'on retrouve exprimée dans l'*Encyclopédie* notamment, diminue l'importance du transport que provoque l'inspiration et attend du créateur qu'il puisse dominer toutes ses facultés.

Mercier juge les auteurs d'après ses goûts personnels et proscrit sans appel J.-B. Rousseau ("sec & dur") et Boileau ("triste & indigent"). Et quant au parallèle de Corneille et de Racine, il l' "ennuie étrangement".² Il reproche surtout à ces deux derniers leurs tragédies rimées. Selon lui, ces auteurs ne produisent ni bonne poésie, ni bonne pièce de théâtre.

"Est-ce que le regne de l'imagination seroit totalement éteint parmi nous, & qu'on ne sauroit plus s'enfoncer dans ces compositions vastes, morales & attachantes, qui caractérisent les ouvrages de l'abbé Prévost & de son heureux rival, M. Retif de la Bretonne ? On se consume aujourd'hui sur des hémistiches, *nugae canorae* ; on pese des mots ; on écrit des puérités académiques : voilà donc ce qui remplace le nerf, la force, l'étendue des idées & la multiplicité des tableaux. Que nous devenons secs & étroits !" [III, 125]

Cet extrait du *Tableau de Paris* témoigne d'un fort attachement de Mercier pour le genre romanesque. Il est vrai que les perspectives ouvertes par la prose narrative et fictionnelle sont vastes. Notre auteur ne saurait se détacher du contenu et des idées portées par le texte. Réformateur lui-même, Mercier admire la témérité des vues et des propositions de ce confrère à qui il voue une réelle admiration et qui, semble-t-il, l'a lui a rendue. Dans le tome VII figure une mention au *Pornographe* qui vise à organiser la prostitution de manière institutionnelle et sous contrôle de l'état.

¹ Jean GOLDZINK, *Histoire de la Littérature Française, XVIIIème siècle*, Bordas, 1988, p. 99.

² Cf [III, 60-61].

Pour l'écrivain friand de morale et soucieux d'épurer les mœurs, les projets rétiviens présentent un intérêt réel :

"L'original Rétif de la Bretonne a proposé dans son *Pornographe* un plan pour les courtisanes de toutes les classes, au moyen duquel le libertinage, levant la tête dans les carrefours, n'insulteroit pas du moins sous l'oeil de la mere & de la fille à la décence publique. Seroit-il donc impossible de l'adopter au moins en partie, & par des loix nouvelles adaptées à l'esprit du siecle, de corriger ces vices publics qui entraînent nécessairement la ruine d'une foule d'idées morales ."[VII, 15]

Dans l'extrait du tome III, sont évoqués le pouvoir et la place de l'imagination dans les oeuvres littéraires. Le classicisme est présenté comme l'ennemi de la créativité. Une trop grande attention portée à la forme et au style semble être un obstacle à l'expression de l'originalité.

Nous avons vu combien il était difficile de faire reconnaître l'originalité et la légitimité d'artistes sortant des chemins battus. Mercier, bien qu'il ait dénoncé cet état de fait pour les autres arts, s'intéresse plus particulièrement à la littérature et au théâtre. L'académisme, les rivalités et les polémiques des gens de lettres, sont des éléments favorisant le conservatisme des artistes. Le public lui aussi peut se montrer récalcitrant et préférer les valeurs sûres, ce que nous verrons en 1.7. ¹

Ainsi qu'il l'a déjà été mentionné dans cette étude, Mercier conteste la prééminence des Anciens dans les domaines du théâtre et de la peinture. Si pour cette dernière, il présente des positions un peu ambiguës prônant le modernisme mais critiquant les peintres qui s'écartent des chemins battus, sa position en matière d'architecture est plus claire, comme elle l'est pour le théâtre d'ailleurs. Cependant, le fait que les allusions à cet art sont disséminées dans toute l'oeuvre ne facilite pas la tâche de synthèse. Du fait de la construction formelle du *Tableau de Paris*, composé de petits chapitres élaborés autour d'un thème et de l'option choisie par l'auteur qui se veut peintre de la ville et de ses habitants, l'architecture se trouve étroitement liée à toutes sortes de considérations tant artistiques que sociales, religieuses et politiques. Elle permet à Mercier d'exprimer des réflexions mais aussi des propositions personnelles qui dépassent largement le cadre de l'art proprement dit.

Il s'agit certainement de l'art qui permet à notre auteur d'exprimer le plus complètement possible ses idéaux politiques ainsi que nous le verrons de manière approfondie dans la deuxième partie de cette étude. Les remarques éparses sur l'architecture donnent l'occasion à Mercier d'affirmer la défense du modernisme et de faire valoir les finalités utilitaires et fonctionnelles d'un art qui jusqu'à présent avait trouvé son apogée dans la réalisation de palais et de cathédrales. L'auteur, sans écarter la fonction religieuse de l'architecture, ramène cet art à une dimension humaine et politique.

¹ Cf *infra*, page 253.

"Tout est lié par des chaînons imperceptibles, & tout prend aujourd'hui des formes nouvelles. Voici un pont de fer d'une seule arche de quatre cents pieds d'ouverture, que l'on va jeter en face de la place de Louis XV. Cette arche immense ne vous dit-elle pas, qu'on ne fera plus rien d'étroit en aucun genre ; que toutes les idées se mouleront à l'unisson ; que les pensées étranglées & qui nous étranglent n'auront plus lieu, qu'on aura des idées d'administration aussi grandes que des arches ; car élargir un pont & rétrécir un plan patriotique serait chose contradictoire." [VIII, 327-328]

1.4.4 L'architecture

1.4.4.1 Idées générales

Le *Tableau de Paris* qui, comme son nom l'indique, nous dresse un état des lieux de la ville et de ses habitants, foisonne de références à l'architecture. L'auteur y est d'autant plus sensible qu'il a parfaitement compris toute l'importance de cet art.

Pour Sir Joshua Reynolds :

"L'architecture, comme la musique (et je le crois, la poésie), fait directement appel à l'imagination, sans l'intervention d'aucune sorte d'imitation... Entre les mains d'un homme de génie, elle est capable de faire vibrer la sensibilité et de remplir l'esprit de grandes et sublimes pensées."¹

Diderot ne manque pas de reconnaître à cet art fondamental ses lettres de noblesse :

"Sans architecture, il n'y a ni peinture, ni sculpture, et [...] c'est à l'art qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès."²

L'*Encyclopédie* nous indique qu'il en existe trois espèces : la civile, la militaire, la navale. Nous nous intéresserons exclusivement à la première, encore appelée "architecture tout court"³

¹ Sir Joshua REYNOLDS, 13ème discours, 1786. Peintre anglais, théoricien et critique.

² Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, in *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Textes établis, introduction et notes par Paul Vernière, 1959, p. 728.

³ L'ENCYCLOPÉDIE, tome 3, page 252.

"On entend par architecture civile, l'art de composer & de construire les bâtimens pour la commodité & les différents usages de la vie, tels que sont les édifices sacrés, les palais des rois, & les maisons des particuliers ; aussi-bien que les ponts, places publiques, théâtres, arcs de triomphe, &c."¹

Nous tenterons d'examiner ici comment, à travers la description de ces divers éléments, l'auteur parvient à exposer ses idées politiques dans le sens le plus restrictif mais certainement le plus noble, c'est-à-dire pour ce qui concerne la vie de la cité. Les ouvrages de Mercier constituent de véritables références, aussi bien pour les historiens, que pour les sociologues. Ses tableaux des rues, ses descriptions des lieux mais aussi des métiers ont valeur de témoignage.

Mercier vitupère souvent contre les anciens, ou plutôt contre l'admiration servile pour ceux-ci, mais n'en apprécie pas moins l'art grec. Il sacrifie certainement à la mode contemporaine. Les Encyclopédistes s'y réfèrent évidemment dans leur exposé historique en affirmant qu'ils " regard[ent] la Grèce comme le berceau de la bonne architecture" ².

Depuis le XVIème siècle, l'antiquité reste le modèle par excellence. L'idéal réside toujours dans l'imitation de la nature, mais à un autre degré. Ainsi, Charles Batteux écrit que l'"Antique fut pour nous, ce que la nature avait été pour les Anciens."³

Montesquieu oppose l'architecture gothique à celle de la Grèce qui "paroît uniforme ; mais, comme elle a les divisions qu'il faut, et autant qu'il en faut pour que l'âme voie précisément ce qu'elle peut voir sans se fatiguer, mais qu'elle en voie assez pour s'occuper, elle a cette variété qui la fait regarder avec plaisir. [...] L'architecture grecque, qui a peu de divisions, et de grandes divisions, imite les grandes choses ; l'âme sent une certaine majesté qui y règne partout."⁴

L'idée d'ordre et de proportions domine. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot énonce le postulat général selon lequel "[r]ien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination des parties, et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété."⁵

L'abbé Batteux, dans l'ouvrage cité précédemment, écrit que la "multitude des parties nous fatiguerait, si elles n'étaient point liées entre elles par la régularité, qui les dispose tellement, qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit."⁶

Quant à Crousaz, cité par Diderot dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, il écrit dans sa *Digression sur le goût* que "[d]ès que la variété ne se réduit pas à l'unité par le moyen de l'ordre, de la régularité, de la proportion, elle ne représente à l'esprit qu'une confusion qui le fatigue."⁷

¹ *Ibid.*, page 252.

² *L'Encyclopédie*, tome 3, page 253.

³ Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 125. (texte original de 1746 et dernière édition terminée, 1778).

⁴ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, in O. C., Paris, Gallimard, Pléiade, 1985, tome II, pp. 1246-1247.

⁵ Denis DIDEROT, *Oeuvres complètes*, XII, p. 340.

⁶ *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 130.

⁷ CROUSAZ, *Digression sur le goût*, III, p. 5.

Le discours tenu sur l'esthétique semble être le même. Cependant, les architectes estiment que si les anciens s'étaient arrogé une certaine liberté, les modernes pourraient également se permettre des innovations.

Si d'aucuns regardent avec nostalgie les règles et la rigueur antiques, d'autres, déjà pré-romantiques, imaginent des édifices nouveaux et fastueux.

Le milieu du siècle marque un tournant dans les concepts architecturaux. Vers 1750, l'horizon s'entrouvre. D'une part, on commence, grâce à l'archéologie naissante (qui devient une discipline classique avec le *Recueil d'antiquités* de Caylus (6 volumes de 1752 à 1755), à ressentir l'importance de l'art grec et les grandes variétés incluses dans l'art romain jusque là considéré comme homogène ; d'autre part, une meilleure connaissance du Moyen Age permet de mieux comprendre les implications du gothique. On s'ouvre à la pluralité des styles. La prééminence de l'art romain s'estompe peu à peu. Petit à petit, la tentation se fait jour de créer un nouveau style.

Après 1760, de nombreux ouvrages sur les monuments romains, sur les pièces, les vases, les statues..., les arabesques, sont publiés par les érudits, les architectes, les graveurs. On constate un renouveau d'enthousiasme pour l'Antiquité. Tous les métiers d'art sont touchés (ébénistes, orfèvres, bronziers...) par la manie de l'imitation de l'antique. La Grèce et ses temples connaissent également un grand succès. La mode prend des allures extravagantes et certains architectes se moquent du style "à la grecque" première manifestation du style Louis XVI. ¹ L'idée d'ordre et de proportions domine. Dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot énonce le postulat général selon lequel "[r]ien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination des parties, et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété."²

En fait, il apparaît que les opinions exprimées par Louis-Sébastien Mercier, indéniablement attiré par l'art grec, mais soucieux de ne pas se cantonner dans une imitation servile de l'art des anciens, reflètent bien celles de ses contemporains, et témoignent d'une mutation en train de s'accomplir.

"Au milieu du siècle, deux idées, qui n'étaient parfois que deux mots, hantèrent les esprits : philosophes, esthéticiens, littérateurs, moralistes, économistes prêchèrent en même temps le retour à la Nature. Beaucoup étaient persuadés que les termes étaient synonymes et ne mesuraient pas les contradictions qu'il était possible d'y enfermer."³

En pratique, avant les années 1760, personne en France n'a bâti aucun monument complet sur le modèle d'un temple classique ni même reproduit un portique de temple grec. Après 1769, le style classique fait son entrée à

¹ Voici les propos de Cochin, extraits de ses *Mémoires inédits*, relatés par Emile Dacier : "on appela cela de l'architecture à la grecque, et bientôt on fit jusqu'à des galons et des rubans à la grecque ; il ne resta bon goût qu'entre les mains d'un petit nombre de personnes et devint une folie entre les mains des autres." Emile Dacier : *Le style Louis XVI*, Paris, Larousse, 1939, p 16. La même citation se trouve dans le livre de Kimball, mais un peu plus longue. Voici la suite des phrases qui précèdent : "Nos architectes anciens qui n'avoient pas sorti de Paris voulurent faire voir qu'ils feroient bien aussi dans ce goust grec ; il en fut de même des commerçans et même des maîtres maçons. Tous ces honnêtes gens déplacèrent les ornemens antiques, les dénaturèrent, décorèrent de guillochis bien lourds les appuis des croisés et commirent mille autres bévues." Fiske Kimball : *Le style Louis XV, Origine et évolution du rococo*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1949, p 232.

² Denis DIDEROT, *Oeuvres complètes*, XII, p. 340.

³ Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France, tome IV, Seconde moitié du XVIIIème siècle, Le style Louis XVI, 1750-1792*, Paris, Editions A et J Picard et Cie, 1952, p. 44.

Versailles, dans les pièces privées. Dacier dit du Petit Trianon de Gabriel, considéré comme un exemple accompli d'architecture à la grecque, qu'il n'était nullement une imitation de l'antique, mais une inspiration de celui-ci. La mention "à la grecque" si galvaudée ensuite évoque pour les contemporains un retour à la simplicité et à la noblesse.

La période qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de ce travail est celle de la deuxième moitié du XVIIIème siècle. Les historiens d'art l'ont identifiée comme le style Louis XVI¹. Jusqu'en 1765, date de sa mort, Mme de Pompadour règne en maîtresse sur le coeur de Louis XV et sur les arts. Mme du Barry lui succède en 1769 auprès du roi mais son rôle artistique se cantonne à une grande consommation et à des commandes nombreuses et importantes. Lorsque Louis XVI succède à son grand-père Louis XV à la mort de celui-ci, la situation économique est catastrophique et la politique étrangère de la France est source de problèmes. Le roi et la reine Marie-Antoinette s'intéressent, pour l'un pas du tout, pour l'autre de façon très restreinte (musique et danse) aux arts.

"L'autorité, en matière de beaux-arts, est entre les mains du directeur général des Bâtiments, personnage considérable, de qui dépendent les Académies, les Manufactures royales, les commandes et les pensions aux artistes."²

De 1754 à 1773, c'est le comte de Marigny qui occupe cette charge, de 1774 à 1793 c'est le comte d'Angiviller. Selon Dacier, ils ont accompli leur devoir au mieux, permettant à la France d'être encore à l'avant-garde en Europe bien que les temps soient plutôt durs.

Nous avons affaire à une querelle ici aussi. Puisque nous ne pouvons en aucune façon séparer les théories artistiques des courants de pensée, examinons maintenant les partis en présence.

Deux courants se forment : l'un prônant une beauté constante, des vérités communes et primitives, la Raison ; l'autre constitué par les disciples des sensualistes pensant que nos idées nous sont fournies par l'expérience et que la sensibilité prime sur l'intelligence.

L'architecture, pour les théoriciens, doit être rationnelle, c'est-à-dire scientifique, logique et naturelle ; en d'autres termes, pratique et ennemie de toutes les conventions.

Un tournant s'amorce vers 1770-1775, qui marque la prédominance de la passion et de la sensibilité. En fait, pour nombre d'architectes, les formes antiques s'incarnent dans un pré-romantisme naissant. Nous retrouvons des éléments de ces deux courants dans les prises de position de Mercier.

Il est difficile de trouver des analyses contemporaines de l'architecture du XVIIIème siècle. Les auteurs des articles du *Dictionnaire raisonné...* ne manquent pas souvent l'occasion de porter des jugements peut-être pas absolument objectifs sur l'art, le métier ou la technique qu'ils décrivent.

"Ce n'est guère que dans les deux derniers siècles que les architectes de France et d'Italie s'appliquèrent à retrouver la première simplicité, la beauté & la proportion de l'ancienne architecture ; aussi n'est-ce que depuis ce temps-là que

¹ Emile DACIER, *Le Style Louis XVI*, Paris, Librairie Larousse, 1939.

² DACIER, *Le Style Louis XVI*, p. 8.

nos édifices ont été exécutés à l'imitation & suivant les préceptes de l'architecture antique."¹

De manière générale, et nous retrouvons ce parti pris chez notre auteur, un grand mépris est réservé par les Encyclopédistes aux courants et produits artistiques de la fin de l'Antiquité jusqu'au XVIIIème siècle. L'imitation des Antiques reste la qualité essentielle d'un architecte. Mais l'attachement au passé n'est pas chose nouvelle. Depuis trois siècles, l'architecture de la Rome antique prédomine dans les réalisations européennes. Ses règles (ou imaginées telles) ont force de loi. La contradiction des thèses n'est pas absente de ce parti pris :

"En effet, la foi en la culture classique implique la foi en l'histoire, et la foi en l'histoire implique un élargissement délibéré des horizons de l'esprit humain dans toutes les directions, jusqu'à ce que l'irremplaçable civilisation romaine en vienne à prendre sa place relative dans une vision plus vaste et infiniment plus complexe de l'histoire générale de l'Europe."²

Mais l'innovation est mal perçue et, de fait, rejetée, ainsi que nous le constaterons au fil de ces lignes. En ce qui concerne notre auteur, nous pouvons relever chez lui d'importantes contradictions. S'il demande des changements pour la littérature, il reste, en ce qui concerne l'architecture, tiraillé par des tendances opposées. D'un côté il soutient vraiment inconditionnellement les transformations de la ville et partage les tendances néo-classiques, de l'autre il se montre réservé quant à certaines tentatives. Le classicisme est encore dominant dans les pensées. L'influence de l'Angleterre dans ce domaine est grande, et notre auteur ne peut y être insensible.³

Si Voltaire et Montesquieu ne disent rien de l'art anglais, tout en faisant connaître un peu mieux ce peuple, adversaire historique de la France, d'autres auteurs donnent des témoignages peu flatteurs de ce qu'ils ont vu. Cependant, Blondel, en 1772, vante l'art anglais en l'opposant à celui des pays nordiques. Son *Cours d'architecture* paraît lorsque le classicisme est déjà en vogue. Mais Blondel a sans doute fait passer ses idées dans ses cours bien avant.

Nous allons nous attacher tout d'abord à une certaine étroitesse de vue de Mercier qui lui fait refuser obstinément la possibilité de laisser cohabiter plusieurs styles.

1.4.4.2 Art baroque

C'est l'avènement du classicisme qui, dans tous les domaines, mena le rococo à sa fin. Celle-ci, du moins à la cour de France, coïncide avec la mort de Louis XV. L'avènement de ce style s'est fait au cours du règne de Louis XIV et

¹ L'Encyclopédie, page 250.

² L'Encyclopédie de la civilisation, La transformation du monde, Le siècle des lumières (1), Italie, Editions Edito-Service S.A., Genève, 1974, p. 103.

³ "Les Français du XVIIIème siècle, en profond contraste avec ceux du XVIIème siècle, prirent très tôt connaissance des courants avancés anglais. Voltaire était en Angleterre de 1726 à 1729, fréquentant Bolingbroke et Pope ; Montesquieu y était dans l'hiver 1729-1730, ayant fait la traversée avec Chesterfield. Des livres sur l'Angleterre sortaient des presses françaises : *Lettres sur les Anglais et les Français* de Muralt, parues en 1725, *Lettres sur les Anglais* de Voltaire, 1731. Ces publications ne furent d'abord pas trop amicales, bien que Voltaire prônât les institutions anglaises comme le fera Montesquieu dans *l'Esprit des lois* en 1748, ce qui amena la suppression de ces deux ouvrages." Fiske KIMBALL, *Le style Louis XV, Origine et évolution du rococo*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1949, p. 224.

s'est maintenu jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle. De nouveaux problèmes se posent et de nouvelles directions créatrices se manifestent.

Voici ce qu'écrit Montesquieu dans *l'Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art* :

"L'architecture gothique paroît très variée ; mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse ; ce qui fait qu'il n'y en a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'oeil puisse s'arrêter : de manière qu'elle déplaît par les endroits mêmes qu'on a choisis pour la rendre agréable. Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'oeil qui le voit ; et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur."¹

Le gothique², style abhorré par Mercier et ses contemporains, apparaît sous l'impulsion donnée par Charlemagne lorsque "l'architecture, en changeant de face, donna dans un excès opposé en devenant trop légère ; les architectes de ces temps-là faisant consister les beautés de leur architecture dans une délicatesse & une profusion d'ornements jusqu'alors inconnus ; excès dans lequel ils tomberent"³.

"Excès" et "tomberent" soulignent bien le jugement péjoratif porté sur ce mode d'expression. On accorde peu ou pas d'importance au caractère nouveau de ce style et à la nécessaire rupture avec ce qui précède. A l'arrivée d'un nouveau style, de vieilles barrières tombent et un nouvel espace de liberté voit le jour. Diderot, comme bien souvent, fait figure de précurseur. Sans trancher ni prendre parti pour l'un ou l'autre (du gothique ou du classique), il introduit un questionnement qu'on ne retrouve pas chez Mercier :

"Le talent d'agrandir les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands talents ; mais quel est le plus grand des deux ? Quel est celui que l'architecture doit préférer ? (...) Et que l'on ne se presse pas de choisir ; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâce à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à la longue, ce qu'on lui aurait accordé constamment et subitement dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche l'effet général ? Qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout ? Voilà la querelle de l'architecture gothique et de l'architecture grecque ou romaine, proposée de toute sa force."⁴

Voltaire n'est pas tendre envers les architectes baroques. Voici les commentaires qu'il fait sur le "Temple du Goût" :

"Cet édifice précieux
chargé des antécailles,
gotiques Ayeux,
industriels,
murailles
comme eux."⁵

N'est point
Que nos très
Si lourdement
Entassoient autour des
De leurs temples grossiers

¹ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, in O.C., Pléiade, t. II, p. 1246.

² "se dit par une sorte de mépris de ce qui paraît trop ancien & hors de mode." *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^{ème} édition, 1762.

³ *L'Encyclopédie*, page 253.

⁴ Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, in *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Textes établis, notes... par Paul Vernière, 1959, p. 732.

⁵ VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Edition critique par E. Carcassonne, Deuxième édition, Genève, Librairie Droz ; Lille, Librairie Giard, 1953, première édition de 1733, Texte de Rouen, p. 69.

L'auteur de *Candide* et du *Dictionnaire philosophique* ne semble pas apprécier beaucoup les productions de ses ancêtres¹. Mercier semble partager cette idée de progrès des arts, ce qui revient à considérer comme grossier et inachevé tout ce que les artistes ont réalisé jusqu'à l'époque où on se trouve.

Pourtant l'art baroque, encore bien présent au XVIII^{ème} siècle, présente des attraits certains. Le plus grand peut-être, qui ne devrait laisser un homme tel que Mercier indifférent, est l'abolition des frontières conventionnelles entre les arts. L'architecture, la sculpture et la peinture s'entremêlent pour former un ensemble frappant d'expressivité.

"Dans cet art, le seul fait de pénétrer dans un palais ou dans une église, ou de parcourir une ville, doit devenir une expérience et un enrichissement, comme l'audition d'un concert ou la lecture d'un poème. Dans les églises, cette expérience doit se situer sur un plan spirituel, qu'explicitent [...] toutes les ressources de l'iconographie, du symbolisme et de la liturgie. Dans les édifices profanes, l'impression, non moins saisissante, doit concourir à la glorification du monarque ou du mécène. Dans les deux cas, la perception se résout en émotion, et l'effet produit est conditionné par une utilisation nouvelle et puissamment originale de l'espace. L'espace baroque - création délibérée d'un environnement total - est une chose sans précédent, qu'on pourrait, tout au plus, rapprocher du gothique allemand tardif, mais les éléments en sont purement classiques."²

Un grand nom du rococo est Pierre Lepautre (1648-1716). Dessinateur des Bâtiments, poste clef pour tout ce qui concerne les arts, nommé en 1699, il accomplit l'acte créateur essentiel pour la genèse du style. Il travaille à la transformation de Marly et fait preuve de réelle originalité en se détachant de l'oeuvre des artistes italiens.

La fondation de l'Académie de France à Rome en 1666 et celle de l'Académie d'architecture en 1670 représente une réaction contre l'ampleur des tendances baroques en France.

Lorsqu'il est question de style comme précédemment, il ne nous apparaît pas indispensable de nous questionner sur la légitimité de la place de l'architecture parmi les arts, tant cela nous paraît évident. Par ailleurs, nous avons écarté du cadre de nos recherches, ainsi que nous l'avons signalé dans l'introduction générale, les arts mécaniques. Mais l'architecture essentiellement à finalité utilitaire, à laquelle nous consacrons une petite part de ce travail, peut-elle figurer à côté de la peinture ou de la poésie par exemple ? Sans doute n'est-il pas inutile de poser cette question. D'ailleurs, la nécessité de se justifier, ainsi que l'argumentation apportée par le rédacteur de l'article de *l'Encyclopédie* (ci-après) témoignent de la non évidence de cette classification.

¹ "Depuis les inondations des barbares en Europe, on sait que les beaux-arts furent ensevelis sous les ruines de l'empire d'Occident. Charlemagne voulut en vain les rétablir. L'esprit goth et vandale étouffèrent ce qu'il fit à peine revivre. Les arts nécessaires furent toujours grossiers, et les arts agréables ignorés. L'architecture, par exemple, fut d'abord ce que nous appelons l'ancien gothique ; et le nouveau gothique, qui commença du temps de ... n'a fait qu'ajouter des ornements vicieux à un fond plus vicieux encore. La sculpture, la gravure, étaient informes. Les étoffes précieuses n'étaient tissées qu'en Grèce et dans l'Asie Mineure. La peinture n'était guère en usage que pour couvrir de quelques couleurs des lambris épais. On chantait et on ignorait la musique ; on n'a jusqu'au XIV^{ème} siècle aucun ouvrage de bon goût en aucun genre. On parlait, on écrivait, et l'éloquence était inconnue. On faisait quelques vers, tantôt en latin corrompu, tantôt dans les idiomes barbares, et on ne connaissait rien de la musique." VOLTAIRE, *Le Chapitre des Arts*, dans l'édition de *L'Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations*, Introduction, bibliographie, relevé de variantes, notes et index par René Pomeau, Classiques Garnier Frères, tome II, pp. 818-819.

² *L'Encyclopédie de la civilisation, Les Grandes étapes de l'humanité, Le siècle des lumières (1) : La transformation du monde, Italie*, Editions Edito-Service S.A., Genève, 1974, p. 62.

"Si l'on fait abstraction de la mécanique de cet art, que l'architecte doit posséder à fond, & de ce qu'il doit emprunter de la géométrie, il reste encore assez à l'architecture, pour lui assigner un rang parmi les beaux arts. Les mêmes talens qu'on a droit d'exiger de tout autre artiste, doivent se trouver dans l'architecte. [...] Le même esprit qui inspira Homère & Raphaël, doit animer l'architecte qui aspire à la célébrité ; tout ce qu'il produira, guidé par cet esprit, sera à juste titre un ouvrage des beaux arts."¹

On peut continuer : tout ce qu'il produira, non conforme à cet esprit, ne sera pas un ouvrage des beaux arts. Il n'est pas sûr d'ailleurs que Mercier exige autant d'un architecte. Son pragmatisme le porterait peut-être plutôt à des considérations plus matérielles. Néanmoins, le rôle conféré à l'architecte dépasse celui de concepteur de plans d'ouvrages purement fonctionnels puisqu'un bâtiment public doit inspirer à celui qui le contemple des sentiments conformes à sa destination.

1.4.4.3 Rôle de l'architecture

Pour Charles Batteux, l'architecture est "l'art de faire des demeures solides, commodes et décentes."² Il distingue trois espèces d'arts qui se différencient par leur objet et par leur rapport à la nature. Ainsi, les arts mécaniques ont pour objet les besoins de l'homme et *utilisent* la nature brute. Les beaux-arts (musique, poésie, peinture, sculpture, art du geste ou danse) ont pour objet le plaisir et *imitent* la nature. Et enfin, ceux qui utilisent et *transforment* la nature comme l'éloquence et l'architecture ont pour objet l'utilité et l'agrément. Tous ont un point commun cependant et admettent que "la nature seule est l'objet de tous les arts"³.

Et bien sûr, pour Mercier, les principales qualités de l'architecture consistent à susciter chez le public une forte inclination pour ce qui est moral ou bon. Mais la liberté de l'architecte est fortement limitée, car tous les moyens ne lui sont pas autorisés. L'extravagance n'est pas de mise. L'harmonie et la rigueur règnent en maîtres.

"L'architecture peut aussi bien influencer sur les mœurs, que la musique y influoit, au jugement des anciens Spartiates. De misérables édifices, conçus & exécutés sans ordre et sans jugement, ou surchargés d'ornemens ridicules, extravagans & monstrueux, ne peuvent que produire un mauvais effet sur la manière de penser d'un peuple qui ne voit que des bâtimens dans ce goût-là."⁴

La condamnation du style rococo est nette et sans appel. Il est vrai que, vers la moitié du siècle, les architectes laissent s'exprimer toute leur fantaisie, sans aucun souci de cadre à respecter et font mourir de ridicule ce genre si controversé. Et pourtant les théoriciens relèvent des traits communs avec les courants d'architecture rationaliste :

"L'architecture doit revenir à ce que l'abbé de Cordemoy imagine être les sources grecques, et donc à la sobriété grecque, au strict principe de la colonne et du linteau, à la rigoureuse articulation des parties et à la suppression presque totale du décor. Ce genre de théorie, formulée à une époque qui est encore celle de

¹ L'Encyclopédie, tome 3, page 255.

² Les Beaux-Arts réduits à un même principe, p. 82.

³ Ibid., p 82.

⁴ L'Encyclopédie, tome 3, page 257.

Jules Hardouin-Mansart, avait fort peu de chances d'exercer une influence immédiate sur l'art de bâtir. Pourtant, le défi lancé par Cordemoy est chargé de signification. C'est, en négatif, un défi symétrique à celui du rococo. Le rococo propose une évasion visuelle dans un monde de totale fantaisie linéaire, hors des sentiers battus de la tradition ; on le laisse sans danger vagabonder la bride sur le cou dans les salons et les galeries. La théorie de Cordemoy n'offre aucune échappatoire, si ce n'est la négation de toute la tradition, des règles académiques et du "bon goût".¹

On retrouve le bannissement de ce qui a un caractère ornemental ou esthétisant chez Charles Batteux. Le plaisir est toujours proscrit comme fin en soi².

Certes, nous ne contesterons pas l'influence de l'environnement sur l'homme. Les styles de vie et de pensées diffèrent, à une époque donnée, selon les latitudes, les régions, les milieux (ruraux ou citadins) et les quartiers même d'une ville ! Pour en revenir à l'oeuvre considérée ici, Mercier dénonce l'insalubrité et l'inconfort des logements, ce qui démontre combien il est sensible à cette question.

"Les maisons d'une hauteur démesurée sont cause que les habitans du rez-de-chaussée & du premier étage sont encore dans une espece d'obscurité lorsque le soleil est au plus haut point de son élévation. Les maisons élevées sur les ponts, outre l'aspect hideux qu'elles présentent, empêchent le courant d'air de traverser la ville d'un bout à l'autre, & d'emporter avec les vapeurs de la Seine tout l'air corrompu des rues qui aboutissent aux quais." [I, 126-127]

L'architecte porte, en partie, la responsabilité de cette ignominie consistant à reproduire dans la construction le schéma de l'organisation sociale de l'époque :

"Tandis que l'architecte a affecté de donner aux premiers étages une hauteur fastueuse, il a écrasé l'entresol. Passé le troisième étage, à mesure qu'il s'est élevé, il a diminué l'air insensiblement, & le septième redevient aussi resserré que l'entresol." [V, 308]³

Cependant si l'homme commun semble devoir se conformer scrupuleusement et aveuglément à ce que son espace de vie lui suggère d'être et de penser, toutes les époques voient sortir de la masse des individus originaux. Certains artistes ou créateurs parviendront à imposer ou au moins à faire reconnaître leurs vues.

Nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail sur l'importance politique de l'urbanisation. Nous nous contenterons dans cette partie-ci de noter les critiques et les propositions de Mercier concernant l'organisation de la ville.

¹ *L'Encyclopédie de la civilisation, Le siècle des Lumières, tome 1, La Transformation du monde*, p. 66.

² "Ainsi de même que la poésie, ou la sculpture, ayant pris leurs sujets dans l'histoire, ou dans la société, se justifieraient mal d'un mauvais ouvrage, par la vérité du modèle qu'elles auraient suivi, parce que ce n'est pas le vrai qu'on leur demande mais le beau, de même aussi l'éloquence et l'architecture mériteraient des reproches, si le dessein de plaire y paraissait. C'est chez elles que l'art rougit quand il est aperçu. Tout ce qui n'y est que pour l'ornement est vicieux. La raison est, que ce n'est pas un amusement qu'on leur demande, mais un service. Il y a cependant des occasions où l'éloquence et l'architecture peuvent prendre l'essor. Il y a des héros à célébrer, et des temples à bâtir. Et comme le devoir de ces deux arts est alors d'imiter la grandeur de leur objet, et d'exciter l'admiration des hommes, il leur est permis de s'élever de quelques degrés, et d'étaler toutes leurs richesses : sans cependant s'écarter trop de leur fin originnaire, qui est le besoin et l'usage. On leur demande le beau dans ces occasions, mais un beau qui soit d'une utilité réelle." *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, p. 104.

³ Le chapitre est intitulé "entresols". Nous en reprenons des extraits pour illustrer les propos de notre deuxième partie.

1.4.4.4 Architecture urbaine et esthétique

Dans son *Parallèle de Paris et de Londres*, Mercier effectue des comparaisons entre ces deux villes qu'il estime identiques sur le plan socio-économique. L'architecture figure en bonne place parmi les thèmes évoqués.

Il est vrai que la naissance de l'urbanisme se situe vers la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle. La conception qu'on se fait de la ville change à ce moment-là. De phénomène considéré comme naturel, la ville passe à une conception structurée et raisonnée. Les places qui jalonnent les descriptions de la cité dans le *Tableau de Paris* ne sont pas à négliger. C'est en 1765 que s'élabore un grand projet de places monumentales en l'honneur de Louis XV.

Qu'en est-il du tracé des rues et de la composition de Paris en cette fin de siècle ? Mercier oppose les quartiers anciens aux récents. Les premiers sont bâtis sans finalité clairement définie, chacun plaçant son bâtiment en fonction de critères personnels :

"Voilà pourquoi cet ancien quartier offre un aspect désagréable de maisons petites, écrasées. Les voitures ont peine à tourner dans les rues ; il faut être habile cocher pour se tirer d'affaire. Quelques bâtiments qui dominent, rendent les autres plus mesquins encore. Dans les nouveaux quartiers, au contraire, tout est aligné ; point de places resserrées, point de carrefours étroits ; ils sont vastes & réguliers ; on y travaille en grand, comme pour la ville de l'univers qui est devenue après plusieurs siècles le chef-lieu de la souveraineté, le centre & le cœur du royaume, le ressort principal d'où partent & où viennent réfléchir tous les mouvements qui agitent la monarchie." [II, 276-277]

Par la suite l'homme prend véritablement conscience de l'importance de cet art pouvant influencer sur les idées. L'architecture témoigne de la grandeur d'une nation. Elle reflète les idées politiques qui l'ont infléchi et sert aussi à asseoir l'autorité du gouvernement du pays.

Le vocabulaire usité, les thèmes évoqués, concourent à opposer les espaces vastes et dégagés aux lieux étroits et surélevés. A la lecture des descriptions des rues de Paris au XVIII^{ème} siècle, nous pouvons à juste titre nous estimer satisfaits des conditions actuelles de vie. En effet, "[d]es rues étroites & mal percées, des maisons trop hautes & qui interrompent la libre circulation de l'air, des boucheries, des poissonneries, des égouts, des cimetières, font que l'atmosphère se corrompt, se charge de particules impures, & que cet air renfermé devient pesant & d'une influence maligne." [I, 126]

On peut opposer à l'étroitesse et l'insalubrité de ces rues, le confort apporté par les boulevards. L'allusion à une égalité entre les usagers n'est pas fortuite et montre combien le respect de chacun est important aux yeux de l'auteur. En fait, nous avons là l'illustration d'un souhait politique de Mercier, revendiquant l'égalité de fortune et de droits entre les hommes.

"C'est une promenade vaste, magnifique, commode, qui ceint pour ainsi dire la ville : elle est de plus ouverte à tous les états, & infiniment peuplée de tout ce qui peut la rendre agréable et récréative : on s'y promène à pied, à cheval, en cabriolet ; & l'on peut placer les boulevards à côté de tout ce qu'il y a de plus beau à Paris. "[I, 168]

Nous n'insisterons sans doute jamais assez dans le cadre de cette étude sur les liens unissant les propos tenus par Mercier sur les différents arts avec sa pensée philosophique (au sens large). C'est pourquoi nous accordons une telle place à l'architecture et à l'urbanisation. En effet, selon Anthony Vidler, notre auteur "apparaît comme celui qui a le plus complètement synthétisé les différents projets avancés par les hommes de lettres et les architectes au cours des trente années qui précèdent la Révolution, aboutissant à un tableau cohérent de ce que pourrait être, si on la construisait, la "cité céleste des Lumières".¹

Si la métropole française bénéficie au départ d'atouts non négligeables (la Seine est plus calme que la Tamise, les perspectives sont larges, les boulevards sont tracés), elle néglige de nombreux aspects essentiels à une urbanisation satisfaisante. Ainsi, les rues parisiennes sont étroites, les maisons trop hautes. Londres sait mieux organiser la vie urbaine et entretenir son patrimoine : si la capitale anglaise possède beaucoup moins de jardins que son homologue française, elle offre des promenades ombragées. Elle jouit d'une organisation spatiale aérée. Tout est propre et les faubourgs sont agréables et tranchent avec ce qui existe en France. La circulation est trop importante à Paris, ville dont les piétons sont douloureusement privés de trottoirs. Les ponts londoniens sont dégagés, à l'inverse des parisiens dont trois sur quatre (chiffres énoncés par Mercier mais qui ne correspondent pas à la réalité) font honte à la France. Nous retrouvons tous ces sujets, chers à notre auteur, dans le *Tableau de Paris*.

Mercier se montre particulièrement soucieux de la qualité de l'espace urbain, idéalement présenté comme vaste et dégagé. La vue panoramique est un thème récurrent des passages concernant l'aménagement architectural de la ville. Selon Anthony Vidler cette "exigence toujours renouvelée de la "transparence" est "l'attribut par excellence du regard triomphant, et donc du savoir éclairé, elle est en même temps une qualité matérielle des choses, rendant le monde physique non seulement perméable mais presque inexistant face au pouvoir de pénétration de la vérité."² De manière plus prosaïque nous soulignerons pour notre part que l'aspect d'une cité frappe de prime abord le regard de l'étranger, avant même que celui-ci ne s'intéresse aux habitants et ce point de vue externe ne peut laisser notre auteur indifférent.

La Seine est un élément dont on ne peut ignorer l'existence évidemment. Des ponts permettent la communication entre deux rives et différents quartiers.

Dans *l'An deux mille quatre cent quarante*, Mercier compare les ponts anglais aux ponts français. Nous avons vu précédemment que le dénombrement de ces édifices dans le *Parallèle de Paris et de Londres* n'est pas explicable par la situation réelle. En fait il existe de très nombreux ponts en sus de ceux qui relient la rive droite à la rive gauche et qui relient les îles³. Celui dont la date de construction se rapproche le plus de celle de la Révolution française, et par

¹ Anthony VIDLER, "Mercier urbaniste : l'utopie du réel", in *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, Mercure de France, p. 224.

² Anthony VIDLER, *ibid.*, p. 241.

³ Pierre GAXOTTE, *Paris au XVIIIème siècle*, Paris, Arthaud, 1968, p. 185.

conséquent de la rédaction du *Tableau de Paris*, est vraisemblablement le pont de Neuilly. De ce pont en pierres, construit par Perronet en 1772, P. Gaxotte dit que c'est un "ouvrage très hardi et très neuf, en raison de la minceur des piles, de la portée et du surbaissement des voûtes."¹

En fait peu de ponts présentent les qualités qu'on serait en droit d'attendre de ce type d'ouvrage. Comme bien souvent, les griefs formulés par Mercier paraissent absolument fondés. P. Gaxotte écrit que "[j]usqu'à la construction du Pont Royal, le Pont Neuf fut le seul à ne pas porter de maisons et à comporter des trottoirs. C'est de là seulement que l'on avait une vue générale des rives de la Seine. Il était le plus fréquenté et, comme Henri IV était resté le roi le plus populaire, sa statue attirait les provinciaux."²

Mercier ressent avec acuité la nécessité de mettre en valeur la beauté de la ville.

"On jouit sur le Pont-Royal, du plus beau coup-d'oeil sur la ville. On y découvre d'un côté, le Cours, les Tuileries, le Louvre ; de l'autre, le Palais-Bourbon, & une longue suite de superbes hôtels. Les deux quais de l'Isle-du-palais, & les deux autres qui bordent la rivière, ajoutent beaucoup à l'agrément de la perspective. L'entrée par le pont de Neuilly frappe d'admiration le voyageur, à mesure qu'il s'avance vers la barrière de Chaillot, d'où se présentent à ses regards étonnés la magnifique place de Louis XV, le jardin & le palais des Tuileries." [I, 164]

Cela n'est pas explicite, mais la comparaison avec la capitale de l'Angleterre se fait ici en faveur de la ville française. Londres compte peu de palais, ainsi que nous l'avons déjà mentionné et les édifices publics ne sont pas mis en valeur par des espaces aménagés. Les aristocrates anglais n'exigent pas en général que leur résidence londonienne soit fastueuse. Les squares commencent à se développer mais n'ont rien à voir avec nos jardins et places publics.

Tout ce qui est futile et non fonctionnel ne saurait avoir droit de cité dans le paysage parisien, pas plus que ce qui est disgracieux. Mercier concilie le plaisir de la vue et le respect de la sécurité publique car si "l'on exécutoit enfin le plan si souvent proposé de débarrasser le pont S. Michel, le pont au Change, le pont Notre-Dame, & le pont Marie, des gothiques bâtimens qui les surchargent désagréablement, l'oeil plongeroit avec plaisir d'une extrémité de la ville à l'autre." [I, 164]

Les souhaits de Mercier seront exaucés, au moins partiellement. Une ordonnance de 1769, ordonne la démolition des maisons sur ou en bordure des ponts. Mais il faut attendre 1789 pour que le pont de la Tournelle, le pont Marie et le pont Notre-Dame soient débarrassés de toute construction. Fait notable : ils comportent des trottoirs.³

Quelle signification revêt le désir de tout voir ?⁴ Quelle finalité, autre que le plaisir des yeux, aurait la vision panoptique ? Nous retrouvons cet idéal de la transparence déjà évoqué précédemment.

¹ GAXOTTE, *ibid.*, p. 181.

² GAXOTTE, *ibid.*, p. 186.

³ Pierre GAXOTTE, *Paris au XVIIIème siècle*, p. 194.

⁴ Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, Jean-Rémy Mantion a consacré un article à l'importance de la vue dans l'oeuvre de L.-S. Mercier : "L'oeil : modes d'emploi. Les psychés de Louis-Sébastien Mercier" in *Louis Sébastien Mercier un hérétique en*

"La place de Louis XV présente un superbe coup-d'oeil. Depuis le château des Thuilleries jusqu'à Neuilly, la vue n'est interrompue par aucun objet" [IV, 229]

Le souci esthétique ne justifie pas seul les prises de position de Mercier. Le côté pratique des choses ne manque pas de l'intéresser. L'argumentation porte également sur la sécurité des habitants et la prise en compte de l'expérience vécue.

"Sur les ponts où il n'y a point de maisons, le point de vue est admirable ; ce qui devrait engager le ministère à prévenir des accidens qui, dans l'ordre des choses, sont à peu près inévitables." [IV, 198]

La bonne gestion des fonds publics exige que les administrateurs fassent montre de prévoyance et s'attachent au long terme plutôt qu'à des solutions provisoires mais insuffisantes.

"Tous les ans ces dangers se renouvellent ; on a beau porter sur les ponts les poids les plus lourds pour les rendre plus solides par cette charge précipitée, ils subiront un jour la catastrophe dont ils sont menacés. C'est alors qu'on regrettera de n'avoir pas abattu ces hideuses maisons qui les défigurent & qui exposent la vie des citoyens ! Quand toutes les cheminées avec les entresols seront dans la rivière, il faudra bien d'autres travaux pour décombrer le lit de la Seine." [V, 111]

En fait, d'après P. Gaxotte, de nombreux accidents s'étaient déjà produits. Il cite Barbier :

"Le mercredi 27 avril 1718, il y eut un incendie effroyable sur le Petit Pont, au Petit Châtelet ; et les maisons qui débordaient toutes sur l'eau et qui étaient posées sur des pilotis de bois, qui craignaient à toutes les grandes eaux de périr dans les dégels par la débâcle des glaçons, furent consumées et détruites entièrement en sept ou huit heures de temps par le feu, ce qui doit paraître bien surprenant."¹

En général, en matière d'architecture, Mercier semble plutôt bon public. Il accueille favorablement toutes les innovations. Il critique plus l'abandon de certains ouvrages, l'absence d'entretien des infrastructures existantes, la conservation des rues anciennes et mal commodes, plutôt que les constructions récentes. Il semblerait donc que le modernisme lui convienne en architecture.

"C'est le bon Henri IV qui a fait achever le Pont-Neuf ; son effigie a réjoui ma vue presque chaque jour de ma vie : mais jusqu'à quand dureront les maisons sur les ponts, les marchés infects, étroits & sans abord, les rues tortueuses, embarrassées & mal-propres ?" [II, 240]

Nous en avons encore un exemple avec la critique virulente d'un bâtiment, la Samaritaine, datant de Henri IV également. L'édifice est "petit, vilain bâtiment carré, adossé au Pont-Neuf, dressé sur pilotis, & qui rompt de toutes parts un superbe coup-d'oeil [...] [C]ette mesure est un *gouvernement*." [VI, 74]

Il continue avec véhémence :

"Quand fera-t-on disparaître ce bâtiment sans goût, qui s'offre à l'oeil avec le quai du Louvre & le quai des Théatins, qui gêne l'ensemble des deux rives, & qui ne sert qu'à élever l'eau pour quelques bassins qui n'en sont pas moins à sec les trois quarts de l'année ?" [VI, 75]

Les pierres n'intéressent pas seules l'auteur. L'attrait d'un lieu est fortement tributaire des personnes qui le hantent. Mercier n'imagine pas la ville sans ses

littérature, Mercure de France, pp. 153 à 198. Nos propos sont différents.

¹ Pierre GAXOTTE, *Paris au XVIIIème siècle*, p. 193.

habitants. Ainsi ce qui lui plaît avant tout dans le paysage offert par les Champs-Élysées est la présence colorée des femmes assises. Le coup d'oeil est "très-agréable" [I, 165]

De manière contradictoire, Mercier prône le retour à l'art antique mais s'élève contre la répétition des colonnes. Celles-ci sont pourtant présentes dans une construction dont l'auteur écrit qu'elle se distingue nettement par sa beauté et sa noblesse des autres : l'académie de chirurgie dont nous reparlerons plus loin.

"Je ferai une question aux gens de l'art : pourquoi toujours des colonnes dans l'architecture ? Pourquoi toujours le même entablement ? Pourquoi les mêmes compositions éternellement répétées ? ces colonnes rappellent des tiges d'arbres ; fort bien : cet entablement, des solives : ces ornemens, des vases entourés de plantes ; à merveille. Mais cela frappe mes yeux pour la millième fois. Ne pourrait-on pas imaginer d'autres proportions ? L'art est-il borné à ce point, ou le génie des architectes ? Faudra-t-il que tout palais ressemble plus ou moins à tel autre palais ? J'accuse donc l'architecture de la plus grande monotonie, & je suis las de voir des colonnes, encore des colonnes, & par-tout des colonnes." [II, 184]

Voici un véritable plaidoyer en faveur du modernisme. Mercier rejette donc les vues du mouvement radicaliste philosophique dont le premier auteur est l'abbé de Cordemoy. Celui-ci expose dans son ouvrage, le *Nouveau Traité de toute l'architecture*, publié en 1706, une théorie révolutionnaire. Les pilastres, colonnes engagées, faux frontons, arcs doivent être écartés de l'architecture. En revanche, parce qu'elles rappellent l'antiquité grecque, les colonnes et leur linteau doivent être l'ornement principal des nouveaux édifices.

Au sujet des colonnes, nous pouvons lire dans l'*Encyclopédie* :

"Ces cinq anciens ordres d'architecture servent encore de regle aujourd'hui, toutes les fois qu'il est question d'employer des colonnes & des pilastres ; & ils sont si bien choisis, qu'on ne saurait guere s'écarter des formes & des proportions que les anciens leur ont données, sans risquer de gâter l'ouvrage. Il n'est plus à présumer qu'on puisse inventer un nouvel ordre qui diffère réellement de ceux-là, & qui soit bon." ¹

Même pour les maisons particulières, la diversité est de mise. Mercier vante ensuite les progrès effectués en architecture d'intérieur, et notamment tout ce qui permet l'amélioration de la vie quotidienne. La démonstration est claire, les descriptions précises. Plus surprenant, il marque une grande prédilection pour ce qui permet de se cacher du regard d'autrui :

"Auroit-on imaginé, il y a deux cents ans, les cheminées tournantes qui échauffent deux chambres séparées, les escaliers dérobés & invisibles, les petits cabinets qu'on ne soupçonne pas, les fausses entrées qui masquent les sorties vraies, les planchers qui montent & descendent, & ces labyrinthes où l'on se cache pour se livrer à ses goûts, en trompant l'oeil curieux des domestiques." [II, 185-186]

Les monuments anciens ont une valeur historique et là encore, instructive pour qui possède quelques connaissances en la matière.

"Jetons un coup-d'oeil sur les établissements de nos aïeux : ainsi j'apprendrai l'histoire des siècles qui m'ont précédé ; & chaque église, chaque monument, chaque carrefour m'offrira un trait historique & curieux. Tout ce qu'a fait le fanatisme va se représenter à ma mémoire ; car les sottises anciennes n'ont pas

¹ *Op. cit.*, page 258.

manqué de recevoir des monuments propres à les immortaliser, comme si elles avoient craint de ne point échapper à cette honteuse célébrité. On ne les aperçoit néanmoins qu'à l'aide d'une légère érudition." [II, 234]

Ainsi que nous pouvons le constater, ces édifices ne suscitent pas chez notre auteur une admiration sans bornes, loin de là. Nous verrons à d'autres moments que les prouesses soldatesques, les guerres et de manière générale les affaires étrangères sont couverts d'opprobre par Mercier. Si certains édifices méritent d'être entretenus, il conviendrait de le faire en respectant les caractères originaux marqués par les constructeurs. Du modernisme, oui, mais pas n'importe comment et n'importe où. Nous allons nous attacher maintenant à l'illustration de ce propos à travers les considérations faites sur les églises dans le *Tableau de Paris*.

L'urbanisme baroque, qu'on réserve artificiellement mais par convention à la première moitié du siècle privilégiait les palais et les églises. Mercier, conformément à ses options artistiques et idéologiques, ne retient que les derniers édifices. Peut-être pouvons-nous voir ici une des raisons expliquant la préférence accordée à Londres. En effet, les palais y sont rares. De plus la Cour n'exerce pas la même fascination qu'à Paris.

De manière caricaturale, les théoriciens considèrent que le baroque est dévolu aux églises catholiques et le classicisme aux temples protestants. Mais les nuances et les subtilités sont infinies.

Au XVIIIème siècle, le monde catholique n'éprouve pas le besoin de renouveler fondamentalement son architecture. En France, hormis quelques riches monastères dont on confie la reconstruction à de grands architectes, on se contente bien souvent d'adjoindre à une église existante une façade neuve.

Les églises voulues maison de Dieu et non de l'homme doivent éveiller des sentiments vertueux chez ceux qui les regardent. L'Eglise cherche à renforcer et à propager ses traditions et manifeste son rôle prééminent à tous les niveaux. C'est pourquoi le baroque romain présente les caractères adéquats permettant la communication immédiate de l'illumination religieuse, par le moyen des sens.

Mercier rend un hommage vibrant à un précurseur : l'architecte (ou les architectes ?) de Notre-Dame. Pourtant il s'agit d'un chef-d'oeuvre de l'art gothique tant abhorré. Mais il admet que ce genre semble particulièrement adapté à la destination de la bâtisse qu'il ne distingue pas de sa vocation religieuse.

"Quel est l'architecte Goth qui a tracé le plan de cet édifice très-ancien ? N'avoit-il pas un génie hardi, & ne sentez-vous pas en entrant dans cette église, que l'étendue et la majesté du monument vous frappent beaucoup plus que les proportions régulières & délicates de nos temples modernes ?"[VII, 71]

A maintes reprises dans le *Tableau de Paris*, Mercier nous fait part de ses goûts et de ses préférences.

"L'église Notre-Dame, qui ne fut achevée qu'au bout d'environ deux cents ans, & dont le portail très-curieux porte l'empreinte du génie de nos peres, est un monument qui a de la grandeur, de la majesté, & dans lequel je me promène toujours avec plaisir. On a reblanchi ce temple, & il a perdu cette teinte vénérable & cette obscurité imposante qui commande un respect religieux." [II, 242]

Tout comme pour ce qui concerne la musique accompagnant les rites religieux, Mercier se déclare en faveur d'une grande solennité. L'architecture cherche à en imposer.

Mercier a exprimé l'idée générale que la physionomie d'un bâtiment doit correspondre à la finalité de l'ouvrage. Si le tribunal doit inspirer crainte et respect à ses usagers, il doit témoigner de surcroît de la parfaite équité des jugements rendus en ces lieux. L'église, quant à elle, évoque la solennité de l'exercice du culte. L'apparat occupe ici une large place dans les préoccupations de Mercier, ce qui est tout à fait inhabituel chez lui.

Notre-Dame est un "monument vaste & majestueux"[VII, 72]. La hauteur de l'édifice semble symboliser l'élévation des sentiments :

"la haute statue"

"sous ces voûtes élevées" [VII, 72]

"tout est grand"

"je domine la grande ville"

C'est un bâtiment où "[t]out [lui] paraît dans une proportion égale ; & [s]on ame plus élevée, prie Dieu de meilleur coeur dans l'église Notre-Dame que dans tout autre temple."[VII, 72]

Notre auteur n'exclut pas le faste lorsqu'il s'agit de témoigner de la noblesse d'esprit, d'âme ou de la foi religieuse. La valeur historique a dans ces domaines une grande importance. En effet, il s'agit de placer l'individu au sein de l'humanité, dans son histoire. Il doit avoir conscience de sa place parmi les hommes.

"Oh, les beaux vitraux ! quel effet ! Ils brillent depuis des siècles ! O quelle main a placé la pierre que mon oeil atteint à peine !" [VII, 74]

"Non, il m'est impossible de traverser le parvis, sans faire une fois le tour de l'église Notre-Dame. J'aime moins Saint-Sulpice. L'édifice de Sainte-Geneviève est magnifique ; mais ce n'est pas un bâtiment gothique, érigé sous Charlebert I, & où tous les rois de France & Charlemagne sont entrés." [VII, 75]

Attardons-nous un instant sur l'Eglise Sainte-Geneviève car les réflexions citées précédemment témoignent de la complexité de notre auteur :

"La fusion des principes gothiques et classiques va devenir, au milieu du siècle, l'un des aspects importants du néo-classicisme : l'église Sainte-Geneviève de Paris (actuellement le Panthéon) en est le meilleur exemple. Elle a été conçue par Germain Soufflot pour Louis XV, en 1757-58 en un temps où les théories de Cordemoy étaient reprises et propagées par Laugier, et elle en représente la projection presque parfaite : c'est un édifice classique d'une grande pureté, mais qui possède l'intégrité de structure d'une cathédrale gothique. C'est aussi la première grande église du XVIIIème siècle qui s'écarte résolument du baroque."¹

En fait Soufflot fait preuve d'initiative :

"Le caractère nouveau était un portique avec une façade de six colonnes corinthiennes détachées, de soixante-dix pieds de haut. En 1764, à la pose de la première pierre, le portique, imité sur toile grandeur nature doit avoir fait un effet profond de nouveauté monumentale."²

¹ *L'Encyclopédie de la civilisation, La transformation du monde*, p. 97.

² KIMBALL, *Le style Louis XV*, pp. 228-229.

Nous avons vu combien Mercier apprécie la modernité dans l'architecture des bâtiments publics et les habitations. Mais pour un édifice religieux, il n'en est pas de même. Il critique la peinture blanche récemment effectuée dans Notre-Dame car "les temples doivent être vieux."[VII, 73]

Et à propos de l'église Sainte-Geneviève dont il est assez souvent fait mention dans le *Tableau de Paris* nous pouvons lire encore ceci :

"Le dôme ou la coupole de l'église de Sainte-Geneviève s'écroulera-t-il sur nos têtes ? ou bien bravera-t-il, sur une base inébranlable, les clameurs & les alarmes de M. Patte ? Il a annoncé le danger, n'est-il qu'imaginaire ? S'il arrivoit, il ne nous resteroit donc que la majestueuse façade de ce monument ; morceau qui mérite les plus grands éloges."[I, 279]

L'idée de modernisme s'oppose à celle de la tradition. La beauté des ouvrages antiques ne justifie pas à elle-seule l'admiration, en tout cas lorsqu'il s'agit de "copies". Ce qui est remarquable à une époque peut ne pas l'être à une autre. L'imitation peut-elle avoir valeur de création ? De plus les architectes du XVIIIème siècle se montrent en l'occurrence piètres constructeurs et la valeur des ouvrages est loin d'atteindre celle de leurs modèles. Ainsi "notre" Colisée "après dix ans tombe en ruines."[III,33]

La sobriété du style souligne la vanité et l'incapacité des architectes modernes, voulant rivaliser avec les Antiques mais se ridiculisant de manière éhontée. Mais le Colisée français présente peu de ressemblance, en tout cas au niveau des proportions, avec son homonyme antique. En effet, voici ce qu'écrit Pierre Gaxotte :

"En 1771, s'ouvrit, sous la direction de Torrè, un vaste établissement de plaisir à l'imitation du Vaux-Hall de Londres. Compris entre les Champs-Élysées, l'allée des Veuves (notre avenue Matignon) et la rue du Colisée, limité au nord à peu près à la hauteur de l'actuelle rue Rabelais, il se nommait précisément *Colisée*, couvrait une superficie de cinq ou six hectares et pouvait accueillir cinq mille personnes. L'entrée était précédée d'une esplanade sablée, bordée d'un portique circulaire en treillage. Il comprenait un jardin de goût anglais, très ombragé, un vaste bassin entouré d'une colonnade d'ordre toscan, un restaurant, un glacier, des cafés, des bijouteries, des boutiques de modes et de curiosités, enfin une rotonde d'environ vingt mètres de diamètre, décorée avec grand luxe, éclairée par des lustres et des girandoles, où l'on dansait."¹

On y donne des concerts, on y présente un spectacle de cirque, une exposition de peinture en 1776. Mais la vie du bâtiment aura une très courte durée car les "bâtiments étaient en matériaux légers. Des malveillants faisaient courir le bruit qu'ils allaient s'effondrer. En 1778, on ferma."²

Voici donc un nom indûment donné à une tentative qui se révéla bien vaine et fort prétentieuse. Le Colisée (en italien *Colosseo*) est décrit comme un édifice de 524 mètres de périmètre, pouvant contenir 87 000 spectateurs (contre 5 000 pour le français). Inauguré en 80, il fut endommagé au XIème siècle et rénové à partir du XVIIIème siècle. 19 siècles pour l'un, contre 7 années d'existence, pour l'autre.

¹ *Paris au XVIIIème siècle*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 179.

Si Mercier met le doigt sur la mégalomanie de ses contemporains, il ne manifeste pas spécialement d'affinité pour l'ancien. Le goût pour ce dernier n'emporte pas l'estime de Mercier qui critique ce désir de se situer hors du présent, ce qui advient des collectionneurs par exemple. Ceux-ci se montrent indifférents à ce qui se passe autour d'eux et seulement intéressés par des détails et des raffinements extrêmement poussés et si possible disparus depuis de nombreux siècles. Il s'indigne du fait que les beautés des monuments récemment construits ne soient pas appréciées à leur juste valeur, par exemple que "[t]e]l érudit ne daigne pas appercevoir la colonnade du Louvre, pour parler d'un vieux temple de Cérès, dont il restitue l'entablement, l'architrave, &c." [III, 326]

A quelques occasions, Mercier ne manque pas de signaler les styles architecturaux admis comme beaux par eux-mêmes. Ainsi l'église du Collège des Quatre Nations "est d'une architecture recommandable par sa noble régularité." [V, 141] . Il loue également l'académie royale de chirurgie qui "est un monument, d'architecture très-remarquable. Louis XV, qui préféroit l'art de la chirurgie à toutes les autres sciences, a fait pour son école des dépenses que les autres arts ont enviées." [I, 262]

Ce bâtiment est en fait un exemple remarquable et représentatif du néo-classicisme, qui devient l'expression de la dignité officielle, au XVIIIème siècle. C'est le roi lui-même qui ordonna la construction d'un nouvel amphithéâtre et d'une école de chirurgie. L'architecte Gondouin dirigea les travaux qui durèrent de 1769 à 1786.

"Louis XV accordoit une protection particulière à la chirurgie ; il s'y intéressoit beaucoup, en parloit fréquemment ; il a fini par lui élever un monument public qui frappe l'oeil par son architecture, & personne n'a été tenté de lui reprocher cette décoration extérieure." [V, 165]

L'esthétique d'un monument va de pair avec le concept ou la fonction qu'il représente. Nous l'avons vu pour l'église, c'est également vrai pour le tribunal, illustration que nous commenterons ultérieurement. L'architecture est très fortement liée au contexte politique et social dans laquelle elle s'enracine. Ce que nous appelons "grands travaux" incombe à l'Etat. Celui-ci a des droits mais aussi des devoirs. Pour Mercier il s'avère que les intérêts particuliers priment sur les intérêts généraux. L'accusation portée sur la mauvaise utilisation des deniers publics est claire. De plus, un projet de grande ampleur ne peut être mené à bien, faute de suivi.

"Il est écrit qu'on ne pourra jamais achever le Louvre. Depuis trente années on y travaille, mais avec une lenteur qui atteste que les fonds manquent. Le prince de Condé a dépensé douze millions pour son Palais-Bourbon, & les échafauds du Louvre ont pourri sur pied." [I, 279]

L'intérêt pour ce palais peut étonner de la part d'un républicain convaincu et s'affichant comme novateur. Loin d'être un monument récent, sa construction pouvait déjà être considérée comme achevée au XIIIè siècle. Depuis, il n'a cessé d'être transformé, au gré des monarques et de ses utilisations. Il est vrai qu'il a été délaissé au XVIIIè siècle pour Versailles. Cependant, il deviendra musée dès

1791, ce qui montre que les craintes formulées par Mercier à son sujet, quoique justifiées par les circonstances, ne seront pas vérifiées.

"Le Louvre semble condamné à ne jamais être fini ; c'en est fait. la destinée de ce superbe monument sera de rester inachevé, comme pour immortaliser à jamais l'esprit des François, si par hasard l'Europe vouloit revenir un jour de ses premières idées." [V, 238]

Peut-être cet édifice est-il voué à voir chaque génération et chaque époque lui apporter leurs modifications et y apposer leur marque ? De plus, à l'époque où notre auteur édite le *Tableau de Paris*, et bien avant elle, ce bâtiment, bien qu'il ait été détourné de sa finalité initiale, était cependant utilisé. Citons Pierre Gaxotte :

"Le palais lui-même sert à toutes sortes d'usages : le Grand Conseil (depuis 1754), les Académies, la Société de médecine y siègent ; des artistes, par complaisance royale y ont leurs ateliers et leurs logements (...); on y trouve un Cabinet de marine (...), les archives de la maison du roi et du département de Paris, les salles où le ministre, qui a ce département, donne ses audiences, une salle d'assemblée pour les ducs et pairs, l'Imprimerie royale, une salle où, sous Louis XVI, des membres de l'Académie des Sciences professent un cours public... Le jardin de l'Infante, ouvert à tous, accueille les habitants des halles."¹

La colonnade du Louvre est quasi unanimement admirée. Voici ce qu'en dit Voltaire :

"Sur l'Autel du Dieu, on voit le Plan de cette belle façade du Louvre, dont on n'est point redevable au Cavalier Bernin qu'on fit venir inutilement en France avec tant de frais, et qui fut construite par Louis le Vau, homme admirable et trop peu connu."²

Dans *l'An deux mille quatre cent quarante*, nous pouvons lire qu'enfin "[l]e Louvre est achevé ! L'espace qui regne entre le château des Tuileries et le Louvre donne une place immense où se célèbrent les fêtes publiques. Une galerie nouvelle répond à l'ancienne, où l'on admirait encore la main de Perrault. Ces deux augustes monuments, ainsi réunis, formaient le plus magnifique palais qui fût dans l'univers."³

Les vieilles maisons qui occupaient alors l'espace ont disparu, au grand soulagement de notre auteur. Plus d'air, une vue étendue, des communications aisées, voici le Paris idéal selon Mercier.

A l'inverse, le renouvellement des édifices courants s'impose à son esprit. Le mauvais état des constructions parisiennes s'explique par le laxisme généralisé. Le pouvoir, désigné de manière détournée par "l'homme", peu soucieux de préserver le patrimoine national, ne s'occupe pas de restaurer les bâtiments anciens et "semble attendre le renversement des plus minces édifices pour y porter enfin la main" [I, 280].

L'ordonnancement des édifices urbains pose un problème important. Les critères d'utilité et de fonctionnalité dominant encore ici. Mercier déplore que tout soit sacrifié au goût particulier et à l'usage égoïste de quelques uns.

"Rien pour le public, rien pour ses plaisirs, ou même pour ses besoins. Ne cherchez pas des bains, un hôpital vaste & ordonné, des réservoirs, des galeries,

¹ *Paris au XVIIIème siècle*, p. 137.

² VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Edition critique par E. Carcassonne, Deuxième édition, Genève, librairie Droz ; Lille, Librairie Giard, 1953, (première édition 1733), Texte de Rouen, p. 89.

³ *L'An deux mille quatre cent quarante*, p. 106.

des promenades couvertes, des salles de spectacles dignes des pièces qu'on y représente : n'y cherchez pas de ces commodités qui entretiennent la santé & la joie, ou qui les font naître. Un luxe particulier & clandestin fait toute la jouissance des riches, mais non leur félicité." [I, 284-285]

Le monopole de la jouissance, tant du confort que des arts, se trouve largement contesté dans le *Tableau de Paris*. Une comparaison peut se voir faite entre la république et la monarchie, qui ne penche pas en faveur de celle-ci.

"Le luxe des arts n'est point dans les monumens publics, il se cache & se rappetisse dans les maisons des particuliers. Pour ceux qui connoissent l'histoire, il y a loin de la Seine & du Louvre au Tibre & au Capitole." [I, 111]

Peut-être peut-on déceler ici le regret de temps anciens. Ainsi, dans l'Antiquité, les riches payaient la construction et l'entretien des bâtiments publics tels que thermes et amphithéâtres. Il s'agissait très certainement d'"en imposer" au peuple et aux étrangers. Cette libéralité était donc signe d'ostentation. Cependant, cet orgueil était accompagné aussi d'un sentiment de générosité, voire de civisme.¹ Le citoyen ne peut être indifférent au bien public. Rousseau écrit qu'"[e]n politique, comme en morale, c'est un grand mal que de ne point faire de bien ; et tout citoyen inutile peut être regardé comme un homme pernicieux."² Cette opinion est indéniablement partagée par notre auteur.

Parce qu'il se veut utile à la cité, Mercier n'hésite pas à s'occuper des affaires les plus humbles. Ainsi il se préoccupe des halles. Cette dénomination désigne les entrepôts pour farine. A une époque où l'alimentation du peuple reste un problème, nous pouvons associer à l'humanisme de notre auteur ce qui pourrait apparaître facticement comme de la trivialité dépourvue d'intérêt.

Pierre Gaxotte décrit les halles voisines du Châtelet de façon très critique. Mais la fin du règne de Louis XVI voit s'amorcer de grands changements. Nous pouvons nous étonner des reproches faits par Mercier qui ne sait "quel caractère mesquin, imprimé à tous les monumens modernes, empêche de faire rien de grand." [I, 221]

En effet, la halle aux blés, construite en 1767, est présentée de manière particulièrement avantageuse dans *Paris au XVIIIème siècle*³.

¹ L'une des périodes historiques concernées par ces usages, est celle du règne d'Auguste, considérée comme l'âge d'or du classicisme romain.

² ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, Préface de Jean Varloot, Folio, Gallimard, 1987, p. 60.

³ "L'agronome anglais, Arthur Young, qui voyage en France en 1787, en 1788 et 1789 et qui est assez porté au dénigrement, ne peut s'empêcher de l'admirer - avec quelque exagération peut-être : "La plus belle chose, de beaucoup, que j'ai vue dans Paris, c'est la Halle aux blés ; c'est une vaste rotonde ; le toit entièrement de bois, construit d'après un nouveau système de charpente, demanderait pour être décrit des planches et de longues explications ; la galerie a cent trente yards de circonférence (environ 120 m) ; en conséquence le diamètre a le même nombre de pieds ; cette galerie est aussi légère que si elle était suspendue par des fées.(...) Le tout est si bien conçu et si admirablement exécuté que je ne connais pas d'édifice public qui lui soit supérieur, soit en France, soit en Angleterre. Et si l'appropriation des parties aux commodités désirables, si l'adaptation de toute l'organisation aux fins que l'on se propose, unies avec cette élégance qui est en parfait accord avec l'unité, si cette magnificence qui résulte de la stabilité et de la durable solidité sont les critères des édifices publics, je ne connais rien qui égale la Halle aux Blés." Pierre Gaxotte, *Paris au XVIIIème siècle*, pp. 120-121.

Lorsque l'*An 2440* est écrit en 1771, la Halle au blé de Le Camus de Mézières, en forme d'amphithéâtre romain est déjà construite¹. Ce bâtiment est conçu d'après les préceptes néo-classiques. Pour une raison inexplicée, Mercier ne mentionne pas l'existence de cet édifice semble-t-il remarquable.

D'une manière générale, il apparaît indubitablement que l'étroitesse des constructions et des rues répond à l'étroitesse d'esprit et à l'égoïsme des puissants.

"Négligence insigne & impardonnable, pour ce qui regarde la commodité & même le salut du public. Très-dangereuse porte du côté de la rue Tournon. La foule y est dans un péril inévitable par la descente rapide des voitures qui enfilent cette gorge étroite, où il n'y a ni recoin ni allée pour se sauver des roues qui effleurent la muraille." [V, 103]

Mercier apprécie beaucoup que la construction prenne de l'essor dans la mesure où la physionomie de la ville en est toute transformée. Pour lui, la conservation de bâtiments anciens ne s'impose pas s'ils s'avèrent dépassés. Point de sentimentalisme. Notre auteur souhaite que l'habitat de l'homme évolue parallèlement à ses idées, à moins que ce ne soit l'inverse, l'architecture conçue et réalisée par l'élite devant éduquer le peuple et lui inculquer les "bons" principes. Idéalement, l'homme occupe l'espace de manière rationnelle.

"On n'a de l'argent que pour bâtir : des corps-de-logis immenses sortent de la terre, comme par enchantement, & des quartiers nouveaux ne sont composés que d'hôtels de la plus grande magnificence. La fureur pour la bâtisse est bien préférable à celle des tableaux, à celle des filles ; elle imprime à la ville un air de grandeur et de majesté." [I, 278]

Peut-être s'agit-il également d'en imposer aux autres, aux provinciaux et surtout aux étrangers dont l'avis ne semble pas être indifférent à Mercier.

Nous pouvons tout de même émettre des objections devant un rapprochement tel que "tableau" et "filles" figurent sur un même plan. Evidemment, les activités de collectionneur et d'amant payant, fort onéreuses, détournent d'une utilisation saine et utile, l'argent ainsi dépensé. Même si ces intérêts pour des objets différents peuvent avoir des origines liées à l'esthétique, les plaisirs nous semblent quelque peu distincts. Toutefois, cette restriction effectuée en ce qui concerne la forme, il n'en demeure pas moins que l'idée générale du passage s'avère parfaitement conforme à ses idées. L'utilité reste la valeur essentielle à jauger dans quelque production que ce soit.

"Il n'y a plus de porte Saint-Antoine ; on l'a sagement sacrifiée à la commodité publique, ainsi que l'on a abattu la porte Saint-Honoré & la porte de la Conférence. Il n'y a plus d'hôtel des Mousquetaires ; dans un quart de siècle, la physionomie de la ville a changé, & c'est en bien ; doux présage pour l'avenir. Quand fera-t-on disparaître de même tout ce qui porte un caractère dégoûtant et mesquin ? Ecrivons, & ne nous laissons pas de plaider en faveur des embellissements utiles ; fatiguons les hommes en place, qui demandent à être fatigués." [IV, 232]

¹ Cf Anthony VIDLER , "Mercier urbaniste : l'utopie du réel", in *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, p. 229.

Mercier prend à coeur l'exercice de la citoyenneté et rappelle la fonction essentielle de l'écrivain devant oeuvrer pour le bien public. Cet aspect sera étudié de manière plus approfondie ultérieurement.

"Considérée du côté physique, l'ancienne Lisbonne n'étoit qu'une cité d'Afrique, c'est-à-dire, une vaste bourgade, sans ordre, sans proportions : les rues étoient étroites & mal distribuées. Le tremblement abattit en trois minutes ce que la main timide des hommes auroit été si long-tems à renverser. Le goût déplorable des Maures tomba, & la ville se releva pompeuse & superbe. Que savons-nous sur ce qui sort du sein des désastres ? Que savons-nous ?... Paris détruit. Oh ! je dirai toujours comme dans Memnon : ce sera bien dommage." [IV, 308]

Cette attirance pour les solutions extrêmes lui a valu des accusations concernant sa folie pyromane. Il est clair que pour Mercier, qui se défend de vouloir incendier la ville ce qui est hautement plausible, il serait bon de recréer la ville, sur de nouvelles bases ! D'ailleurs l'auteur a réalisé son utopie, sur le papier. Voici une des forces des écrivains : ils n'ont pas besoin de passage à l'acte pour donner libre cours à leurs pulsions et à leurs désirs.

Pour conclure sur le modernisme en architecture nous dirons que dans ce domaine tout particulièrement, les styles choisis importent fondamentalement. Mercier manifeste de l'aversion à l'égard du gothique. Il ne se montre pas particulièrement original à ce propos puisque les encyclopédistes également villipendent ce type d'expression ainsi que nous l'avons vu dans l'introduction à cette partie.

Les options prises par Mercier peuvent sembler fort contradictoires. Tantôt il préconise un détachement des règles anciennes et le rejet de ce qui s'apparente à l'antiquité (surtout pour la tragédie et la poésie) ; tantôt il prône le retour à des styles anciens, notamment en ce qui concerne l'architecture. Certes, les villas patriciennes par leur agencement et leur dénuement mobilier ne peuvent que susciter notre admiration ; bien sûr les établissements publics antiques étaient somptueux. Mais l'imitation serait-elle, sinon possible, tout au moins souhaitable ? Certes, les colonnes supportant le toit d'un édifice, montrées ou cachées, demeurent un principe de base de la construction. Faut-il pourtant les rendre obligatoirement visibles ? D'ailleurs, à ce sujet, Mercier, qui semble pourtant les apprécier lorsqu'il cite des ouvrages de référence idéalement beaux, proteste contre l'imitation pure et simple de l'art antique sans aucun souci de renouveler cet art. Il est probable que, tout comme en matière d'éducation, une période consacrant un certain style et une certaine manière de faire soit suivie d'une période portant aux nues les valeurs contraires.

D'ailleurs les tiraillements ressentis et exprimés par Mercier reflètent parfaitement son époque et les mutations artistiques. Gaxotte, dans son *Paris du XVIIIème siècle*, parlant de l'Hôtel de la Monnaie écrit ceci :

"Antoine était inconnu lorsqu'il prit part au concours ouvert en 1768. Ce fut lui, cependant, qui l'emporta sur ses concurrents. Il n'y a pas sous Louis XV de dictateur aux Beaux-Arts : chacun des architectes a sa doctrine et cette diversité donne son charme au Paris qui se rebâtit alors. Diversité mais pas anarchie. Les bâtisseurs restent les admirateurs de l'art antique, mais ils ne se croient pas tenus d'en prodiguer les éléments de beauté. Ils ne manqueront pas, pour faire grand, d'user à l'occasion des "ordres" anciens, mais ils ne les galvaudent pas." ¹

¹ *Paris au XVIIIème siècle*, p. 207.

Après les excès (l'utilisation de ce mot constitue déjà un jugement) du gothique s'ensuit une période qui voit consacrés des styles plus sobres et dénués.

"L'architecture, depuis vingt années seulement, a repris un très-bon-style, sur-tout quant aux ornements. Le comte de Caylus a ressuscité parmi nous le goût grec, & nous avons enfin renoncé à nos formes gothiques. L'intérieur des maisons est distribué avec une commodité charmante, absolument inconnue à tous les peuples de la terre." [I, 278]

Mercier revendique la possibilité pour les artistes, architectes, peintres, dramaturges ou écrivains de se faire une place parmi les sommités. Bien sûr les modernes ont à conquérir leur statut de haute lutte ; cela est vrai, quelle que soit la période historique envisagée. Mercier vitupère contre l'immobilisme.

"Les critiques, les commentateurs, les journalistes, les dissertateurs, toute cette tourbe scolastique qui ne parle que par la bouche des morts & qui leur fait dire les plus impertinentes sottises ; tous ces gens, amis des tombeaux & des tenebres, préconisant tout ce qui est fait anciennement, & livrant sagement la guerre à ce qui se fait & à ce qui se fera, ont la prunelle des hiboux qui se contracte douloureusement au moindre rayon : ils vous citent ce qu'on a lu mille fois, ils vous parlent de ce qu'on a fait, ils crient au blasphémateur dès qu'on se moque d'eux ; ils vous accablent de passages & d'autorités étrangères, sans quoi ils ne parleroient pas longtems. Il faudra rire de leur engouement superstitieux, si toutefois cela est permis quand on songe qu'ils ont été dans tous les âges le fléau des arts & les véritables assassins du génie."¹

Mercier affiche donc son refus des Anciens de manière claire en ce qui concerne le théâtre, la peinture et l'architecture. Pour cette dernière, son opinion n'est pas foncièrement novatrice dans le sens où elle reprend des idées en vogue, comme le bannissement du rococo par exemple. Cependant, lorsque Mercier analyse les produits de cet art en regard de ses idées politiques, sa pensée prend un tour original pour l'époque tant ses préoccupations égalitaristes s'affichent ici indubitablement. Moins porté au compromis et à la tolérance que Diderot en ce qui concerne ces arts, Mercier porte ses exigences très haut. Qui dit Anciens, dit "modèles" et règles. Notre auteur se montre extrêmement virulent à propos de celles-ci. La contestation des règles apparaît de manière construite et argumentée notamment lorsqu'il est question de théâtre. C'est pourquoi nous illustrons les idées de Mercier décrites dans la section suivante avec des exemples se rapportant à l'art dramatique.

¹ *Essai sur l'Art dramatique*, épître p. XI.

"Tous les ouvrages de l'art ont des règles générales qui sont des guides qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, mais presque toujours injustes dans l'application ; de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir fausses dans l'hypothèse. Les peintres et les sculpteurs ont établi les proportions qu'il faut donner au corps humain, et ont pris pour mesure commune la longueur de la face; mais il faut qu'ils violent à chaque instant les proportions, à cause des différentes attitudes dans lesquelles il faut qu'ils mettent les corps : par exemple, un bras tendu est bien plus long que celui qui ne l'est pas. Personne n'a jamais plus connu l'art que Michel-Ange ; personne ne s'en est joué davantage."¹

1.5 LA CONTESTATION DES REGLES

Nous avons vu combien les règles avaient d'importance pour les artistes qui peuvent ou les suivre à la lettre, ou les rejeter totalement sur le plan théorique tout au moins, ou bien encore les accommoder à leur manière. La littérature du XVIIIème siècle va s'imposer sous sa forme la plus classique. En revanche l'architecture connaît des transformations et des évolutions qui la font progresser de la sobriété des édifices Louis XIII à l'ornementation outrée de la décoration Louis XIV. Peu d'innovation, hormis la coupole, reprise pour la Sorbonne, le Val-de-Grâce, le Collège des Quatre-Nations devenu par la suite l'Institut de France, et les Invalides. La colonne, empruntée à l'Antiquité, honnie par Mercier ainsi que nous l'avons vu précédemment, revient inlassablement dans les bâtiments officiels. L'architecture emprunte à la versification du Grand siècle la symétrie, maître-mot de l'harmonie. Celle-là, bien utilisée, donne de la majesté à la construction, mais excessivement répétée conduit à l'agacement et donne un effet de gigantisme fort éloigné de l'idée du beau. Le souci d'établir des règles et des cadres conduit à la création d'académies.

Au XVIIIème siècle, on peut constater une certaine permanence des genres et des normes classiques en littérature. Voici ce que pense R. Naves à ce sujet :

"J'ai donné à ce livre le titre de *Raison poétique* parce que tout ouvrage est précédé de la règle, et toute règle l'est de la Raison." Voilà la formule de Gravina en tête de sa *Ragion poetica* qui, parue en 1708, devient le code de la génération de Voltaire.¹²

mais peut-être pas pour la génération de Mercier. Toujours est-il que les trois aspects principaux que prend classiquement la règle sont les suivants : "précaution psychologique, héritage des Anciens, convention et presque règle du jeu ; mais c'est toujours une forme s'appliquant à un fond donné ; et la Raison est ici le résultat de l'expérience : prudence, tradition ou étude de modèles. C'est exactement le contraire de la formule de Gravina, pour qui la Raison est un principe."³

Cependant certains écrivains tentent de s'émanciper de la pensée, du style, de la composition et des genres imposés par le XVIIème siècle. Celui-ci pourrait représenter les dogmes, l'ordre, la hiérarchie et la discipline. Celui-là remet en question les valeurs auxquelles croyait le XVIIème siècle. Le passé est fondé sur la chrétienté et ses valeurs, le droit divin prédomine. La division de la

¹ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, Pléiade, tome II, p. 1260.

² Raymond NAVES, p 15. Gian-Vincenzo GRAVINA, *Della ragion poetica libri due*, Toma, 1708, Traduction par Requier : *Raison ou idée de la poésie*, 1755, tome I, p. 9.

³ NAVES, p. 16.

société en classes (même si elles ne sont pas dénommées ainsi) est parfaitement admise. Les contemporains de Mercier se montrent anti-religieux, prônent le droit naturel et osent rêver l'égalité. Mais ce passage ne peut s'établir du jour au lendemain. Le XVIIIème se pose des questions que les penseurs et auteurs du siècle précédent n'avaient pas songé aborder ou pas osé le faire. Ainsi le *Tractatus politicus* de Spinoza défend l'idée de l'Etat libéral respectant les droits naturels de l'individu et tout particulièrement la liberté de pensée. Marquent également les mentalités des ouvrages tels *l'Ethique*, du même auteur, *l'Essai concernant l'Entendement humain* de Hume (1748), le *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle (1695-1697) qui fait l'apologie de la tolérance et d'autres encore. L'esprit du XVIIIème siècle selon Paul Hazard se reconnaît par les traits suivants : la volonté d'élaborer une nouvelle philosophie moins métaphysique, d'"édifier une politique sans droit divin" et "une religion sans mystère" ainsi qu'"une morale sans dogmes"¹. Selon cet auteur, les idées reprises au XVIIIème siècle sont en fait exprimées dès 1680². La raison dispute sa place à la foi. L'idée de droit succède à celle de devoir. L'âge classique souhaitait éviter tout changement afin de préserver un équilibre jugé idéal. P. Hazard écrit encore ceci :

"L'ordre règne dans la vie : pourquoi tenter, en dehors du système clos qu'on a reconnu pour excellent, des expériences qui remettraient tout en cause ? On a peur de l'espace qui contient les surprises et on voudrait, s'il était possible, arrêter le temps."³

Le XVIIIème siècle remet tout en question. Un des facteurs ayant engendré les réflexions nouvelles est notamment l'importance des découvertes faites à l'occasion de voyages dans les pays lointains.

"Il est parfaitement exact d'affirmer que toutes les idées vitales, celles de propriété, celle de liberté, celle de justice, ont été remises en discussion par l'exemple du lointain. D'abord, parce qu'au lieu de réduire spontanément les différences à un archétype universel, on a constaté l'existence du particulier, de l'irréductible, de l'individuel. Ensuite, parce qu'aux opinions reçues, on peut opposer des faits d'expérience, mis sans peine à la portée des penseurs."⁴

Le principe de l'universalité est bel et bien contesté car "[d]e toutes les leçons que donne l'espace, la plus neuve peut-être fut celle de la relativité. La perspective changea. Des concepts qui paraissaient transcendants ne firent plus que dépendre de la diversité des lieux ; des pratiques fondées en raison ne furent plus que coutumières ; et inversement, des habitudes qu'on tenait pour extravagantes semblèrent logiques, une fois expliquées par leur origine et par leur milieu."⁵

Les règles des classiques sont considérées comme naturelles tellement elles ont été bien assimilées. Mais avec de telles remises en question, elles ne peuvent plus s'imposer sans quelque difficulté. Citons encore P. Hazard :

"Le P. Le Comte, de la Compagnie de Jésus, qui s'exprime ainsi dans son livre *Des cérémonies de la Chine*, en tire cette conclusion philosophique : "Nous nous trompons également, parce que les préventions de l'enfance nous empêchent de considérer que la plupart des actions humaines sont indifférentes d'elles-mêmes, et ne signifient proprement que ce qu'il a plu aux peuples d'y attacher dans leur

¹ Paul HAZARD, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin & Cie, Editeurs, 1934, tome I, préface p. IV.

² Hazard, *La crise de la conscience européenne*, préface p. IV.

³ Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

première institution." On va loin avec de telles maximes ; on va droit à l'idée de la relativité universelle. "Il n'y a rien", dit Bernier, "que ne puisse l'opinion, la prévention, la coutume, l'espérance, le point d'honneur, etc."¹

Contestées dans tous les domaines des arts, les règles sont particulièrement remises en question en ce qui concerne le théâtre.

Pour mieux mesurer les enjeux en présence, nous allons établir un parallèle avec le siècle précédent, référence obligée étant donné les fréquentes allusions de notre auteur aux auteurs du XVII^e siècle.

Au Grand Siècle, le terme de spectacle recouvre des formes fort diversifiées, allant des ballets auto-produits par la Cour aux danses paysannes en passant par toutes sortes de fêtes publiques. La représentation théâtrale existe et va trouver une place croissante au fil des décennies. Le genre, d'abord très populaire, va s'anoblir pour trouver son apogée dans le théâtre de Racine. Au départ, point de salle spécifique. Les comédiens ambulants donnent leurs représentations dans les cours, à la foire, sur des tréteaux ou dans les salles improvisées que sont les jeux de paume. La première salle destinée exclusivement au théâtre est celle de l'ancien hôtel des ducs de Bourgogne, près des halles². Les propriétaires exercent un monopole sur les représentations et perçoivent des taxes sur celles qui se jouent ailleurs. Le jeu de paume du Marais devient la deuxième salle spécialisée³. La Cour voit les représentations qui lui sont destinées au Petit-Bourdon, salle la plus grande de Paris, près du palais du Louvre dont la grande salle n'est utilisée sous Louis XIII⁴ que pour les ballets. La salle du Palais Royal, exclusivement réservée au théâtre, avec un parterre en plan incliné, dans laquelle s'installera Molière en 1661 est construite par Richelieu en 1643.

Ces détails matériels ont une grande importance si on considère les conséquences de cette absence de lieux prévus pour l'expression scénique. En effet les troupes de comédiens se fixent au fur et à mesure de la création des salles. Et encore, lorsqu'elles existeront, faudra-t-il que les comédiens puissent y exercer leur talent. Ainsi, à la fin du siècle, suite au déclin du théâtre progressant depuis le milieu du siècle, la troupe de Molière, après avoir accueilli les comédiens du Marais et fusionné avec l'hôtel de Bourgogne pour fonder la Comédie-Française se fixera rue Guénégaud. Toutes les salles sont réservées à l'opéra de Lulli. Voici ce qu'écrivit Voltaire dans le *Temple du Goût* (1733) :

"Les salles de tous les spectacles de Paris sont sans magnificence, sans goût, sans commodités, ingrates pour la Voix, incommodes pour les acteurs et pour les spectateurs. Ce n'est qu'en France qu'on a l'impertinente coutume de faire tenir debout la plus grande partie de l'auditoire."⁵

Mercier déplore les mauvaises conditions matérielles dans lesquelles les pièces sont jouées. Il se place volontiers du côté du public et se plaint, par exemple, de la mauvaise visibilité. Les risques d'incendie sont importants, l'air est malsain⁶. L'accès aux foires pour assister aux représentations de théâtre des rues est dangereux⁷. Tout en regrettant l'ampleur des dépenses publiques affectées à l'opéra, il nous fait part de ses préoccupations "artistiques" :

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Déjà utilisée au XVI^e siècle.

³ En 1634.

⁴ Louis XIII règne de 1610 à 1643.

⁵ VOLTAIRE, *Temple du Goût*, Texte de Rouen, note 2, p. 95.

⁶ Cf le chapitre DCLX : *Ventilateur des Spectacles* [VIII, 309 à 311].

"Le 8 juin 1781, un embrasement subit détruisit en quelques heures la salle de l'opéra, commode & magnifique malgré ses défauts." [II, 59]²

La construction de salles a une influence non négligeable sur le genre lui-même. Les troupes mettent un terme à leur nomadisme, les salles permettent le développement de la mise en scène avec machines, décors etc, qui connaît un certain succès jusqu'au milieu du siècle. Par réaction mais aussi parce que la demande du public a changé, un théâtre d'auteur, sans mise en scène et effets spectaculaires s'impose ensuite. La parole devient le centre d'intérêt et l'unique moteur de l'action. Le mouvement, le rêve, le grandiose désertent le théâtre pour les spectacles royaux éclatants de magnificence et de mégalomanie.

La fin du règne de Louis XIV est fort difficile à vivre pour les hommes de théâtre. Deux scènes officielles en 1697 à Paris : l'Opéra et la Comédie-Française. Un an après la mort du roi une troupe italienne revient (les Comédiens-Italiens avaient été chassés en 1697). Dans la première moitié du siècle la concurrence sera rude mais fertile en création entre la Comédie-Française, le Théâtre-Italien, les théâtres de la Foire et les théâtres du Boulevard. Nous retrouvons des mentions de ces rivalités dans le *Tableau de Paris*. Pendant ce temps, la situation reste problématique pour la province. Mais de 1750 à 1771, sous la pression royale, 23 salles y sont construites. Le théâtre devient un bâtiment isolé, complet et fonctionnel, situé au centre de la ville à l'instar de la cathédrale ou de l'hôtel de ville. Le modèle en la matière est le théâtre de Lyon dont l'architecte est Soufflot, construit en 1754. Un autre théâtre considéré comme particulièrement réussi et comme le premier grand théâtre moderne est celui de Bordeaux par Victor Louis (1777-1780). Du coup c'est Paris qui reste à la traîne : la Comédie-Française et les Italiens ne posséderont de salle neuve qu'en fin d'Ancien Régime. Nous trouvons des allusions à l'importance de l'adéquation du bâtiment à sa fonction dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*³. Conjointement à cet essor de l'architecture théâtrale se développe une réflexion théorique sur le théâtre, à laquelle participe Louis-Sébastien Mercier.

La nécessité de bénéficier de conditions matérielles favorables pour créer l'enchantement de la représentation s'impose de manière indirecte à la lecture d'un passage du *Tableau de Paris*. En effet, l'écrivain écrit afin de montrer combien l'auteur dramatique souffre d'être contraint de voir derrière l'illusion les mécanismes et les acteurs tels qu'ils sont en réalité :

"Il n'y a rien qui dégoûte de l'art comme ce qui se voit dans les coulisses : l'imagination est désenchantée. Voir ces rouages, ces poulies, ce clinquant, ce plâtre, ces lampions fumeux, ces dégoûtans valets de théâtre, autant vaudroit éventrer cette belle femme qui est assise aux premières loges, & considérer ses

¹ Cf le chapitre CCCXCI : *Entrée de la Foire de Saint-Germain* [V, 103 à 104].

² Souligné par nous.

³ "Ah ! si nous avions des théâtres où la décoration d'une pièce changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer !...[...] Le spectateur suivrait sans peine tout le mouvement d'une pièce ; la représentation en deviendrait plus variée, plus intéressante et plus claire. La décoration ne peut changer, que la scène ne reste vide ; la scène ne peut rester vide qu'à la fin d'un acte. Ainsi, toutes les fois que deux incidents feraient changer la décoration, ils se passeraient dans deux actes différents. On ne verrait point une assemblée de sénateurs succéder à une assemblée de conjurés, à moins que la scène ne fût assez étendue pour qu'on y distinguât des espaces fort différents. Mais sur de petits théâtres, tels que les nôtres, que doit penser un homme raisonnable, lorsqu'il entend des courtisans, qui savent si bien que les murs ont des oreilles, conspirer contre leur souverain dans l'endroit même où il vient de les consulter sur l'affaire la plus importante, sur l'abdication de l'Empire ? Puisque les personnages demeurent, il suppose apparemment que c'est le lieu qui s'en va." Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, pp. 30-31.

visceres. Que l'art dramatique est beau quand on est placé au parterre ! Qu'il est hideux lorsqu'on le juge à côté des machines qu'il fait mouvoir !" [VIII, 330]

La salle joue donc un rôle important dans la manière dont va être représentée la pièce. Mais elle paraît moins importante aux yeux de Mercier qu'à ceux de Voltaire ou Diderot par exemple. Dans son ouvrage théorique, Mercier évoque la possibilité de s'affranchir d'une scène trop bien délimitée. Il cherche à agrandir l'espace scénique au maximum :

"A quoi ont servi ces règles sévères que de crédules auteurs ont suivies littéralement ? A faire du théâtre, comme on l'a dit, une espèce de parloir, d'étouffer l'action, à la concentrer dans un point unique & forcé, dans douze pieds carrés. Voyez les belles scènes de Shakespear. César traverse la place publique : il est entouré des sénateurs [...] Les anciens avoient le même avantage sur les modernes ; chez eux le lieu de la scène est mouvant, il en résulte une vérité qui frappe. Pourquoi craignons-nous de l'adopter, nous qui avons tant besoin de vérité, nous toujours livrés à l'imitation." ¹

Le théâtre du XVIIIème est caractérisé par une mutation importante qui dépasse largement le cadre strictement architectural. De nouvelles formes s'élaborent alors qu'à partir de 1760 environ, la tragédie classique semble décliner.

"La Poésie Dramatique, le plus séduisant & le plus ingénieux des arts d'imitation, universellement répandu, universellement estimé. C'est le plus précieux héritage que nous aient transmis les anciens. Il ne demande plus qu'à être perfectionné." ²

Nous insisterons encore, en préambule, sur la volonté de Mercier de conférer un rôle didactique et temporisateur à l'art dramatique, tout comme il le fait pour les autres arts. En cela il se distingue de Rousseau³. Nous lisons chez ce dernier :

"Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir. Un auteur qui voudrait heurter le goût général, composerait bientôt pour lui seul." ⁴

Les spectacles ne sauraient faire oeuvre utile et bénéfique : les préjudices subis par la société sont nombreux. Ainsi ils entraînent ⁵:

- un "relâchement du travail" (p. 217)
- l'"augmentation de dépense" (p. 218)
- la "diminution de débit" (p. 218)
- l'"établissement d'impôts" (p. 218)
- l'"introduction du luxe".

Mais il convient que les spectacles peuvent être nécessaires chez certains peuples corrompus.

La moralisation de la scène est une idée répandue à cette époque. Grimm, dans une de ses lettres figurant dans la *Correspondance littéraire*, avait écrit que lorsque le gouvernement aura pour préoccupation l'instruction publique, "alors il

¹ MERCIER, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, p. 146.

² MERCIER, *ibid.*, pp. 2-3.

³ Raymond Trousson écrit dans ses commentaires de *l'An deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fut jamais*, Editions Ducros, 1971 : "Avant tout, contredisant en cela son maître Rousseau, Mercier est convaincu que le théâtre peut et doit avoir une action morale, être une école de vertu : l'auteur sera l'instituteur des mœurs."

⁴ ROUSSEAU, *Lettre à D'Alembert*, Folio, Gallimard, 1987, p. 161.

⁵ ROUSSEAU, *ibid.*, nous mentionnons la page à côté de la citation.

rappellera les beaux-arts à leur véritable destination, et fera servir leurs productions aux progrès de la morale nationale : alors les spectacles deviendront un cours d'institutions politiques et morales, et les poètes ne seront pas seulement des hommes de génie, mais des hommes d'état."¹

Nous citerons ici un extrait de l'*Épître* de l'ouvrage théorique de Mercier sur le théâtre (de nombreuses autres citations suivront), référence incontournable de notre travail :

"J'ai écrit sur cet Art que tu chéris, & qui mieux vu & différemment traité pourroit rendre l'instruction générale, répandre dans l'esprit du citoyen des principes utiles, cultiver la raison publique jusqu'ici si négligée, ramener enfin les hommes à ces idées simples, claires, intelligibles, qui sont les meilleures de toutes & qui leur paroîtront de la plus étrange nouveauté, car rien de plus nouveau pour eux que les premières & faciles notions de la vraie morale & de la saine politique."²

Dans cette oeuvre importante, que nous exploitons dans le cadre de cette recherche pour mieux comprendre les assertions du *Tableau de Paris* se référant à cet art, l'éloquence de notre auteur ne connaît pas de limites. Cette poétique ne manque pas d'originalité puisqu'elle tend à libérer tout auteur dramatique de la soumission aux préceptes des poétiques justement.

"Oui, pour faire des découvertes dans un art, il est plus avantageux de n'y entendre rien d'abord & d'y marcher seul, que d'être conduit & dirigé par la marche & l'exemple des autres : on s'ouvrira une route inconnue, en s'abandonnant sans guide ; on ne fera que passer par la porte commune, en observant les pas de ses prédécesseurs. Voilà pourquoi les méthodes, les règles, les Poétiques ont gâté & gâtent tous les jours les esprits les plus inventifs."³

Voici ce qu'écrivit Rousseau dans son *Discours sur les sciences et les arts* :

"Il n'a point fallu de maîtres à ceux que la nature destinait à faire des disciples. Les Vêrulam, les Descartes et les Newton, ces précepteurs du genre humain n'en ont point eu eux-mêmes, et quels guides les eussent conduits jusqu'où leur vaste génie les a portés ? Des maîtres ordinaires n'auraient pu que rétrécir leur entendement en le resserrant dans l'étroite capacité du leur."⁴

Louis-Sébastien Mercier ne manque pas d'humour et d'esprit critique à l'occasion :

"Qui croiroit qu'un Art aussi étendu au simple coup d'oeil est asservi à des entraves qui le resserrent autant qu'il est possible, & que ces entraves burlesques sont rédigées en codes ! Tu me diras : pourquoi donc tracer aussi ton code ? Mon motif est bien différent, c'est pour recommander à tout jeune homme qui se sentira quelque génie pour la composition, à jeter préalablement au feu toutes les *Poétiques*, à commencer par celle-ci."⁵

Diderot fustige également les ouvrages théoriques sur le théâtre :

"Au reste, plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont on a fait des préceptes généraux."⁶

¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, Paris, Edition Tourneux, 1879, VIII, p. 80.

² *Du Théâtre, ou ...*, p. IV.

³ Mercier, *Essai sur l'Art dramatique*, *Épître*, p. XIII.

⁴ Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, Folio Gallimard, préface de Jean Varloot, 1987, p 74. (première édition : 1750)

⁵ *Essai sur l'Art dramatique*, *Épître*, p. XIV.

Mercier écrit encore, mais dans le *Tableau de Paris* :

"On a fait beaucoup de livres sur l'éloquence de la chaire, comme on a fait beaucoup de poétiques pour l'art du théâtre. Il se trouve que ceux qui ont fait les meilleurs sermons, comme les meilleurs drames, n'ont suivi aucun des préceptes donnés." [VII, 220]

Mais Mercier ne manque pas, malgré ces réserves faites, de nous présenter son approche personnelle du théâtre et la teneur des réformes à lui faire subir.

L'asservissement des auteurs, metteurs en scènes, comédiens aux règles du théâtre antique et aux préséances conventionnelles horripile Mercier qui, dans ce domaine plus que dans aucun autre sans doute, montre son esprit révolutionnaire et inventif. Rappelons que cet ouvrage (*Du théâtre ou nouvel essai sur...*) a provoqué un scandale à sa parution en 1773, ce qui tend à prouver qu'il dérangeait l'ordre établi et bousculait nombre de préjugés. Cependant, notre auteur a eu des devanciers et nous cherchons à savoir à quel moment et pour quelles idées il s'éloigne des chemins déjà tracés, se plaçant délibérément à l'écart des grandes voies empruntées par la majorité des théoriciens.

1.5.1 Revendication pour un nouveau théâtre

Le théâtre en tant qu'imitation des antiques², figé dans des cadres et régi par des règles qui ne signifient plus grand chose, ne correspond plus à la demande d'une partie du public du XVIIIème siècle.

Les formes rigides de la tragédie et de la comédie les conduisent à l'essoufflement. Celles-ci, destinées à l'amusement des nobles, des puissants, ne conviennent plus à la classe ascendante composée par les Bourgeois. A la quasi unanimité, les personnalités importantes des Lettres, ainsi que les critiques les plus avisés conviennent avec les plus révolutionnaires des auteurs de poétiques que le théâtre nécessite d'être réformé. Les querelles s'élèvent pour déterminer l'immuabilité ou non des genres existants dont les règles ont été fixées par les grands auteurs du XVIIème siècle, et la pertinence de créer un genre nouveau. La réforme semble s'imposer mais à des degrés divers selon les tendances.

Le Drame, dont la naissance est proclamée par Diderot, débute officiellement en 1757 avec la publication du *Fils Naturel*. Gaiffe nous donne des renseignements intéressants à ce sujet et indique que cette pièce ne constitue pas une première dans le genre :

"Diderot lui-même déclare que Landois et Mme de Graffigny l'ont précédé dans cette voie ; mentionner en même temps l'auteur de *Mélanide* et celui de *Nanine* n'aurait été que justice, et, s'il va chercher l'origine du genre sérieux jusqu'à Térence, peut-être est-ce pour éviter de reconnaître en Destouches un ancêtre moins lointain et plus direct."³

¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Oeuvres esthétiques*, textes établis avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 230.

² "Notre Théâtre (il faut le dire) gothiquement conçu dans un siècle à demi barbare, enfant du hasard & rejetton parasite, a conservé l'empreinte de sa burlesque origine. Notre théâtre n'a jamais appartenu à notre sol, c'est un bel arbre de la Grèce, transplanté & dégénéré dans nos climats. Il a été greffé par des mains grossières & mal-adroites : aussi n'a-t-il porté que des fruits équivoques & sans substance." Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, p. VII.

³ Félix GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, Paris, Armand Colin, 1971,

S'il n'est pas le premier drame à être joué, il est celui qui sans conteste provoque le plus de retentissement. Gaiffe continue et affirme que "[l]es *Entretiens* qui encadrent le *Fils Naturel* ne sont pas davantage les premières théories émises pour appuyer et justifier une semblable innovation ; sans remonter à la préface de *Don Sanche*, la Motte, ainsi que Voltaire, Fontenelle et d'autres moins illustres pourraient réclamer un droit de priorité."¹

En un demi-siècle, ce genre va évoluer d'une existence théorique à une mise en pratique partielle, en passant par différents stades d'une évolution mouvementée. A la fin du siècle, il atteindra l'état de Mélodrame, ayant pris au fil des ans un caractère de plus en plus populaire. A ce moment nous sommes bien loin des exigences de Diderot en matière d'écriture et de littéralité.

F. Gaiffe explique en quoi les influences morales et sociales prédominent dans la genèse du Drame. En effet, selon lui, l'empire du social prime largement sur les influences littéraires. Par ailleurs "[s]i la Comédie et la Tragédie se transforment, c'est qu'elles ne répondent plus à l'état d'esprit du public, qui a bien changé depuis le règne de Louis XIV"². Les mutations sociales sont en train de s'accomplir. La bourgeoisie est en pleine ascension. L'attirance pour les pièces anglaises témoigne de la grande aspiration du peuple français pour les principes de liberté exprimés en Grande Bretagne. Par ailleurs les enjeux et les finalités de l'art dramatique ont changé car "l'élément qui va tendre sans cesse à prédominer, dans la Tragédie comme dans la Comédie, c'est l'enseignement moral, la propagande philosophique : Destouches, comme Voltaire, se propose déjà comme but essentiel d'instruire et non plus de divertir"³.

Mercier ne fustige pas l'art dramatique hellénique en tant que tel mais la vanité des auteurs essayant de copier les oeuvres antiques, dans leur intégralité ou non. Le théâtre français se doit de trouver des règles qui lui soient propres, originales et adaptées aux moeurs du temps !

Mercier se montre d'un avis contraire à celui de Jean-Jacques Rousseau pour qui "le théâtre français, avec les défauts qui lui restent, est cependant à peu près aussi parfait qu'il peut l'être, soit pour l'agrément, soit pour l'utilité."⁴ Prudent, le contempteur des arts admet cependant qu'un autre théâtre est possible, avec des limites :

"Ce n'est pas qu'un homme de génie ne puisse inventer un genre de pièces préférable à ceux qui sont établis : mais ce nouveau genre, ayant besoin pour se soutenir des talents de l'auteur, périra nécessairement avec lui, et ses successeurs, dépourvus des mêmes ressources, seront toujours forcés de revenir aux moyens communs d'intéresser et de plaire."⁵

Peut-on voir dans ces propos un hommage à Diderot à qui son enfant ne saurait survivre ? Mais s'il fait cette grâce à son confrère il n'épargne pas celui-ci d'une critique très nette car Diderot ambitionne un tout autre devenir pour le

(réédition intégrale du texte original de 1910), p. 153.

¹ GAIFFE, *ibid.*, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 153.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Folio Gallimard, préface de Jean Varloot, 1987, pp. 172-173.

⁵ ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, *ibid.*, pp. 172-173.

théâtre contemporain ! En effet il préconise la création de la "tragédie domestique et bourgeoise"¹ dans laquelle il place de grands espoirs :

"Il faut espérer que quelque jour un homme de génie sentira l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue, et se jettera de dépit dans une autre; c'est le seul événement qui puisse vous affranchir de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués. Ce ne sont plus des raisons, c'est une production qu'il nous faut."²

Rousseau cherche avant tout à prouver la nocivité de l'art dramatique. Les querelles entre les créateurs et les critiques ne l'intéressent sans doute pas en tant que telles. Pour protéger le public des influences du théâtre, Rousseau n'hésite pas à être de mauvais conseil en tentant de préserver le caractère artificiel de ce dernier. Il marque la différence entre le monde irréel et factice de la scène et le monde bien réel. Cette séparation lui convient parfaitement.

"Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros que de parler en vers, et d'endosser un habit à la romaine."³

Contrairement à ses confrères, il ne recherche pas l'adéquation entre la vie fictive des personnages dramatiques et celle des spectateurs. Diderot et Mercier, entre autres, accordent une importance prépondérante à l'apparence du vrai. Ces deux auteurs admettent que "la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable"⁴.

Grimm se montre très critique à l'égard des tragédies et des comédies de son temps⁵. Il ne semble pas admettre que la tragédie antique repose également sur un ensemble de conventions et de règles qui ne doivent rien à la nature. Mais ce qu'il écrit reflète la pensée d'auteurs tels que Diderot, Beaumarchais et Mercier lui-même.

LA TRAGÉDIE

Voltaire, sans pour autant la juger caduque, estime qu'elle a besoin de recevoir un sang neuf et reproche aux tragédies d'être plus fondées sur un texte retransmis sous forme de conversation que sur des actions. Les auteurs sont trop frileux à son goût :

"Notre délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'usage"⁶

¹ DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 119.

³ ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Folio Gallimard, préface de Jean Varloot, 1987, p. 170.

⁴ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 86.

⁵ "Si le peuple d'Athènes ou de Rome pouvait voir représenter nos tragédies les plus pathétiques, celles que nous nommons des chefs-d'oeuvre, il les jugerait à coup sûr destinées à l'amusement d'une assemblée d'enfants... Notre tragédie a un code particulier de lois ; les événements s'y passent et s'y enchaînent autrement que dans le monde moral. Les personnages agissent pour d'autres motifs que ceux qui déterminent les actions des hommes, leurs discours ne ressemblent point à ceux que l'intérêt, la passion, la vérité de la situation inspirent ; tout le système de la tragédie moderne est un système de convention et de fantaisie qui n'a point de modèle dans la nature." GRIMM, *Correspondance littéraire de Grimm*, Paris, Editions Tournoux, 1877-1882, janvier 1765, tome VI, pp. 171-172, cité par Gaiffe, in *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 18.

⁶ VOLTAIRE, *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke*, 1731, Ed. Moland, Tome II, pp. 314-315, cité dans Gaiffe à la page 21.

Rousseau reconnaît la non-adaptation de la tragédie ainsi que de la comédie aux mœurs contemporaines. Dans l'une comme dans l'autre "[en] général, il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française (...)"¹. Comme Voltaire il estime que les dialogues sont trop importants, "beaux", "bien agencés", "bien ronflants"².

Rousseau accuse les Français de futilité et d'absence de sincérité. Aucune vérité, ni dans les gestes, ni dans le décor. Il en donne une explication et estime que "le Français ne cherche point sur la scène le naturel et l'illusion, et n'y veut que de l'esprit et des pensées ; il fait cas de l'agrément et non de l'imitation et ne se soucie pas d'être séduit, pourvu qu'on l'amuse."³ De plus le spectacle n'est qu'un alibi pour se montrer et fait partie intégrante des rites sociaux de représentation⁴.

Mais il est fort loin de déplorer cet état de fait contrairement à ses confrères. En effet, les conséquences pernicieuses du théâtre sont contrebalancées par la relative indifférence du public, peu touché par les représentations. En revanche, la comédie, plus performante, lui paraît bien plus dangereuse⁵. Nous pouvons donc en déduire qu'elle n'est pas aussi imparfaite que Mercier nous la présente ainsi que nous le verrons plus loin.

Rousseau met en avant le danger représenté par la comédie mettant en scène agréablement les travers et les faiblesses de l'homme, ce qui a pour effet, non pas de corriger celui-ci, mais au contraire de diminuer son sens de la culpabilité et l'inciter à suivre ses penchants naturels⁶. Mercier estime également qu'on ne devrait pas rire des vices des personnages mais en être indigné.

Molière est accusé de troubler "tout l'ordre de la société". Il détourne les esprits des sujets importants et s'écarte de la morale en bafouant toutes ses règles.

1.5.2. Les règles condamnées par Mercier

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, Seconde partie, lettre XVII, pp. 180-181.

² *Ibid.*

³ ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, seconde partie, à Julie, Paris, Garnier Flammarion, lettre 17, pp. 180-181.

⁴ *Ibid.*, seconde partie, Lettre 17, pp. 180-181.

⁵ "Mais il n'en est pas ainsi de la comédie, dont les mœurs ont avec les nôtres un rapport plus immédiat, et dont les personnages ressemblent mieux à des hommes. Tout en est mauvais et pernicious, tout tire à conséquence pour les spectateurs ; et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du coeur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs;" ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, p. 181.

⁶ "Molière est le plus parfait auteur comique dont les ouvrages nous soient connus ; mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière, des talents duquel je suis plus l'admirateur que personne, ne soit une école de vices et de mauvaises mœurs, plus dangereuse que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner ? Son plus grand soin est de tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt ; ses honnêtes gens ne sont que des gens qui parlent, ses vicieux sont des gens qui agissent et que les plus brillants succès favorisent le plus souvent ; enfin l'honneur des applaudissements, rarement pour le plus estimable, est presque toujours pour le plus adroit." *Ibid.*, p. 181.

La vraisemblance figure en bonne place dans les velléités de rénovation du genre exprimées à maintes reprises par notre auteur. Celui-ci consacre une diatribe très longue aux comédies de mœurs et à la galanterie. Mercier ne manque pas de s'élever contre les jargons de la tragédie et de la comédie dont l'artifice nuit aux œuvres :

"Mais comme il y a le jargon conventionnel de la tragédie, de même on a créé un autre jargon pour la comédie : & ni les rois ni les gens de qualité ne reconnoissent là leur idiome. C'en est un que l'auteur s'est fait avec une étude infinie, & pour manquer périblement toutes ses pièces." [III, 145]

Mais lui-même, dans ses drames, ne saura pas, selon les critiques, utiliser le bon ton et le bon registre de langue. Ainsi Félix Gaiffe lui fait le reproche de tomber dans les travers qu'il dénonce. A propos de sa pièce *le Juge* (non représentée, publiée en 1774, Londres, Paris) F. Gaiffe recherche dans les témoignages contemporains la légitimation du ton et du style octroyés à son personnage principal par Mercier et arrive à la conclusion que rien "ne nous permet de croire que les juges du XVIII^{ème} siècle passaient leur vie à prêcher sur ce ton d'oracle ; ce style pompeux - ou "pompiers" - qui n'est pas, apparemment, celui de la magistrature et ne ressemble en rien à celui du président de Montesquieu, appartient en propre à Mercier, qui en gratifiait indistinctement tous ses personnages."¹

L'importance de ce sujet mérite qu'on s'y attarde quelque peu car notre auteur semble pratiquer lui-même ce qu'il réproche en affirmant péremptoirement que le "poète assujéti a coupé le tableau historique pour le faire entrer dans le cadre des règles. Quelle inconcevable mal-adresse !" [IV, 171]. Nous avons vu qu'elles sont attaquées de façon virulente par les auteurs notamment. En général, les règles classiques ne semblent plus correspondre aux *desiderata* des contemporains de Mercier :

"Les spectateurs du théâtre françois commencent enfin à sentir l'uniformité & la ressemblance de ces plans étroits, de ces caractères répétés qui laissent un vuide & impriment une langueur sensible à nos tragédies modernes. L'immuable *patron* de la Melpomène Française endort ou révolte les esprits les plus attachés par l'habitude aux vieilles opinions littéraires. On est presque d'accord que cette Melpomène Française, si excessivement vantée, n'a vécu que d'imitations ; qu'elle n'offre que quelques portraits au lieu de ces tableaux larges & animés par la multitude des caractères qui appartiennent à un sujet historique." [IV, 169-170]

Dans les *Bijoux Indiscrets*, Diderot défend avec enthousiasme les modernes². Nous trouvons chez lui la revendication très affirmée du plaisir, qu'on ne retrouve pas chez notre auteur pour qui la propagande morale prend le pas sur tout autre finalité. Pourtant Diderot ne rejette pas toutes les contraintes, loin s'en faut.

Dans la préface à *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro*, comédie représentée pour la première fois par les comédiens ordinaires du roi, le mardi 27 avril 1784, mais écrite, d'après les propos tenus dans ce texte-même par Beaumarchais, neuf ans auparavant, nous pouvons lire :

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIII^{ème} siècle*, p. 377.

² "Mais vos modernes, dit Sélim, que vous frondez ici tout à votre aise, ne sont pas aussi méprisables que vous le prétendez. Quoi donc, ne leur trouvez-vous pas du génie, de l'invention, du feu, des détails, des caractères, des tirades ? Et que m'importe, à moi, les règles, pourvu qu'on me plaise !" Denis DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, Chapitre XXXVIII, Paris, Garnier, 1962, p. 141.

"Personne n'étant tenu de faire une comédie qui ressemble aux autres, si je me suis écarté d'un chemin trop battu, pour des raisons qui m'ont paru solides, ira-t-on me juger, comme l'ont fait MM. tels, sur des règles qui ne sont pas les miennes ? imprimer puérilement que je reporte l'art à son enfance, parce que j'entreprends de frayer un nouveau sentier à cet art dont la loi première, et peut-être la seule, est d'amuser en instruisant ? Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit."¹

Dans son *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, il s'exclame : "En quel genre a-t-on vu les règles produire des chefs-d'oeuvre ? N'est-ce pas au contraire les grands exemples qui de tout temps ont servi de base et de fondement à ces règles, dont on fait une entrave au génie en intervertissant l'ordre des choses ?"². Les règles ne sont donc plus ressenties que comme une gêne à l'expression artistique.

Pour pouvoir juger de l'originalité effective ou non de Mercier en la matière nous allons tenter de confronter les idées de notre auteur (figurant en gras en début de paragraphe) avec celles de ses contemporains les plus illustres et les plus marquants.

Sont visés :

- l'unité de temps (24 heures) ;
- l'obligation de faire 5 actes à peu près d'égale longueur ;
- les intermèdes fixés après 300 vers quel que soit le degré d'achèvement de l'action ;
- l'unité de lieu ("les plans étroits") ;
- la complexité de l'histoire ;
- "le choix des sujets & la disposition de la fable" ;
- l'assujettissement servile aux pièces antiques ;
- les remaniements fantaisistes des oeuvres anciennes et la reprise de titres de tragédie sans respect pour le génie des anciens ;
- la monotonie du jeu des acteurs ;
- les caractères répétés ;
- les conventions dépassées ;
- le caractère artificiel de la tragédie ;
- les rimes ;
- les scènes écourtées des comédies.

Nous allons revenir sur chacun de ces points, développés selon leur importance.

Mercier remet en question :

- L'unité de temps (24 heures)

Mercier écrit dans le *Tableau de Paris* (en se référant à Rousseau pour le *parloir* ?) qu'"[o]n a dit tout haut que notre petite scène n'étoit qu'un parloir, que nos vingt-quatre heures n'avoient servi qu'à accumuler grossièrement les invraisemblances les plus ineptes & les plus bizarres." [IV, 170]

Ces propos évoquent ceux tenus par Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*³.

¹ BEAUMARCHAIS, *Oeuvres complètes, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, Lebigre Frères, 1832, p. 7.

² Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS, *Oeuvres complètes, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, Furne, Libraire-éditeur, M DCCC XXVIII, (1828), première publication : 1767, p. 6.

Si cette règle est contestée par d'autres, peu d'auteurs se montrent aussi catégoriques et aussi constants dans leurs critiques ainsi que nous le verrons plus loin. Ainsi Voltaire, qui a su se montrer novateur en tant qu'auteur mais se montre intransigeant en tant que théoricien, et Diderot lui-même reviennent sur des affirmations qu'ils ont faites antérieurement ou modèrent leur propos en les enveloppant de circonvolutions. Cette remarque peut s'étendre à l'ensemble des prises de position de Mercier, qui, s'il n'est pas toujours original, ne manque pas de courage et de persévérance. Ainsi, les propos de Diderot restent mitigés :

"Les lois des trois unités sont difficiles à observer mais elles sont sensées."²

Dans des textes non publiés à l'époque, Sade, dans sa préface du *Capricieux* (1781) s'élève également contre les contraintes :

"C'est une entrave terrible que ces vingt-quatre heures, et, en général, une chose bien ridicule que des règles où l'on ne veut que de l'amusement. C'est exiger d'un voltigeur de danser sur la corde en bottes fortes, et quoi qu'on en puisse dire, une petite tyrannie qui n'aura jamais d'autre résultat que de diminuer le plaisir."³

Quant à Voltaire, bien qu'il ait à sa manière été un précurseur par la facture de certaines de ses pièces, il se positionne nettement en faveur du respect des règles :

"M. de Lamotte veut d'abord proscrire l'unité d'action, de lieu et de temps. Les Français sont les premiers d'entre les nations modernes qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre : les autres peuples ont été longtemps sans vouloir recevoir un joug qui paraissait si sévère ; mais comme ce joug était juste, et que la raison triomphe enfin de tout, ils s'y sont soumis avec le temps."⁴

"Je ne suis point venu à la comédie pour entendre l'histoire d'un héros, mais pour voir un seul événement de sa vie. Il y a plus : le spectateur n'est que trois heures à la comédie ; il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures."⁵

- L'obligation de faire 5 actes à peu près d'égale longueur.⁶

Diderot conteste vivement ces contraintes qu'il juge mesquines et restrictives. La durée doit être proportionnelle à celle de l'action représentée car "[u]n acte sera toujours trop long s'il est vide d'action et chargé de discours ; et il sera toujours assez court si les discours et les incidents dérobent au spectateur sa durée. Ne dirait-on pas qu'on écoute un drame la montre à la main ? Il s'agit de sentir : et toi, tu comptes les pages et les lignes."⁷

¹ "En général, il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française : peut-être est-ce qu'en effet le Français parle encore plus qu'il n'agit, ou du moins qu'il donne un bien plus grand prix à ce qu'on dit qu'à ce qu'on fait. Quelqu'un disait, en sortant d'une pièce de Denys le Tyran : "Je n'ai rien vu, mais j'ai entendu force paroles." Voilà ce qu'on peut dire en sortant des pièces françaises. Racine et Corneille, avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs ; et leur successeur est le premier qui, à l'imitation des Anglais, ait osé mettre quelquefois la scène en représentation. Communément tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de briller." ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 180.

² DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Garnier, 1959, p. 81.

³ SADE, *Voyage d'Italie* précédé des premières œuvres et suivi des *Opusculs sur le Théâtre*, publiés pour la première fois sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lévy et Georges Daumas, Tchou Editeur, 1967, p. 467.

⁴ VOLTAIRE, Préface de l'édition de 1730 (*Oedipe*), in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, 1877, tome 2 (théâtre 1), p. 48.

⁵ VOLTAIRE, *ibid.*, p. 50.

⁶ MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 253

⁷ DIDEROT, *De la Poésie dramatique* : XIV. De la division de l'action et des actes

Selon F. Gaiffe, Grimm et Marmontel partagent cette opinion et, plus surprenant, La Harpe consent à considérer cette règle comme pouvant être transgressée.¹

- Les intermèdes fixés après 300 vers où qu'en soit l'action.²

- L'unité de lieu ("les plans étroits").

Diderot estime nécessaire la création d'une véritable scène³ et ne demande "pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits, distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs."⁴

A d'autres endroits, il revient sur ses propos qu'il juge sans doute trop audacieux et indique qu'il serait "fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action ; et [qu'il] pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est toujours embarrassée, louche."⁵

Il n'est pas exempt de contradictions puisque le respect de la règle semble lié à une incapacité de faire autrement se situant sur le plan matériel et donc que l'on peut pallier :

"Ah ! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer !... (...) Le spectateur suivrait sans peine tout le mouvement d'une pièce ; la représentation en deviendrait plus intéressante et plus claire."⁶

Voltaire opte pour le classicisme. Nous présentons d'abord son argumentation concernant l'unité d'action (acceptée par tous les auteurs auxquels nous nous référons, y compris Mercier), parce qu'elle permet d'éclairer celle concernant l'unité de lieu :

"Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre ? La représentation d'une action. Pourquoi d'une seule, et non de deux ou trois ? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois ; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt ; c'est que nous sommes choqués de voir, même dans un tableau deux événements ; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte, qui doit être invariable selon elle."

"Par la même raison, l'unité de lieu est essentielle ; car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois."⁷

Il cite Corneille : "Je tiens donc, et je l'ai déjà dit, que l'unité d'action consiste en l'unité d'intrigue et en l'unité de péril".⁸

(VII, p. 355).

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 440.

² MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 253.

³ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Garnier, 1959, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁷ VOLTAIRE, *Préface à l'édition de 1730 (Oedipe)*, p. 49.

⁸ CORNEILLE, cité par VOLTAIRE, *Préface à l'édition de 1730 (Oedipe)*, p. 52.

Mais les changements sont dans l'air du temps, puisqu'un critique aussi conservateur que La Harpe admet des entorses à la règle :

"La proximité des lieux sauve la vraisemblance, qui est le fondement de toute règle ; et sans cette extension raisonnable donnée à la loi, il aurait fallu se priver de plus d'un sujet très heureux. C'est le cas d'appliquer ce vers de Boileau : Et de l'art même apprend à franchir les limites. Ce qui signifie qu'on peut transgresser la lettre de la loi, pourvu qu'on en conserve l'esprit."¹

- La complexité de l'histoire².

On pourrait affirmer, sans prendre de risques, ainsi que nous l'avons dit précédemment à propos de la citation de Voltaire, que Mercier est en faveur du respect de l'unité d'action. Sur ce point, il partage l'opinion de la majorité de ses contemporains. Dans le *Tableau de Paris*, nous pouvons lire qu'"[o]n ridiculise donc avec justice cette gêne continuelle dans le choix des sujets & dans la disposition de la fable, cette foule d'entrées & de sorties vagues & forcées, qui resserrent une action étendue, dont la marche libre eût paru conforme aux faits, & pour tout dire raisonnable." [IV, 170-171]

Diderot marque sa prédilection pour la simplicité et la sobriété et affirme avec conviction que "[p]lus la marche d'une pièce est simple, plus elle est belle."³ En effet, selon lui, "[m]êler deux intrigues, c'est les arrêter alternativement l'une et l'autre."⁴ et "au théâtre, où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose."⁵

Nous pourrions résumer l'idée générale par l'assertion de Charles Batteux selon laquelle "l'action doit être régulière, une, simple, variée."⁶

- "Le choix des sujets & la disposition de la fable".

Nous reviendrons sur les thèmes possibles pour une rénovation de l'art dramatique, car Mercier les lie étroitement avec la finalité des Arts en général. Toujours est-il qu'il n'est pas le seul à essayer d'injecter un peu de sève nouvelle dans ce vieil arbre qu'est le Théâtre. Tout en cherchant à obtenir la reconnaissance du Drame, et, par là-même, de tout ce qu'il peut avoir de prosaïque et de trivial, Diderot ne rejette pas la noblesse des sentiments, loin s'en faut :

"Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais. Presque tous les hommes parlent bien en mourant."⁷

Mais contrairement à Mercier qui néglige beaucoup cet aspect des choses, il ne mésestime pas la part de l'artiste :

"Mais l'intérêt ne semble pas s'accroître au second, à proportion des événements. Pourquoi cela ? vous le savez mieux que moi. C'est que les événements ne sont presque rien en eux-mêmes, et que c'est de l'art magique du poète qu'ils empruntent toute leur importance."⁸

¹ Cité par GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 443 avec comme références : LA HARPE, préface de Coriolan. Cf. la lettre aux rédacteurs du *Mercure*, du 15 mars 1784, *Oeuvres*, éd. de 1821, tome II.

² *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, pp. 140-141-142.

³ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 81.

⁶ BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 170.

⁷ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 99.

⁸ DIDEROT, Lettre à M de Voltaire du 28 novembre 1760, citée par Grimm dans sa *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1761, texte établi et annoté par Ulla

Beaumarchais met l'accent sur les liens unissant le spectateur et les sujets représentés :

"il n'y a ni moralité ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous."¹

- L'assujettissement servile aux pièces antiques

Diderot se montre fort critique à l'égard du maintien de la tradition dramatique ancienne.

"Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des Anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments ; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux."²

Beaumarchais recherche comme son maître les sujets susceptibles de toucher les spectateurs. Il estime que l'écart entre la situation du spectateur et celle du personnage ne doit pas être trop grand. Ainsi, selon lui, un roi ne suscitera d'intérêt chez un homme du peuple que dans la mesure où la situation exceptionnelle (un grand malheur par exemple) de celui-là pourra éveiller la compassion de celui-ci :

"Qu'est-ce que l'intérêt ? c'est le sentiment involontaire par lequel nous nous adaptons cet événement, sentiment qui nous met en la place de celui qui souffre, au milieu de sa situation."³

- Les remaniements fantaisistes des oeuvres anciennes et la reprise de titres de tragédie sans respect pour le génie des anciens.

Iconoclaste, notre auteur ne l'est pas tout à fait. A sa manière, de façon détournée, il marque son respect pour les Anciens :

"On rit quand on voit un auteur tragique prendre sans façon deux ou trois pièces grecques pour en composer une à sa fantaisie ; abattre une tête qui lui déplaît pour en coller une autre sur le tronc de tel personnage ; confondre les parentés des descendants d'Atrée & d'Oedipe, sans craindre l'animadversion de ces princes décédés ; traiter indifféremment un sujet anglois, allemand, russe, turc, ou tartaro-chinois ; ne daigner jamais lire son original, ni l'histoire du tems, ne vouloir que le titre, & débiter hardiment sa composition étrange sous l'enseigne de tragédie. On affiche le monstre sous cette dénomination, & le monstre a son passeport ;" [IV, 171]

- La monotonie du jeu des acteurs (pas de différence entre certains personnages).

Cette position n'est pas propre à Mercier. Elle est fort répandue puisque Batteux lui-même préconise que le caractère des personnages soit marqué : "les caractères seront contrastés."⁴

- Les caractères répétés.

Les dramaturges tentent de peindre leurs contemporains. Pour Diderot, les caractères des personnages, leur attitude, leur comportement dépendent des situations⁵. Pour Charles Batteux les personnages "feront ce qu'ils doivent faire, et ne feront que ce qu'ils doivent."⁶

Kølving, p. 25.

¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 12.

² DIDEROT, *Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 121.

³ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 11.

⁴ BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 172.

Mais par ailleurs, un reproche général se fait entendre à l'encontre de la tradition consistant à représenter des personnages caricaturaux illustrant un vice ou une manie et dont certains, créés par La Bruyère et Molière notamment, ont été érigés en modèles par la postérité. En effet, par opposition à ce qui se fait au XVIIIème siècle, les gens de lettres s'intéressent davantage aux métiers et aux états qu'aux caractères.

Dans le résumé, réalisé par Dorval, des attentes du philosophe concernant le théâtre, nous apprenons que les "conditions de l'homme [sont] à substituer aux caractères, peut-être dans tous les genres."³ Dorval, quelques pages avant celle dont est issu cet extrait, affirme que "[c]'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage."⁴

Pour Beaumarchais :

"Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, plus son malheur a de prise sur mon âme."⁵

- Les conventions dépassées.

Ironiquement, selon Diderot, si on ne peut outrepasser les bornes de la bienséance telles qu'elles nous sont fixées par le drame classique "[e]t bien, tout est perdu ! Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, ont reçu les plus grands applaudissements auxquels des hommes de génie pouvaient prétendre ; et la tragédie est arrivée parmi nous au plus haut degré de perfection."⁶

- "Tout philosophe, c'est-à-dire celui qui consulte la nature & les hommes au lieu des journalistes et des académiciens, sourit de pitié en démêlant le faux, le bizarre, & le ton mensonger de notre tragédie" [IV, 172-173]

Pour Dorval, le théâtre ne doit pas mettre en scène le merveilleux, seulement du sérieux et du vraisemblable⁷.

Beaumarchais, défendant sa pièce Eugénie, écrit dans son *Essai sur le Genre dramatique sérieux* :

"Avec plus de génie, je me serais rendu plus simple encore, sans cesser d'être intéressant. Mais quand le style plat, aussi voisin du naïf en poésie, que le pauvre l'est du simple en sculpture, m'aurait trompé ; quand il me ferait échouer dix fois de suite, je m'accuserais sans cesse de croire que le genre sérieux et touchant doit être écrit très-simplement."⁸

- Les rimes

Elles accentuent le caractère artificiel du jeu dramatique et détournent l'intérêt du spectateur, admirant la prouesse artistique de l'auteur au détriment de son intérêt pour l'action⁹. Mercier est catégorique et soutient que "le Drame doit être écrit en prose, de préférence aux vers."¹⁰ Il ne s'occupe guère de la Tragédie, qu'il doit trouver complètement obsolète.

¹ DIDEROT, *De la Poésie dramatique*, p. 234.

² BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 172.

³ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, p.11.

⁶ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 117.

⁷ *Ibid.*

⁸ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 32.

⁹ *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 298-299.

Diderot affiche un avis qu'il n'assène pas et marque un intérêt pour la tragédie. Il différencie le genre classique du drame car "la tragédie, et en général toute composition destinée pour la scène lyrique, doit être mesurée, et [...] la tragédie domestique me semble exclure la versification."²

Pourtant dans *De la Poésie dramatique*, il n'exclut pas que la tragédie puisse être écrite en prose puisqu'on peut lire qu'"[u]ne tragédie en prose est tout autant un poème, qu'une tragédie en vers ; qu'il en est de même de la comédie et du roman ; mais que le but de la poésie est plus général que celui de l'histoire."³

A la tolérance de l'un peut répondre l'intransigeance de l'autre. En effet, Voltaire se montre beaucoup moins permissif et estime que "[l]e retour des mêmes sons est si naturel à l'homme, qu'on a trouvé la rime établie chez les sauvages, comme elle l'est à Rome, à Paris, à Londres, et à Madrid."⁴ La rime serait universelle bien qu'elle n'ait été pratiquée ni par les Grecs, ni par les Romains, ce qui constitue une grande faille dans l'argumentation donnée.

Voltaire prône la rigueur et se montre particulièrement soucieux d'ordre et de rectitude, exigences permettant à la langue française de s'imposer car "[son] génie [...] est la clarté et l'élégance". De là la nécessité de ne permettre "aucune licence à notre poésie, qui doit marcher, comme notre prose, dans l'ordre précis de nos idées. Nous avons donc un besoin essentiel du retour des mêmes sons pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose."⁵

En fait les défenseurs du vers apprécient énormément la prouesse technique qui consiste à rimer, les règles de la poésie étant extrêmement strictes. Ces contraintes, ajoutées à la difficulté de la création littéraire, devraient épurer les productions. Seuls les meilleurs écrivains pourraient satisfaire à toutes les épreuves de la métrique. Le Drame étant considéré généralement comme un genre plus facile que la Tragédie ou la Comédie, le vers pourrait ainsi éviter l'afflux d'auteurs médiocres. Voltaire a opposé une défense talentueuse aux prosateurs zélés :

"Quiconque se borne à vaincre une difficulté pour le mérite seul de la vaincre est un fou ; mais celui qui tire du fond de ces obstacles mêmes des beautés qui plaisent à tout le monde est un homme très-sage et presque unique. Il est très-difficile de faire de beaux tableaux, de belles statues, de bonne musique, de bons vers : aussi les noms des hommes supérieurs qui ont vaincu ces obstacles dureront-ils beaucoup plus peut-être que les royaumes où ils sont nés."⁶

Et il cite un poème de M. de La Faye qui allie élégance et justesse des propos ⁷.

¹ *Ibid.*, p. 295.

² DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 167.

³ DIDEROT, *De la Poésie dramatique*, p. 217.

⁴ VOLTAIRE, *Préface de l'Édition de 1730 (Oedipe)*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 54.

⁵ VOLTAIRE, *Ibid.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷

De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle, dans des canaux pressée,
Avec plus de force élançée,
L'onde s'élève dans les airs ;
Et la règle, qui semble austère,

Quant à Beaumarchais, il argumente sa prise de position, proche de celle de Diderot :

"Car suivant cette règle de la poétique d'Aristote (...), si la tragédie doit nous représenter les hommes plus grands, et la comédie moindres qu'ils ne sont réellement, l'imitation de l'un et l'autre genre n'ayant pas une exacte vérité, leur langage n'a pas besoin d'être rigoureusement asservi aux règles de la nature. On fait faire à l'esprit humain autant de pas qu'on veut vers le merveilleux, dès qu'on lui a fait une fois franchir les barrières du naturel ; les sujets n'ayant plus alors qu'une vérité poétique ou de convention, il s'accommode aisément de tout. Voilà pourquoi la tragédie s'écrit avec succès en vers, et la comédie indifféremment de l'une ou de l'autre manière. Mais le genre sérieux, qui tient le milieu entre les deux autres, devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les mœurs ou le costume de ceux qu'il met en scène."¹

Nous pouvons remarquer la grande prudence de l'auteur qui met finement en avant la nécessaire acceptation des conventions par le public. Par ailleurs il justifie l'utilisation des vers pour la tragédie, des vers ou de la prose pour la comédie par le succès emporté par les pièces.

Dans la pratique, les drames en prose prédominent. Diderot, Sedaine, Beaumarchais, Mercier respectent leurs théories sur ce point. Certains auteurs contournent la difficulté ou la prise de risque en s'adonnant au vers libre.

Mercier a la dent dure contre les rimeurs ² et emploie un vocabulaire qui ne laisse planer aucun doute sur ses opinions. En effet, selon lui, "[l]a rimaillerie ne passe point de mode ; les cafés sont les endroits contagieux où des poéteteaux s'entichent réciproquement de cette puérité. Il n'y a rien ensuite de plus ridicule que la manière dont le Mercure annonce un concours académique." [VIII, 187] Pourtant il a lui-même participé dans sa jeunesse à un grand nombre de concours en écrivant des poèmes, des héroïdes, des discours. A la fin de sa carrière, en tant que membre de diverses académies, il se soumettra à nouveau aux lois du genre éloquent. Il est vrai que c'est surtout dans les pièces de théâtre qu'il souhaite "secouer le joug de la rime." [VIII, 289]. En effet, les chefs-d'oeuvre dramatiques français "[lui] paroissent gâtés par ce faux agrément que l'habitude soutient encore" et "nous gagnerions beaucoup à être affranchis de cette insupportable monotonie." [VIII, 289]

Il ne peut résister à la tentation de dénigrer les grands dramaturges du XVIIIème siècle, ceux après qui il est si difficile de se faire un nom. La rime est accusée de rendre "Corneille diffus, embarrassé, inintelligible ; elle gâte plusieurs morceaux pleins de verve & d'élévation. Racine [...] paroît constamment caché derrière ses personnages, & habile à leur insinuer son langage harmonieux." [VIII, 290-291]. La perfection des vers fait qu'il est impossible de "[perdre] jamais de vue le poète". Mercier ne peut plus être touché par le drame qui se joue et "admirer des vers qui sont le dernier terme de la recherche & de l'art." [VIII, 290-291]. Il donne une référence précise : Monime cherchant à s'étrangler³.

N'est qu'un art plus certain de plaire,
Inséparable des beaux vers."

Citation de Voltaire, *Ibid.*, (*Oedipe*), p. 57.

¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, pp. 20-21.

² Nous revenons sur la rime dans la poésie dans le cadre de cette recherche, aussi nous n'approfondissons pas le sujet ici.

³ "Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,

Voltaire récolte sa part de critiques comme il se doit. Il "devient épique dans son *Oedipe*, dans son *Alzire*, dans sa *Sémiramis*, dans sa première scène d'*Orosmane* ; entraîné qu'il est par cette pompe d'élocution qui enlève les battemens de main du parterre." [VIII, 291] La virtuosité devient l'ennemie de l'art car "dès que le vers fait admirer le poète, le vers tue à coup sûr le personnage. Et que devient l'illusion ?" [VIII, 291]

Mercier en appelle à la raison et estime que le public parisien saura sentir ce que le vers a d'artificiel et "la rime sera abandonnée aux chansons et aux vaudevilles, pour qui seuls elle semble faite." [VIII, 291-292]

- Les scènes écourtées des comédies "qui ressemblent à celles de l'opéra comique".¹

En conclusion, il s'avère que, bien que la critique à l'égard des règles et des conventions soit généralisée, Mercier se montre plus virulent et plus radical que son maître Diderot. Il est le seul à atteindre la force des éléments contenus dans la réforme amorcée par Lessing en Allemagne dès 1767. Les assertions les plus extrémistes pour l'époque et le lieu se trouvent dans le *Nouvel Examen de la Tragédie française* :

"Mais ce qui a surtout perdu l'Art en France, c'est d'avoir suivi les unités de tems & de lieu, deux règles, qui, par leur absurdité, devoient être proscrites, & qui ont été avidement adoptées par les Poètes François. Ils ne se sont pas aperçus de la perte immense qu'ils alloient faire, en s'assujettissant à des entraves qui devoient nécessairement les priver des plus grandes beautés."²

En revanche, le respect de l'unité d'action remporte l'unanimité. Quelques tentatives malheureuses de transformation de la règle en unité d'intérêt sont réalisées par des auteurs de drames historiques.

Si les règles sont un obstacle à l'expression des auteurs, les comédiens, conservateurs, mettent également un frein aux vellétés de rénovation du théâtre.

1.5.3. Les résistances des comédiens

Ceux-ci sont considérés comme des empêcheurs de créer en rond par Mercier. Celui-ci ne considère pas uniquement l'aspect technique des prestations des acteurs, mais aussi leur statut et leurs moeurs. Il adopte le point de vue de Rousseau dont les propos montrent à quel point ces artistes peuvent être méprisés³. Le jugement est net et sans appel et peut faire frémir le lecteur. L'acteur perd sa qualité d'être humain, rien de moins.

Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins, en terminant ma vie et mon supplice,
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service ?
A mes tristes regards, va, cesse de t'offrir :
D'autres armes sans toi sauront me secourir ;
Et périsse le jour et la main meurtrière
Qui jadis sur mon front t'attacha la première."
Jean Racine, *Mithridate*, acte V, scène II, Paris, Gallimard, NRF, La Pléiade, 1990, pp. 652-653.

¹ MERCIER, *Du théâtre ou Nouvel Essai...*, p. 143.

² MERCIER, *Nouvel Examen de la Tragédie française*, suivant *De la Littérature et des Littérateurs*, réimpression de l'édition d'Yverdon, 1778, SLATKINE REPRINTS GENEVE, 1970, p. 105.

³ "Qu'est-ce que la profession du comédien ? Un métier par lequel il se donne en

Nous nous référons ici, bien qu'il n'ait été publié qu'en 1830, au *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot, ouvrage qui constitue un témoignage fondamental et dont un compte rendu est paru dans la *Correspondance* du 15 octobre - 1er novembre 1770. L'auteur admet que les comédiens sont dépourvus de personnalité propre car "semblables à certains personnages qui circulent dans nos sociétés, [ils] n'ont aucun caractère [et] excellent à les jouer tous."¹ Cela paraît, certes bien moins grave que les accusations portées par le citoyen de Genève, mais déjà à prendre en considération .

Mais il reconnaît, est-ce une circonstance atténuante, nous pouvons objectivement le croire, que l'entrée dans la profession découle de la nécessité :

"Le théâtre est une ressource, jamais un choix. Jamais on ne se fit comédien par goût pour la vertu, par le désir d'être utile dans la société et de servir son pays ou sa famille, par aucun des motifs honnêtes qui pourraient entraîner un esprit droit, un coeur chaud, une âme sensible vers une aussi belle profession."²

Après des considérations générales et des jugements sur le métier, venons-en à des préoccupations plus triviales.

Les comédiens doivent être "bien faits":

"Louis XIV n'a jamais reçu de comédiens qu'ils n'eussent de la taille & une figure noble. Le théâtre de la nation, où revivent les héros de l'antiquité, exigeroit un choix plus sévère. On voit, parmi les acteurs actuels, trop peu d'hommes bien faits ; ce qui ne dispose pas l'étranger à concevoir une idée avantageuse de notre goût pour le beau. Quand il voit de petites statures représenter ce qu'il y a de plus imposant & de plus fameux dans l'histoire des peuples, il prend une idée défavorable du physique de la nation, & la remporte malgré lui dans sa patrie."
[III,13]

Nous avons à nouveau mention de l'importance de l'impression à donner aux étrangers. Cependant, loin de mésestimer les exigences de Mercier, peut-être pouvons-nous convenir de la nécessité pour les acteurs de jouir d'une physionomie et de capacités oratoires exceptionnelles. En effet, même si on écarte le critère esthétique qui n'est pourtant pas à négliger, il faut convenir qu'il n'y avait pas possibilité de pallier nombre d'insuffisances organiques à l'époque. Et le public était loin d'être aussi calme et attentif qu'il ne l'est de nos jours.

Mercier n'hésite pas à se contredire. En effet, lui qui met en avant la vraisemblance, demande qu'Alexandre, historiquement décrit comme petit et malformé prenne sur la scène "une stature, un front, un port & un geste qui répondent au conquérant dont le nom remplit l'univers." [III, 15]. Nous voyons ici l'illustration de l'importance que revêt pour notre auteur le message porté par la pièce de théâtre.

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot, pourtant autant malmené par les histrions que l'est Mercier mais beaucoup moins rancunier que lui, précise que

représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie et aux affronts qu'on achète le droit de lui faire, et met publiquement sa personne en vente. J'adjure tout homme sincère de dire s'il ne se sent pas au fond de son âme qu'il y a dans ce trafic de soi-même quelque chose de servile et de bas (...) Quel est donc, au fond, l'esprit que le comédien reçoit de son état ? Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne." ROUSSEAU, *Lettre à D'Alembert*, p. 239.

¹ DIDEROT, *Paradoxe sur le Comédien*, in *Oeuvres esthétiques*, textes établis avec introduction, bibliographie, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 348.

² *Paradoxe sur le Comédien*, p. 349.

le comédien est doué par la nature d'un physique, d'une voix et d'une prestance particuliers. Le reste provient de son travail et de ses réflexions. Les essais et les retouches des rôles permettent de perfectionner le jeu de l'acteur. En outre il doit montrer de la froideur, du sang froid et faire preuve d'une grande maîtrise de soi.

Nous avons vu précédemment que les acteurs ont tout intérêt à tenir compte des goûts du public, qui les commande, les porte aux nues ou les envoie au diable !

Le comédien se doit d'être sincère et modeste et de rendre au public les honneurs qui lui sont dus. Un long passage est accordé à cette reconnaissance racontée (et sans doute imaginée de toutes pièces) par Mercier :

"Messieurs. Deux fois par an, nous vous rendons humblement l'hommage que nous vous devons à bien des titres [...] nous vous caressons par des louanges, afin que vous fermiez les yeux sur nos défauts.[...] mais ce que nous nous gardons bien de vous avouer, & ce que le cri de ma conscience m'arrache devant vous, c'est le peu d'émulation & d'accord qui regne entre nous, c'est notre paresse, notre orgueil, & les misérables débats qui nous empêchent de nous réunir [...] Que nous importent l'art & l'auteur, lorsque notre bourse est bien remplie ? Nous n'aimons point l'art, nous aimons l'argent, messieurs, & vous nous en donnez trop pour que vous soyez bien servis.[...] Nous n'avons pas la force de nous corriger par nous-mêmes ; notre place est devenue une prébende simple & inamovible : usez donc, messieurs, usez du châtimeut salutaire qui nous convient ; abandonnez-nous [...] & notre intérêt alors, puissamment réveillé par cet aiguillon, nous ramenera aux principes que nous avons trop oubliés." [III, 23-24-25]

Or les souhaits exprimés par notre auteur sont loin d'être comblés si l'on en croit son propre témoignage.

D'une manière générale, les comédiens sont villipendés par Mercier pour leur arrogance et leur outre-cuidance :

"Or, dites-nous, moralistes, pourquoi le talent de la déclamation ou du chant, quelques applaudissements publics, inspirent-ils tant de vanité, lorsque l'auteur, le peintre, le statuaire, le compositeur de musique, le géomètre sont modestes par comparaison ? Je voudrais bien deviner ce qui, chez un comédien, met dans un jeu si prodigieux, si constant, les fibres de son amour-propre. Pourquoi ce sentiment fermente-il chez lui à un degré inconnu dans toutes les autres professions ? Qui au moral prendra le scalpel pour découvrir la cause de cette irritation, de ce prurit, que je ne me lasse point d'examiner ?"[VII, 108]

Peut-être la profession exige-t-elle justement cette immodestie ? Mais il faut reconnaître également que les reproches faits par notre auteur ne sont pas sans fondement. Les comédiens ont énormément de pouvoirs et notamment celui de faire qu'une pièce soit représentée ou non. Le vocabulaire employé, emphatique, témoigne de sa verve et de son inimitié pour la profession : *irritation*, *prurit*, *maladie*.

"Parce qu'il a foulé les planches du théâtre, il croit son existence précieuse à l'univers."[VII, 107]

"Voilà la maladie des gens de théâtre. Tous n'en sont pas atteints ; mais ceux chez qui elle domine, sont devenus des êtres curieux, à raison de l'importance qu'ils ont donnée réellement à leur personne."[VII, 107]

Tout le monde sait qu'à l'époque de Mercier les comédiens revêtaient encore à la scène les costumes qu'on portait à la ville. Les costumes spécifiques de mise dans la tragédie¹ avaient été abandonnés, notamment sous l'influence de Voltaire et de la pugnacité de quelques comédiennes. C'est à juste titre que Mercier exprime le désir de voir se conformer l'habillement au rôle :

"La tragédie, depuis la retraite de Mlle Dumesnil & depuis l'exil incroyable de Mlle Sainval, est devenue chantante, roide, ampoulée, monotone ; les acteurs subalternes ne sont pas assez attentifs à maintenir l'illusion. Ils commettent des fautes nombreuses contre le costume & le sens de leurs rôles. Qu'ai-je besoin, par exemple, de la coquetterie de nos princesses de théâtre, de leurs têtes bichonnées au gré de la folie du jour ? Quand j'aperçois la main maussade du coiffeur, je ne vois plus Cléopâtre, Mérope, Athalie, Idamé." [III, 16]

Les décors usés, obsolètes, sans cesse réutilisés pour des scènes auxquelles ils ne correspondent pas, ne sont pas à la hauteur des ambitions des hommes de théâtre :

"Et quand les spectateurs revoient sans cesse les mêmes toiles mesquines & rembrunies, quelquefois trouées ; qu'ils rencontrent les Scythes & les Sarmates dans un palais d'architecture grecque, & le farouche Zamore sous un portique romain, peuvent-ils s'empêcher d'accuser l'avarice des comédiens à la part, & leur cupidité qui néglige un accessoire fait pour influencer sur les représentations ?" [III, 16]

Une des solutions proposées par notre auteur pour tenter de revitaliser le jeu théâtral serait d'introduire la concurrence entre des compagnies rivales. En effet "[d]eux théâtres qui rivaliseraient, qui entretiendroient entr'eux une émulation suivie en jouant les mêmes pièces, qui seroient enfin l'un pour l'autre un perpétuel objet de comparaison, restitueroient à l'art sa pompe, sa noblesse & sa dignité." [III, 17].

Les pensions des comédiens, assurés d'un salaire quelle que soit la qualité de leur prestation, ne poussent pas les acteurs à donner le meilleur d'eux-mêmes.

Si de nombreux passages du *Tableau de Paris* villipendent les pensionnés de l'état, des phrases louangeuses décrivent les activités des Comédiens Italiens qui "se piquent de servir le public avec un zèle infatigable ; on les voit ardens à le récréer de nouveautés, n'épargner ni soins ni peines. Leur désintéressement est rare...." [III, 39].

Ils sacrifient à la mode, ce que leur pardonne Mercier qui redoute néanmoins l'excès de futilité. De plus, il craint, ainsi que nous le verrons dans la partie concernant la musique, les effets de cette dernière sur nos mœurs et surtout sur notre intellect puisque "[l]'ariette & le vaudeville tueront toujours Marivaux & ses successeurs." [III, 40]

Il est vrai que notre auteur a été plus largement accueilli par les comédiens de l'italien. En effet, les artistes parisiens résistent à la venue des dramaturges. Un très petit nombre de drames sont admis au Théâtre-Français entre 1771 et 1780. Mercier, pourtant rencontrant un certain succès en province, devra attendre que le Théâtre-Italien reçoive ses principales pièces pour être enfin joué à Paris, grâce à un acteur bordelais : Granger. Pour exemples : *Le Déserteur*, édité en

¹ Citons Mercier, qui dans sa note écrit : "les acteurs tragiques portoient, dans toutes les tragédies, un chapeau surmonté de plumes ; & c'est ainsi qu'on a joué en France pendant près de cent ans Corneille & Racine." [III, 15, note 1]

1770, sera représenté au Théâtre de Brest en 1771 et au Théâtre-Italien en 1772. *L'Indigent*, édité en 1772, sera représenté au Théâtre de Dijon en 1773 et au Théâtre-Italien en 1782 seulement. Certains drames doivent d'abord faire leurs preuves sur des scènes peu glorieuses : *Jenneval*, édité en 1769, au Théâtre des Associés en 1776 et au Théâtre-Italien en 1781. Malheureusement, la pièce ne retrouva pas ses triomphes du Boulevard. Voici les commentaires de F. Gaiffe :

"Ce sombre drame avait ses admirateurs enthousiastes et ses détracteurs violents, qui s'invectivaient en plein spectacle ; mais la voix des seconds paraît bien avoir dominé dans le tumulte. L'auteur eut une belle revanche, l'année suivante, avec le *Déserteur* et *l'Indigent* : la première de ces deux pièces émut si fort les âmes sensibles, qu'il fallut, pour leur complaire, en modifier le dénouement et le faire passer du noir au rose le plus tendre ; *l'Indigent* effaroucha quelques spectateurs timorés par la hardiesse de certaines situations ; mais Granger, ami fidèle de Mercier, décida du succès."¹

Et la célèbre *Brouette du Vinaigrier*, qui connut un succès européen, texte édité en 1775, sera portée sur la scène du Théâtre des Associés en 1776 et au Théâtre-Italien en 1784 (après la publication du *Tableau de Paris*). De nombreuses pièces ne seront jamais jouées : *Le Faux-Ami*, édité en 1772 ; *Le Juge*, publié en 1774 ; *Jean Hennuyer, Evêque de Lisieux*, édité en 1772...

La Comédie-Italienne obtient le droit de jouer des pièces françaises à partir de 1780, donc à peu près au moment de la publication du *Tableau de Paris* (1781), en plus du privilège de l'opéra-comique. Les auteurs retenus sont surtout ceux qui ont été refusés par la Comédie-Française. La concurrence fait rage dans les années 1780, au profit des auteurs et du public.

Après avoir situé le contexte dans lequel notre auteur écrit son ouvrage, afin de mettre en évidence le caractère non personnel de ses préoccupations, nous pouvons également ajouter à son témoignage celui de La Harpe, critique ultra-conservateur, avec qui il établit rarement de consensus et il s'agit là à l'évidence d'un euphémisme :

"L'activité laborieuse des Comédiens Italiens forme un contraste frappant avec l'orgueilleuse insolence des Comédiens Français. Ceux-ci ont donné quatre ou cinq nouveautés dans le cours de leur année ; les autres en ont joué trente-six ; aussi, la part de ces derniers monte à 22 000 livres et celle des autres à douze ou treize. Cependant, l'intérêt même, la plus forte de toutes les leçons, ne les corrige pas, et la vanité et la discorde ont établi parmi eux une espèce d'anarchie, qui ne tourne pas moins au détriment du public et de l'art dramatique qu'à celui des comédiens. La rivalité d'une nouvelle troupe qui leur fait peur leur serait peut-être plus utile en les forçant à travailler, à tirer parti de leur fonds, qui est très riche et à perfectionner leurs talents qui se corrompent et se perdent tous les jours."²

Félix Gaiffe indique que ces critiques deviennent un lieu commun à partir de 1780. Il conteste l'objectivité de ces reproches :

"La comparaison n'est pas, à vrai dire, exempte de partialité. Le Théâtre-Italien, obligé de se constituer un répertoire conforme aux décrets qui ont assuré sa réorganisation, est naturellement amené à donner beaucoup plus de nouveautés que le Théâtre-Français. Si celui-ci manque trop souvent de perspicacité dans le choix des œuvres, il n'est pas aussi nonchalant que le prétend le bilieux critique :

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, pp. 215-216.

² LA HARPE, *Correspondance Littéraire*, lettre 145, Pâques, 1781 ; cité par GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, pp. 213-214.

en 1780, il ne joue pas moins de 173 pièces différentes, dont 8 nouvelles, formant en tout 25 actes inédits ; en 1781, les chiffres sont presque identiques : 174 ouvrages, 7 nouveautés, formant 23 actes. Il suffit de comparer cette statistique au répertoire de la Comédie à différentes époques, pour voir qu'il y avait quelque injustice, et aussi quelque ingratitude, dans les reproches de La Harpe, dont la *Jeanne de Naples* (1781) n'était pas précisément un de ces chefs-d'oeuvre qui relèvent un théâtre en décadence."¹

Si nous pouvons aisément comprendre les ressentiments d'un auteur rejeté systématiquement lorsqu'il dénonce les pouvoirs excessifs des acteurs mettant à mal la renommée des auteurs et ne jouant que les pièces qu'ils connaissent, nous pouvons nous interroger quant aux jugements moraux de Mercier sur ce corps de métier. Ils apparaissent plus nettement dans son ouvrage théorique sur le théâtre que dans le *Tableau de Paris*. Ainsi, lorsque Diderot s'élève contre l'injustice et l'inanité de l'excommunication, son disciple la défend :

"En attendant qu'il vienne un gouvernement assez prudent, assez sage, pour sçavoir enlever au vice sa séduction, & que d'ailleurs le théâtre, malgré ses abus, a de très grands avantages, le Philosophe doit insister pour qu'on laisse durable cette flétrissure imprimée à tout comédien, comme le rempart & la sauve-garde de l'honnêteté publique".²

Dans le *Tableau de Paris* il raconte la mésaventure arrivée à une actrice, mademoiselle Clairon. Celle-ci crut bon d'écrire un mémoire sur ce sujet. La description faite témoigne du peu d'aménité de Mercier pour les acteurs. Cependant, l'introduction au chapitre est moins directe et plus ambiguë que les propos cités ci-dessus et extraits de sa poétique :

"Les comédiens seront toujours des *excommuniés*, jusqu'à ce qu'il plaise au roi, au parlement & au clergé de lever l'anathème. Tel est l'empire de la coutume, des préjugés ; ou, si vous l'aimez mieux, de l'inconséquence nationale. Ils auront plus tôt fait de rire de l'excommunication, que de vouloir s'en affranchir." [III, 11]

En fait, ces propos tendraient à trouver cette mesure inepte mais critiqueraient surtout son inefficacité. Loin de vouloir s'améliorer, les comédiens finiraient tôt ou tard par s'habituer à cet état et surtout cesseraient de souffrir de l'opprobre jeté sur eux. De là à penser que ces personnes sont absolument incorrigibles, il n'y a qu'un pas. Pourtant le sujet pourrait donner lieu à un rapprochement avec les écrivains. En effet, cette sanction, infâmante par excellence, a été infligée aux lecteurs et possesseurs de l'*Encyclopédie* par la Congrégation de l'Index en 1759. Mais peut-être la réserve que manifeste notre auteur à l'égard de cette entreprise l'empêche-t-elle de laisser libre cours à tout sentiment de solidarité.

La haine contre la toute-puissance des comédiens peut s'expliquer par les propres déconvenues de Mercier. Nous avons déjà souligné précédemment combien il était difficile pour un dramaturge de voir ses pièces portées à la scène. Bien qu'il ait ressenti des déceptions à plusieurs reprises, notre auteur a très mal pris le revirement des comédiens concernant une de ses oeuvres qu'il chérissait plus particulièrement. En effet, la Comédie Française, après avoir accepté *Nathalie* en 1773, ne l'avait pas jouée. L'auteur défendit ardemment son oeuvre, s'en prit aux comédiens et provoqua une querelle et un procès. Dans son ouvrage *L'An deux mille quatre cent quarante*, Mercier dénonce les abus de son temps où "[l]e comédien, à qui l'on donnait une fortune qu'il ne méritait guère, osait avoir de

¹ GAIFFE, *le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 214.

² Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, p. 362.

l'orgueil, molestait l'homme de génie qui se voyait forcé de lui abandonner son chef-d'oeuvre."¹

Faut-il voir dans cette assertion une allusion à sa propre mésaventure, auquel cas nous pourrions déduire que notre auteur n'est en aucune manière étouffé par sa modestie.

Nous insistons peut-être lourdement sur l'absence d'estime accordé au comédien, mais cette prise de position d'un dramaturge n'est certainement pas à négliger :

"Un philosophe a dit : *parmi les hommes ce sont ordinairement ceux qui réfléchissent le moins qui ont le plus le talent de l'imitation, et l'expérience a confirmé cette décision.*"²

Allusion à Diderot évidemment. Les propos sont déformés. L'auteur du *Paradoxe sur le comédien* accorde énormément d'importance à la réflexion, à l'encontre des préjugés généralisés prônant avant tout le talent et la spontanéité. Sans doute affirme-t-il que les comédiens sont propres à jouer tous les rôles, car ils n'ont pas de caractère propre³. Ces propos sont également tenus par Rousseau qui y voit cependant plus de motif d'en rougir que de s'en glorifier :

"Qu'est-ce que le talent d'un comédien ? l'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense, aussi naturellement que si on le pensait réellement, et d'oublier sa propre place à force de prendre celle d'autrui."⁴

Mais Diderot leur accorde une place qu'aucun autre auteur dramatique ne leur concède.

Bien qu'il ait été surnommé par les critiques le *singe de Diderot*, les façons de voir de l'auteur du *Tableau de Paris* divergent sur de nombreux points de celles de l'auteur du *Fils naturel*. L'esprit n'est déjà pas le même. Le premier méprise, le second juge, critique mais pardonne et croit en des améliorations possibles. Si Diderot penche en faveur d'une diminution des pouvoirs des acteurs en ce qui concerne le choix des pièces à jouer, il n'hésite pas à leur accorder des prérogatives non négligeables :

"Nous parlons trop dans nos drames, et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions (...)"⁵

De plus, dans cet ouvrage, il ne concède pas seulement au comédien la primauté du choix des gestes. Il va beaucoup plus loin dans ses considérations sur ce que devraient être le jeu dramatique et le rôle créatif de l'acteur à qui il abandonnerait volontiers certains endroits d'une pièce car "c'est à lui de disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques unes, et à en ajouter d'autres."⁶ En effet "la voix, le ton, le

¹ L'An deux mille quatre cent quarante, *Rêve s'il en fut jamais*, Edition, introduction et notes par Raymond TROUSSON, Bordeaux, Editions Ducros, 1971.

² *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, p. 369.

³ DIDEROT, *Paradoxe sur le Comédien*, in *Oeuvres esthétiques*, p. 350.

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Folio, Gallimard, p. 239.

⁵ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

geste, l'action" appartiennent à l'acteur. "C'est lui qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent."¹

Diderot fait preuve d'une grande mansuétude car les comédiens sont loin d'être irréprochables. Ils ont généralement mal accueilli les pièces nouvelles. D'une part, parce qu'elles ne correspondaient pas à ce qu'ils avaient coutume de jouer et d'autre part par refus de se remettre en question. En effet, les acteurs tragiques connaissaient un type de déclamation, approprié au style et au genre des pièces que le Théâtre-Français acceptait. Les témoignages relatent combien les oeuvres de Diderot furent mal représentées, tant le jeu des artistes était inadapté. Grimm marque une différence entre les prestations des acteurs pensionnés et les autres. Les provinciaux, moins prétentieux que les artistes de la capitale, se pliant davantage aux *desiderata* des auteurs, évoluent plus rapidement que leurs homologues parisiens :

"En introduisant sur la scène un genre absolument nouveau, les Comédiens auraient dû songer à le représenter d'une manière neuve. [...] Alors certainement leur jeu eût été tel que M. Diderot l'a marqué et à la place duquel ils ne nous ont montré que leur jeu ordinaire qui manque de vérité et d'aisance puisqu'il est toujours commandé par le parterre qu'un vrai Comédien ne doit jamais avoir en vue. Voilà je crois, la raison pourquoi le père de famille a fait dans les différentes villes de province un effet si prodigieux tandis qu'il n'a eu à Paris qu'un succès fort brillant à la vérité, mais tranquille. C'est que les Comédiens de Province bien inférieurs à ceux de Paris les ont surpassés en cette occasion en observant scrupuleusement tout le jeu prescrit par l'auteur."²

Pendant un certain temps, les comédiens se contentent de modifier légèrement leur diction sans pour cela atteindre le ton, les allures et les nuances requis. A leur décharge, il faut avouer tout de même que les textes n'ont pas la simplicité prônée par les différentes poétiques novatrices. Les personnages sont souvent extravagants, le style boursoufflé et les incidents romanesques multipliés à loisir. Et le langage n'est pas toujours (il l'est même rarement) en correspondance avec la condition des personnages mis en scène. Le public n'est pas exempt de responsabilité dans la persistance de ces carences car il rejette toute tentative en la matière, selon des critères qui ne sont ni forcément permanents ni explicables.

Dans sa critique des comédiens, Mercier ne montre pas l'objectivité témoignée par Grimm et Diderot à leur égard. Sans doute aveuglé par la haine naturelle vouée à des adversaires qui n'ont pas manqué de faire preuve de férocité à son égard, Mercier ne semble pas réellement tenir compte des difficultés rencontrées par les acteurs, mis au ban de la société. Pourtant, sans eux, le théâtre n'existerait pas... Alors que Diderot cherche à améliorer l'image des comédiens et émet des propositions pour perfectionner le jeu théâtral, Mercier se limite à blâmer et à condamner.

Il semble un peu gaspiller son énergie dans de vaines critiques alors que les difficultés à faire reconnaître un art nouveau sont nombreuses et les adversaires du modernisme virulents : la censure, encore présente en cette fin de siècle ; le public, attaché à ses habitudes ; un marché du livre peu favorable aux

¹ *Ibid.*, p. 102.

² GRIMM, *Correspondance littéraire, 1er janvier-15 juin 1761*, lettre du 1er mars 1761, *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia* 22, Ulla Köllving, Almqvist & Wiksell International, Suède, Uppsala, 1978, p. 43.

auteurs ; une liberté de la presse en voie d'acquisition seulement ; des journalistes ayant un rôle peut-être démesuré dans la critique littéraire.

Mercier est l'auteur d'une poétique dérangeante mais, s'il est iconoclaste en théorie, il n'en est pas toujours de même pour le dramaturge. Ainsi, Jacques Gury, dans un article de la revue *Dix-huitième siècle* analyse *Les Tombeaux de Vérone*¹. Cette pièce, publiée en 1782, version personnalisée d'un drame d'un auteur anonyme et d'un texte de Weisse, est présentée comme un drame en prose. En fait elle ressemble parfaitement à une tragédie classique, respectant pratiquement les trois unités. Elle est fort éloignée des drames bourgeois qui ont fait la notoriété de Mercier.

Il s'avère donc à l'analyse des propositions de réforme faites par Mercier dans ses oeuvres théoriques et dans le *Tableau de Paris*, que notre auteur est certainement plus original que de nombreux critiques littéraires le reconnaissent. Si ses théories ont suscité autant de réactions de la part de ses contemporains, ce n'est certes pas pour rien. Bien sûr, quelques unes des idées qu'il défend se retrouvent de-ci de-là chez des auteurs plus prestigieux, mais cet ensemble cohérent de points analysés et de règles existantes rejetées n'appartient qu'à lui. Plus enthousiaste que ses collègues, il se montre également plus ferme, plus déterminé, plus intransigeant, mais aussi plus excessif que les maîtres qui lui ont montré le chemin. Il revendique la fin de l'asservissement aux règles érigées en normes absolues afin que la pensée puisse trouver de nouveaux moyens d'expression. La révolution qu'il espère pour le théâtre touche aussi bien à la forme qu'au fond, puisqu'il n'hésite pas à proposer de nouveaux thèmes et de nouveaux sujets de pièces, comme il le fait pour la peinture, art qu'il considère comme mineur et qu'il méprise. Le fait qu'il cherche à améliorer (selon lui, évidemment) ces arts, l'un vénéré, l'autre honni, témoigne de son engagement dans la vie culturelle et artistique de son époque.

¹ Jacques GURY, "Les Tombeaux de Vérone de Louis-Sébastien Mercier ou Roméo et Juliette aux lumières de l'Orient", *Revue Dix-huitième siècle*, n°7, p. 290.

1.6 LA PROPOSITION DE THEMES

1.6.1 Pour la peinture : les bons sujets

"La peinture ne prend la nature que là où elle est belle, là où la vue se peut porter au loin et dans toute son étendue, là où elle est variée, là où elle peut être vue avec plaisir."¹

L'état des lieux au milieu du siècle est le suivant. Lors de l'avènement de Louis XVI il ne reste plus que quelques peintres ayant connu la célébrité sous le règne de son grand-père. Il s'agit de Natoire, Chardin, Perronneau et La Tour. Après 1788, tous seront morts. Les survivants ne sont pas les plus marquants. La génération suivante voit s'imposer Pierre, qui succèdera à Boucher comme premier peintre du Roi, Joseph Vernet, Vien, Greuze, Fragonard et Hubert Robert, le plus jeune. David, né en 1748 est presque d'une autre génération.

S'ils ont tous fait le voyage d'Italie, ils en demeurent peu marqués. L'étude de l'antique n'est pas aussi avancée en peinture qu'en architecture, même si Vien peint ses toiles d'après des antiques. Pour cette dernière, Paris est considéré comme le centre de l'évolution du néo-classicisme dans le dernier quart du siècle. Il faudra attendre David pour que la peinture tombe résolument dans le néo-classicisme.

Les peintres se spécialisent plus ou moins dans leur domaine de prédilection : histoire, portrait, genre, paysage. Les oeuvres reflètent les idées et les modes de leur siècle. En Allemagne les artistes prennent de l'avance sur leurs homologues français. La fin de la peinture baroque s'annonce lorsque le goût néo-classique dont Winckelmann est le champion, et dont un élément déterminant est son élève Mengs, exige un retour à la sobriété et aux grands thèmes moraux. C'est à ce moment que la peinture et l'architecture se séparent pour prendre leur envol séparément.

Paradoxalement, Mercier, qui n'hésite pas à souligner les aberrations sociales de son temps : la prostitution, l'exploitation des enfants, la corruption, les abus des classes dominantes..., requiert pour les sujets dans les arts picturaux le caractère lénitif le plus achevé. Le peintre ne peut donc avoir le rôle dénonciateur des abus ou des injustices, tâche qui incombe à l'écrivain. Que lui reste-il ? La peinture morale, pieuse, l'expression des bons sentiments. Il ne peut représenter le laid, l'abject, le haïssable, le répréhensible. Seuls les aspects positifs de la nature humaine lui sont autorisés. Mercier reproche aux peintres des siècles précédents de s'être mis au service du fanatisme religieux. Mais à son époque "les sujets sont mieux choisis ; ils appartiennent à la morale, au siècle pastoral ou au patriotisme".[V, 322]

Dans *l'An deux mille quatre cent quarante*, nous pouvons avoir une idée des *desiderata* de Mercier qui confère à la peinture un rôle très limité. Celle-ci doit traiter "tous les beaux sujets qui mérit[ent] de passer à la postérité ; la grandeur d'âme des souverains [est] surtout immortalisée."²

¹ MONTESQUIEU, *Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art*, Pléiade, tome II, p. 1244.

² *L'An deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fut jamais*, Edition, introduction et notes par Raymond TROUSSON, Bordeaux, Editions Duclos, 1971, (paru en 1 volume en 1771), p. 309.

Mercier reprend dans le *Tableau de Paris* une idée exprimée par Diderot selon laquelle "si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passaient à une postérité reculée" on nous prendrait "pour des bêtes féroces ou des anthropophages".¹

Le respect de la réalité est considéré comme une valeur fondamentale. La peinture est vue comme un moyen d'apporter un témoignage historique et "[l]es peintres d'histoire se placent au-dessus des autres peintres, qu'ils appellent peintres de genre." [V, 321]

On ne peut savoir ici si Mercier adhère à cette hiérarchie ou s'il se contente de témoigner des prétentions des peintres d'histoire.

Selon Emile Dacier², la peinture d'histoire connaît un certain renouveau pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les directeurs des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny et le comte d'Angiviller qui couvrent à eux deux une période allant de 1754 à 1793 tentent de lui rendre la première place qu'elle occupait au temps de Le Brun et de ses héritiers. La virtuosité de Boucher, le brio plutôt que le sérieux ont suffisamment duré. L'histoire de l'Antiquité reparaît aux Salons, à côté de l'histoire nationale. Poussin est à nouveau à l'honneur. Le nombre des tableaux d'histoire augmente à chaque Salon.

Diderot, dans ses *Essais sur la peinture*, évoque les dissensions entre les représentants des différents genres picturaux. Ainsi "[les peintres d'histoire] regardent les [peintres de genre] comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue (...) Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque"³ où tout est factice, vain, outré et imaginaire.

Il précise encore que les peintres de genre, ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes" ou " empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique."⁴ et donne sa classification idéale, qui ne correspond en rien à ce qui existe :

"Voilà ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler *peintres de genre*, les imitateurs de la nature brute et morte ; *peintres d'histoire*, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie."⁵

Pour Mercier il importe que la peinture soit "parlante" [V 320-321]. Comme pour le théâtre où il accorde au peuple du goût, il reconnaît à celui-là une certaine finesse naturelle lui permettant de juger précisément et justement de la qualité d'une oeuvre :

"[C]e peuple qui n'a aucune connoissance en peinture, va par instinct au tableau le plus frappant, le plus vrai ; il ne le manque pas. C'est qu'il est juge de la vérité, du trait naturel, & tous ces tableaux sont faits pour être jugés en dernier ressort par l'oeil du public." [V, 319]

¹ *Pensées détachées sur la peinture*, p. 764.

² Emile DACIER, *Le Style Louis XVI*, Paris, Librairie Larousse, 1939.

³ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, pp. 724-725.

⁴ *Essais sur la peinture*, p. 725.

⁵ *Ibid.*, p. 746.

Diderot est beaucoup plus nuancé dans ses déclarations. S'il accorde au public néophyte des aptitudes et une compétence dans l'appréciation des tableaux en ce qui concerne la couleur, il semble respecter aussi l'amateur éclairé, sensible quant à lui à des éléments moins facilement perceptibles.

"Rien, dans un tableau, n'appelle comme la couleur vraie ; elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'oeuvre de dessin, d'expression, de composition ; l'oeil n'a jamais négligé le coloriste."¹

Mercier défend l'idée de naturel, qui semble d'ailleurs différente de ce que nous pouvons trouver dans la réalité et demande "[q]ue le peintre s'abstienne donc désormais de peindre des perruques poudrées & des robes noires" car "[l]'habillement des Hottentots seroit cent fois moins étranger au pinceau, & ne le repousseroit pas d'une manière aussi dure, aussi discordante." [V, 324]

Notre auteur rejette essentiellement tout ce qui fait partie de l'apparat et de l'artifice. Ainsi le peintre n'aurait pas à représenter sur sa toile le maquillage des femmes au détriment de la vérité car "plaquer ce rouge, ce masque sur la toile, [c'est] vouloir immortaliser tout à la fois le mauvais goût & une tache défigurante." [V, 325]

Les sujets doivent être nobles et absolument dépourvus de traits licencieux. Pourtant notre auteur demande du réalisme. Greuze, qui ne peint pas les personnes telles qu'elles sont d'après les critères de Mercier, est critiqué par notre auteur [VII, 271].

La couleur de la peinture française est souvent qualifiée d'insuffisante par les critiques.

"On a régénéré deux arts presque en même tems, la musique & l'architecture. La peinture n'a point fait les mêmes progrès : la couleur de l'école française sera toujours un peu fausse, soit que ce vice appartienne au climat, soit que le ton des maîtres s'oppose à cet égard à une plus grande perfection." [I, 278]

Mercier fait une allusion, à propos du réalisme de son oeuvre, à un peintre du siècle précédent ayant connu la notoriété de son vivant comme portraitiste, peintre d'histoire et graveur :

"Cela nous donne plus de courage pour achever ce tableau, où, comme dans ceux de Rembrandt, les couleurs noires dominent : mais ce n'est pas notre faute, c'est celle du sujet." [I, 137]

Le peintre, reconnu mais critiqué pour son originalité et ses audaces techniques, méprisait les règles et l'esthétique de son époque reposant sur l'idéalisation.

Diderot aussi met en cause les écoles de peinture où "[p]endant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature ; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre et qu'il perd l'usage des siens."²

¹ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, *ibid.*, p. 677.

² *Essais sur la peinture*, p. 677.

La conscience de ce que notre vision du monde doit à l'éducation transparait à travers ce propos de D. Diderot.

Voilà ce que Mercier écrit à propos des locataires du Louvre :

"Plusieurs peintres de l'académie y ont leurs ateliers, & une multitude de rats leur domicile ; c'est le cortège ordinaire des talents."[V, 239]

Les salons de peinture contribuent largement à la démocratisation de la peinture.

"Ce sallon est peut-être la piece la plus régulièrement vaste qui existe dans aucun palais de l'Europe. Il n'est ouvert que tous les deux ans. La poésie et la musique n'obtiennent pas un aussi grand nombre d'amateurs ; on y accourt en foule, les flots du peuple, pendant six semaines entieres, ne tarissent point du matin au soir ; il y a des heures où l'on étouffe."[V, 318]

Il est vrai que cette domination culturelle de Paris est confirmée par les ouvrages théoriques sur la peinture. La capitale française est probablement le plus grand marché européen d'objets d'art et de tableaux. Les salons de peinture, après une interruption, revivent en 1725.

L'auteur veut-il prouver l'engouement spontané du peuple pour la peinture ? Toujours est-il qu'il l'honore d'une confiance illimitée en son jugement. Nous y reviendrons dans la sous-partie suivante, il rejette les verdicts imposés par les experts, ou prétendus tels. Il ne tolère pas de barrage (d'aucuns prétendraient qu'il s'agit de médiation) entre l'oeuvre et le public. En refusant d'admettre sans réticence les avis "autorisés", il montre un goût prononcé pour l'indépendance de jugement. Bon prince, il l'accorde aussi au peuple.

"Pendant l'ouverture du sallon, il paroît une multitude de brochures que tracent tour-à-tour l'envieux, l'ignorant & l'amateur. Chacun alors a la manie de se connoître en peinture, & les gens de lettres en général ne s'y connoissent pas, quoiqu'ils affectent aujourd'hui de faire entrer dans leur style beaucoup de termes de cet art. Ce déluge de pamphlets n'empêche pas la foule de se porter aux tableaux critiqués ; & l'enfant qui sourit à la peinture parlante, détruit toutes les objections de l'écrivain prévenu ou difficile."[V, 320-321]

Et pourtant, dans la préface du *Tableau de Paris* nous pouvons constater combien Mercier n'hésite pas à faire sien le jargon de la peinture et l'effet est d'ailleurs bien réussi :

"Je n'ai fait ni *inventaire* ni *catalogue* ; j'ai crayonné d'après mes vues ; j'ai varié mon *Tableau* autant qu'il m'a été possible ; je l'ai peint sous plusieurs faces ; & le voici, tracé tel qu'il est sorti de dessous ma plume, à mesure que mes yeux & mon entendement en ont rassemblé les parties. " [I, V]

Si notre auteur se permet de faire ce qu'il reproche à d'autres peut-être s'agit-il aussi de montrer qu'il se classe parmi les amateurs éclairés. Mais à aucun moment il ne se présente comme un spécialiste et un critique d'art et nous pouvons accorder à son crédit qu'il ne s'agit ici que des critiques formulées en tant que citoyen libre de s'exprimer sur les sujets qui l'intéressent.

En ce qui concerne la dernière assertion de la citation précédente, nous pourrions objecter qu'il s'agit ici d'une vision un peu simpliste. L'enfant peut-il être un juge en matière d'art (ou en une quelconque autre matière, d'ailleurs?). Au

crédit de Mercier nous pouvons tout de même admettre qu'il fait preuve là d'une clairvoyance certaine. Ainsi il est vrai qu'à l'heure actuelle on rejette l'aspect culturel au profit de la spontanéité du contact entre la peinture et le public. L'oeuvre doit être accessible à tous sans que soient indispensables des connaissances précises en histoire de l'art par exemple. Il n'en demeure pas moins que la lecture de l'image, tout comme celle du texte, d'une façon ou d'une autre, relève de l'apprentissage.

"[L]a peinture, comme la tragédie amoureuse de catastrophes sanglantes, a eu la sombre & longue manie des compositions représentant des martyrs, des supplices, des bûchers, des corps mutilés ou brûlés. Entrez dans une église ; vous ne voyez dans les voûtes que des mines de bourreaux & des saints parisiens que l'on torture à loisir." [V, 322]

Lorsque Mercier accuse les peintres d'exhibitionnisme ou de morbidité, ne devrait-il pas plutôt s'interroger sur la nécessité pour les artistes d'effectuer des travaux sur commande ? En effet, il s'élève contre le mercantilisme des gens de lettres travaillant pour des journaux ou bénéficiant de charges octroyées par l'Etat. Il ne remet pas en question ici l'attitude de l'Eglise cherchant à susciter vénération, respect et crainte chez le peuple en le touchant par du spectaculaire. La béatification des martyrs et l'exposition de leurs tourments n'a pourtant pas d'autres fins que d'exercer une pression sur les âmes influençables. Impressionner, dans tous les sens du terme, voilà le but recherché. Nous avons vu dans notre partie consacrée à l'architecture et dans les passages plus précisément dévolus à Notre-Dame combien le solennel, le somptueux et le fastueux étaient appréciés en ce domaine. En manifestant son opprobre quant à la morbidité liée à certains sujets Mercier se détache des jugements communément établis concernant les peintres religieux. Les martyres sont considérés alors comme des sujets entrant tout-à-fait dans la norme. L'art sert à imprimer dans l'esprit du spectateur l'effroi et à le soumettre aux règles religieuses. Le goût pour les sujets effrayants est peut-être aussi une résurgence des coutumes de l'Eglise qui a vu pendant des siècles dans les arts plastiques un moyen d'enseigner aux fidèles les vérités de la foi¹.

Mercier, à l'occasion d'écrits jugés scandaleux par leur caractère impie, le *Système de la nature* en l'occurrence, témoigne de sa foi sincère et véritable avec fougue et enthousiasme [VI, 166 et sq]. Cette croyance l'empêche vraisemblablement d'exprimer des critiques à l'égard de l'Eglise, ce qu'en homme sensé il ne doit sans doute pas manquer de faire. Dans d'autres ouvrages, il marque une nette distinction entre foi et culte.

Comme pour la littérature et le théâtre, le goût du public est considéré comme sûr et on connaît la valeur du peintre d'après celle de ses tableaux et selon Mercier cela prouve "que dans les arts qui tiennent au génie, on ne paie point le public avec des titres." [VII, 143]

¹ Synthèse établie à partir des différentes lectures sur les arts à cette époque. Ouvrages cités dans la bibliographie.

1.6.2 Des thèmes possibles pour le théâtre

" Comme c'est au théâtre à achever ce que les loix ne peuvent faire, c'est au théâtre aussi de rectifier ce qu'elles ont de vicieux."¹

Mercier, dans l'un de ses ouvrages théoriques, dénonce avec virulence la traite des Noirs et la culpabilité de l'Eglise et propose ce sujet aux dramaturges les moins pusillanimes :

"Il rendroit un plus grand service au monde, celui-là, qui attaqueroit une injustice consacrée ; ce poète hardi & généreux, qui feroit un Drame (par exemple) contre cette horrible Traite des Negres, contre cette violation publique & détestable du droit naturel, qui n'a pour but que les viles productions d'un luxe inutile. Malgré les acclamations de l'Europe, malgré la protection des souverains & celle du christianisme, cette Traite doit être représentée comme une chaîne de crimes monstrueux, qui, pour être perpétuellement renouvelés, ne changent point pour cela de nom, mais amassent chaque jour les matieres embrasées du tonnerre, qui tôt ou tard éclatera sur les nations coupables."²

La note figurant aux pages 262 et 263 est fort édifiante et témoigne du courage de notre auteur qui dénonce les exactions actives et passives du Christianisme.

La scène devrait représenter pour les rendre obsolètes la mésestimation et l'incompréhension régnant entre les différentes conditions de la société et les méfaits dus à l'esprit de corps :

"Celui-là feroit bien encore, qui, au lieu d'enfler la grandeur imaginaire de quelque héros meurtrier, pourroit détruire ce mépris irraisonnable dont les différens états s'accablent réciproquement en France, & qui est la principale source de nos maux, parce que désunissant les citoyens, ce mépris leur apprend à rire des infortunes qui tour à tour viennent les frapper."³

Les métiers "nuisibles" (soit qu'ils exploitent l'autre, soit qu'ils soient exercés par des individus malhonnêtes) peuvent également faire partie des sujets potentiels.

Les pièces de théâtre devraient permettre de connaître la vie, les us et coutumes, les pensées des hommes à une époque donnée⁴. Diderot propose la création d'un nouveau genre : "la tragédie domestique et bourgeoise"⁵. Pour Mercier, le choix des sujets doit se faire en rapport avec l'époque et le milieu dans lesquels le public vit et la "tragédie véritable" sera "celle qui sera entendue et saisie par tous les ordres de citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de la tribune aux harangues éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, [...] exaltera dans son coeur un patriotisme éclairé"⁶. La référence à la Grèce s'impose car "la vraie tragédie [...] n'a gueres été connue que chez les Grecs, & [...] ne fera entendre ses fiers accens que dans un pays où ceux de la liberté ne seront pas étouffés."⁷

¹ *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, p. 260.

² *Ibid.*, pp. 261-262.

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ *Ibid.*, p. 103

⁵ *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 119.

⁶ *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 39-40

⁷ *Ibid.*

L'idée de présenter des personnages et des situations proches de ce que connaissent les spectateurs est déjà ancienne au moment où Mercier écrit ces lignes. F. Gaiffe cite Landois chez qui nous trouvons déjà des préoccupations similaires¹.

Dans l'*Essai sur l'Art dramatique*, l'écrivain revendique la possibilité de se démarquer des thèmes et situations antiques en mêlant à ses propos des considérations d'ordre politique. En effet, la contestation ne porte pas seulement sur les milieux représentés sur la scène, mais aussi sur l'origine sociale des personnages. La qualité n'est pas inhérente à la condition ou à l'état de l'homme, mais à sa constitution intellectuelle et morale :

"Tout ce qui est du ressort de la raison & de la vérité, seroit-il étranger à l'art dramatique ? Les tragédies grecques appartenoient aux Grecs ; & nous, nous n'oserions avoir notre théâtre, peindre nos semblables, nous attendrir, & nous intéresser avec eux ? [...] Enfin, pourquoi n'aurions-nous pas le courage de dénoncer à la nation les vertus d'un homme obscur ? fût-il né dans le rang le plus bas, croyez (dès qu'il aura pour interprète un homme de génie) qu'il deviendra plus grand à nos yeux que ces rois dont le langage altier fatigue depuis longtemps nos oreilles. Les nouvelles règles doivent, sans doute, convenir aux mœurs de la nation, dont on fera paroître les personnages. *Le style naturel*, dit Pascal, *nous enchante avec raison, car on s'attendoit de trouver un auteur, & l'on trouve un homme.*"²

Il s'agit avant tout de trouver des sujets qui touchent le spectateur³. Mais le plaisir n'est pas un but en soi. Nous pouvons peut-être rattacher l'acceptation de l'idée de devoir passer par les sens pour acquérir une connaissance aux thèses émises par Condillac dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* :

"D'un côté, je suis remonté à la perception, parce que c'est la première opération qu'on peut remarquer dans l'ame ; & j'ai fait voir comment, & dans quel ordre, elle produit toutes celles dont nous pouvons acquérir l'exercice. D'un autre côté, j'ai commencé au langage d'action. On verra comment il a produit tous les arts qui sont propres à exprimer nos pensées ; l'art des gestes, la danse, la parole, la déclamation, l'art de la noter, celui des pantomines, la musique, la poésie, l'éloquence, l'écriture & les différens caractères des langues."⁴

Intéresser, émouvoir et aussi instruire... Les sentiments du public sont visés par les auteurs, dans la mesure où ils constituent un moyen de captiver l'auditoire et de permettre la transmission du message moral.

Condillac, sans s'intéresser particulièrement à l'inculcation de la morale, décrit les phénomènes touchant le spectateur de façon claire et expressive :

¹ "Une pièce dramatique est une représentation de la vie, et, sans vouloir interdire la scène aux héros, j'imagine qu'on peut y faire paraître des personnages dont la vie, ayant un peu plus de rapport avec celle des spectateurs, devrait naturellement intéresser davantage. Mais bien loin de mettre les mœurs des particuliers sur la scène tragique, je ne désespère pas qu'on prenne dans la suite parmi les gens de qualité les personnages comiques les plus ridicules." LANDOIS, prologue justificatif de *Silvie*, cité par Gaiffe, in *Le drame en France au XVIIIème siècle*, p. 99.

² *Essai sur l'Art dramatique*, pp. 102-103.

³ Diderot, pour justifier ses revendications, en appelle au raisonnement du lecteur en l'interpellant : "et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ?" *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 149.

Dans le même ordre d'idées, et certainement dans la filiation directe des propos cités ci-dessus, nous trouvons sous la plume de Beaumarchais dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* : "Que me font à moi, sujet paisible d'un état monarchique du XVIIIème siècle, les révolutions d'Athènes ou de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse, au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ?" p. 11.

⁴ Abbé Etienne Bonnot de CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, Pierre Mortier, M DCC XLVI, tome 1, pp. xiiij-xiv.

"Entre plusieurs perceptions dont nous avons en même temps conscience, il nous arrive souvent d'avoir plus conscience des unes que des autres, ou d'être plus vivement averti de leur existence. Plus même la conscience de quelques-unes augmente, plus celle des autres diminue. Que quelqu'un soit dans un spectacle où une multitude d'objets paroissent se disputer ses regards, son ame sera assaillie de quantité de perceptions, dont il est constant qu'il prend connoissance : mais, peu à peu, quelques unes lui plairont & l'intéresseront davantage ; il s'y livrera donc plus volontiers. Dès-là il commencera à être moins affecté par les autres : la conscience en diminuera même insensiblement, jusqu'au point que, quand il reviendra à lui, il ne se souviendra pas d'en avoir pris connoissance."¹

Nous avons ici une explication de la capacité de l'homme à passer outre certaines perceptions (en fait, toutes celles qui ne l'intéressent pas à un moment donné ou dont il peut faire fi) en se focalisant sur certaines sensations. La démonstration se poursuit ainsi et nous intéresse au premier chef :

"L'illusion qui se fait au théâtre en est la preuve. Il y a des momens où la conscience ne paroît pas se partager entre l'action qui se passe & le reste du spectacle. Il sembleroit d'abord que l'illusion devoit être d'autant plus vive, qu'il y auroit moins d'objets capables de distraire. Cependant chacun a pu remarquer qu'on n'est jamais plus porté à se croire le seul témoin d'une scène intéressante, que quand le spectacle est bien rempli. C'est peut-être que le nombre, la variété & la magnificence des objets remuent les sens, échauffent, élèvent l'imagination, &, par-là, nous rendent plus propres aux impressions que le poëte veut faire naître. Peut-être encore que les spectateurs se portent mutuellement par l'exemple qu'ils se donnent, à fixer la vue sur la scène. Quoi qu'il en soit, cette opération, par laquelle notre conscience, par rapport à certaines perceptions, augmente si vivement qu'elles paroissent les seules dont nous ayons pris connoissance, je l'appelle *attention*."²

Beaumarchais recherche quant à lui non pas des explications du phénomène, mais des moyens de provoquer l'intérêt ce qui est conforme à sa vocation d'homme de théâtre³.

Dans la *Lettre à d'Alembert*, le discours de Rousseau se porte sur les liens de l'intérêt et de la morale et tend à privilégier le rôle du spectateur au détriment de celui de l'auteur⁴.

Les préoccupations des contemporains de Mercier se portent souvent sur la notion de plaisir associé ici au voyeurisme et au sado-masochisme. Grimm, dans sa *Correspondance littéraire*, apporte aussi sa contribution dans l'examen de cette question délicate.

¹ CONDILLAC, p. 28.

² *Ibid.*, p. 28.

³ "Le véritable intérêt du coeur, sa vraie relation est donc toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi. Aussi, bien que l'éclat du rang augmente en moi l'intérêt que je prends aux personnages tragiques, il y nuit au contraire. Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, plus son malheur a de prise sur mon ame. Ne serait-il pas à désirer (dit Rousseau) que nos sublimes auteurs daignassent descendre un peu de leur continuelle élévation, et nous attendrir quelquefois pour l'humanité souffrante, de peur que, n'ayant de la pitié que pour des héros malheureux, nous n'en ayons jamais pour personne ?" *Essai sur le genre dramatique sérieux*, pp. 10-11.

⁴ "Ah si la beauté de la vertu étoit l'ouvrage de l'art, il y a longtemps qu'il l'aurait défigurée ! Quant à moi, dût-on me traiter de méchant encore pour oser soutenir que l'homme est né bon, je le pense et crois l'avoir prouvé ; la source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces. Il n'y a point d'art pour produire cet intérêt, mais seulement pour s'en prévaloir. L'amour du beau est un sentiment aussi naturel au coeur humain que l'amour de soi-même ; il n'y naît point d'un arrangement de scènes ; l'auteur ne l'y porte pas, il l'y trouve ; et de ce pur sentiment qu'il flatte naissent les douces larmes qu'il fait couler." ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Folio Gallimard, 1987, p. 167.

"Vous trouvez dans les oeuvres philosophiques de M. Hume dont j'ai eu l'honneur de vous parler, une dissertation sur la tragédie dans laquelle cet écrivain célèbre cherche à nous donner une théorie satisfaisante de cette espèce de plaisir que le poète nous cause en nous représentant des choses dont la réalité nous ferait frémir. M. Hume regarde avec raison ce que l'Abbé Dubos et M. de Fontenelle ont écrit sur cette matière comme insuffisant, et il croit que le plaisir que nous ressentons à la représentation des scènes tragiques les plus horribles et les plus effrayantes, est dû au génie du poète, à son éloquence, à son art, au jugement avec lequel il le met en oeuvre, en un mot à l'assemblage de tant de talents sublimes qui excitent en nous une admiration secrète et font diversion aux émotions douloureuses."¹

Il est intéressant de voir que ce critique, souvent avisé, remet en cause l'idée selon laquelle l'écriture, sa qualité, son style, en un mot le talent de l'auteur ne sont pas prépondérants dans l'impact sur le public. Grimm continue ainsi :

"On pouvait, ce me semble, donner à cette théorie plus de précision et dire tout simplement comme une chose de fait que tout ce qui occupe notre imagination a pour nous un charme invincible. Plus un homme a reçu de la nature d'organes délicats et sensibles, moins il sait résister aux attraits de l'imitation. Voilà pourquoi M. Diderot dans son traité de l'art dramatique a raison de faire un si grand cas de l'imagination et de la regarder comme la seule qualité qui distingue essentiellement l'homme de la bête : il est certain que celui qui n'en aurait aucune étincelle ne serait guère digne de se tenir sur ses deux pieds."²

Il est intéressant de constater, même si cela nous éloigne de notre sujet, que la différence entre l'homme et l'animal réside davantage pour Grimm dans la faculté d'imaginer que dans sa raison ou sa spiritualité, ce qui prouve la grande estime dans laquelle il tient l'imagination.

Condillac écrit ceci à propos du talent :

"Il n'y a que deux sortes de talens : l'un, qui ne s'acquiert que par la violence qu'on fait aux organes ; l'autre, qui est une suite d'une heureuse disposition & d'une grande facilité qu'ils ont à se développer. Celui-ci, appartenant plus à la nature, est plus vif, plus actif, & produit des effets bien supérieurs. Celui-là, au contraire, sent l'effort, le travail, & ne s'élève jamais au-dessus du médiocre."³

L'idée de génie est associée à l'inné, opinion partagée par la grande majorité des penseurs de l'époque.

Si Rousseau fait intervenir des notions de l'ordre de l'intérêt, au sens propre du terme, à savoir être solidaire des malheurs d'autrui parce qu'on peut être victime à son tour, de la même façon, Beaumarchais en appelle à la compassion et à la conscience de faire partie de l'humanité :

"Mais si notre coeur entre pour quelque chose dans l'intérêt que nous prenons aux personnages de la tragédie, c'est moins parce qu'ils sont héros ou rois que parce qu'ils sont hommes et malheureux : est-ce la reine de Messène qui me touche dans Mérope ? c'est la mère d'Egisthe ; la seule nature a des droits sur notre coeur.

Si le théâtre est le tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde, l'intérêt qu'il

¹ Frédéric, Melchior GRIMM, *La Correspondance littéraire, 1er janvier - 15 juin 1760*, texte établi et annoté par Sigun Døfgard, ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, Studia Romanica Upsaliensia 32:1, Uppsala : Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1981, tome 1, p. 1.

² *Ibid.*, p. 1.

³ CONDILLAC, p. 87.

excite en nous a donc un rapport nécessaire à notre manière d'envisager les objets réels."¹

Mercier va très loin dans les espoirs qu'il place dans les auteurs de théâtre. Il leur accorde des pouvoirs extraordinaires. Dans les faits, l'efficacité de la transmission des préceptes moraux est bien loin d'atteindre les objectifs annoncés par notre écrivain, certainement animé des meilleures intentions du monde, mais n'entrevoiant sans doute pas toutes les implications des réformes souhaitées et de leurs effets possibles :

"Un Drame, quelque parfait qu'on le suppose, ne sauroit être trop à la portée du peuple ; il ne pourroit même paraître parfait qu'en parlant éloquemment à la multitude. Le peuple recèle des semences toutes prêtes à être mises en action, dès que la flamme du génie viendra les développer.[...] Le poète n'a pas besoin de s'élever jusqu'aux nues pour parvenir à la toucher ; qu'il avance une vérité intéressante, une maxime juste, qu'il offre un tableau naïf et touchant, il verra tous les cœurs s'émouvoir, il les soulèvera avec le fil puissant qu'il tient en main."²

Mercier, sans doute convaincu de l'humanisme et de la philanthropie de tous les gens de lettres, omet de voir ou de dénoncer le danger de la manipulation qu'il envisage. Il écarte la possibilité que la propagande soit utilisée pour des motifs immoraux. Nous verrons dans notre dernière partie combien le fanatisme de notre auteur, comme tout prosélytisme, peut s'avérer dangereux.³

Tout comme Restif de la Bretonne les dénonce dans deux de ses romans, Mercier met l'accent sur les dangers de la ville. Mercier, en moraliste soucieux du bien-être spirituel de ses contemporains, préconise l'écriture d'une pièce de théâtre "très-morale à faire, le *Père de province*." [I, 35]. L'auteur du *Tableau de Paris* fait sienne l'idée de Restif selon laquelle la ville corrompt les mœurs en dissolvant les liens familiaux.

Il est fort répandu d'opposer les vertus de la campagne aux vices de la ville, les qualités des classes laborieuses aux défauts et aux turpitudes des nantis. Mercier, en conformité avec ses idées, a rédigé une pièce sur ce thème, qui ne sera pas représentée : *Le Campagnard ou Le Riche désabusé*. La vie des champs y est louée au-delà de toute pudeur et de toute objectivité. On peut sans doute sentir dans la pièce les inspirations rousseauistes sur la nature et la futilité des spectacles puisque le contraste est grand entre les situations, considérées comme réelles, où sont placés les paysans et les intrigues, sous-entendues artificielles, des comédies contemporaines.

Si les paysans trouvent une place de choix sur les planches et permettent les peintures les plus embellies, offrant l'archétype de la famille idéale, d'autres conditions sont cruellement absentes des pièces de théâtre. Ainsi les gens de lettres et les philosophes n'y figurent pas, hormis sous la forme de quelques satires adressées à des personnes particulières. De façon plus surprenante à première vue, les classes laborieuses de la ville (ouvriers, manoeuvres, ramoneurs, égoutiers...) ne rencontrent pas beaucoup d'auteurs soucieux de les peindre. F. Gaiffe émet l'hypothèse selon laquelle "le spectateur parisien acceptait sans peine un paysan idéalisé ; il coudoyait trop souvent l'ouvrier et le boutiquier pour le supporter au théâtre nimbé d'une pareille auréole."⁴ Le *Tableau de Paris*

¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, p. 10.

² *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 200-201.

³ Cf, *infra*, en 2.3.3.4., p. 446.

foisonne de ces descriptions de petits métiers ainsi que nous le verrons lorsque nous nous consacrerons à l'étude de la fonction des écrivains, selon le rôle qui leur est conféré par Mercier.² Ce dernier n'écarte aucune besogne, aussi basse et répugante qu'elle puisse être.

Cependant si l'oeuvre que nous étudions dans le cadre de cette recherche semble répondre parfaitement aux idées théoriques de l'auteur, force est de constater qu'il n'en est pas de même pour tous les ouvrages de sa main. En effet, si nous nous référons à la *Brouette du Vinaigrier*, qui a connu un énorme succès en province et en Europe, il nous apparaît fort difficile d'établir un compte rendu détaillé des activités du vinaigrier. De plus, la vraisemblance, réclamée à cor et à cri par l'auteur de la poétique sur le théâtre, paraîtra difficilement respectée lorsqu'on considère les sommes amassées par le commerçant au cours d'une longue vie de labeur (45 ans). En effet, Dominique père apporte à son fils 3 778 louis d'or et six sacs de 1 200 livres ce qui fait un total (selon M. Delomer, le père de l'amante) de 100 000 livres. Dominique le vinaigrier a, de surcroît, acquis une maisonnette et quelques arpents de terre et fait donner à son fils une éducation, tout-à-fait satisfaisante quoique absolument originale³, lui ayant permis d'accéder à un état de secrétaire chez un riche négociant. Certes le sujet principal est le mariage entre une bourgeoise (au départ riche) et un employé (supposé pauvre). Mais la pièce étant concentrée sur ces personnages et l'unique action consistant à faire passer les fiancés dans le clan opposé sur le plan financier font paraître à un spectateur tant soit peu objectif des faiblesses difficilement pardonnables. Cependant n'oublions pas que la *Brouette du Vinaigrier* a reçu un accueil plus que chaleureux de la part du public contemporain de Mercier ce qui tend à attester l'adéquation entre l'attente des spectateurs et ce que l'auteur leur a effectivement présenté. La pièce étant jugée à l'aune de son succès, celle-ci semble avoir permis à notre écrivain d'accomplir la tâche qu'il s'était fixée.

Félix Gaiffe considère que, globalement, la tentative de peindre la société contemporaine a échoué. En tous cas elle ne semble pas avoir rempli ses promesses, loin s'en faut :

"Il fallait toute la candeur de certains écrivains du XVIIIème siècle pour penser qu'il suffisait de prendre leurs sujets dans la réalité, même authentiquement contrôlée, pour donner à leurs pièces une garantie sérieuse de vérité artistique. Et d'abord, un enchaînement de circonstances a beau s'être effectivement et sans doute produit une fois ; il peut être plus éloigné de la vérité moyenne qu'une combinaison issue tout entière du cerveau d'un poète qui a beaucoup observé, et qui connaît l'âme de ses contemporains.[...] Le réel se sépare du vrai, quand il devient l'exceptionnel, que trop souvent les dramaturges philosophes étaient tentés de rechercher, pour donner à la leçon un attrait plus romanesque et un effet plus frappant."⁴

UNE AUTRE CONCEPTION DU THEATRE

Jusqu'à cette époque, les textes sont largement privilégiés par rapport à la mise en scène. Dans *De la Poésie dramatique*, Diderot, refusant la prééminence du texte sur le jeu dramatique, écrit qu' "[i]l y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler, et je vais le

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 395.

² Cf *infra*, 2.3.3.2. page 380.

³ Dominique fils a voyagé à l'étranger depuis l'âge de 12 ans.

⁴ Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 353.

prouver."¹ Mais, élément qui n'apparaît pas dans les *Entretiens sur le fils naturel*, il préconise l'écriture de la pantomime par l'auteur lui-même. De même nous lisons dans le *Paradoxe sur le Comédien* qu'un "grand comédien est un pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre."²

L'adéquation du jeu verbal et gestuel inventé par les comédiens pour représenter les personnages au caractère de la pièce écrite ne semble pas aller de soi au XVIIIème siècle, car dans l'*An deux mille quatre cent quarante*, Mercier écrit à propos des bons acteurs :

" - Mais oui, ils se donnent de la peine, ils étudient, ils se laissent instruire par les meilleurs auteurs pour ne pas tomber dans les plus risibles contresens."³

C'est Diderot qui vante les mérites de la pantomime, qui la glorifie et qui essaie de lui laisser une petite place dans son *Père de Famille*. Mais il peut aussi en apprécier tous les mérites dans d'autres pièces. Voilà l'hommage qu'il rend à une actrice célèbre :

"Ah mon cher maître, si vous voyiez la Clairon traversant la scène, à demi renversée sur les bourreaux qui l'entourent, ses genoux se dérobaient sous elle, les yeux fermés, les bras tombants, comme morte, si vous entendiez le cri qu'elle pousse en apercevant Tancrède, vous resteriez plus convaincu que jamais que le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique que toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas."⁴

La Tragédie jusqu'alors concentre tous ses moyens dans le texte, tant dans son élaboration que dans sa déclamation. Petit à petit cependant le mouvement gagne les scènes théâtrales.

La pantomime, par son appartenance exclusive au monde du théâtre, mérite qu'on la considère un peu plus attentivement. Mercier ne la cite pas nommément mais cette omission n'est sans doute pas fortuite.

Il semble adopter un point de vue original, par rapport aux préceptes diderotiens notamment, en ce qui concerne le jeu théâtral. Ainsi il parle de "mimes d'un genre nouveau" dans le tome VI du *Tableau de Paris*. Les techniques du mime ont pourtant largement été utilisées au XVIIème siècle par les Comédiens-Italiens qui, n'ayant pas le droit de jouer en Français, ont développé celles-ci. Leur succès dans la *commedia dell'arte* ne se dément pas tout au long du siècle jusqu'en 1697 où ils seront chassés sur l'ordre du roi. Cependant loin d'être indifférent à la valeur communicative et expressive des gestes, des attitudes et de la voix non forcément parlée, Mercier les réserve à des lieux autres que les scènes de théâtre :

"Heureux imitateurs des accidens variés de la nature, elle leur fournit une multitude de traits qu'on n'a jamais songé à faire passer sur nos théâtres. Nos salles seroient trop vastes pour ces imitations fines & déliées, qui déguisent l'art avec tant d'adresse. Il faut voir & entendre ces mimes ; & lorsqu'on les a vus & entendus, on a peine à comprendre comment l'art a pu s'approcher de ce point de perfection." [VI, 328]

¹ De la Poésie dramatique, p. 269.

² Paradoxe sur le Comédien, p. 348.

³ Mercier, L'an deux mille quatre cent quarante, p. 223.

⁴ Lettre de M. Diderot à M. de Voltaire du 28 novembre 1760, citée par Grimm dans sa Correspondance littéraire, 1er janvier - 15 juin 1761, texte établi et annoté par Ulla Kölvig, p. 25.

Cependant, il n'exclut pas qu'on s'en inspire au moins pour permettre au public de juger les prestations des acteurs:

"Sortez d'auprès d'eux, & allez voir Prévile, comédien du roi : son jeu ne vous paraîtra plus qu'une grimace, une charge perpétuelle, une attitude maniérée."[VI, 329]

Mais l'importance accordée à la qualité expressive du jeu dramatique est bien moindre dans les oeuvres de Mercier auxquelles nous nous référons que celle octroyée par Diderot. Sans doute notre auteur a-t-il peur de perdre de sa gravité en accordant ses lettres de noblesse à la pantomime attachée traditionnellement à la farce, la bouffonnerie et à une certaine indécence.

Il existe une hiérarchie des scènes : Théâtre-Français, Théâtre-Italien et Foire, et Mercier ne manque pas de préciser quelle importance il accorde à certaines d'entre elles. Parmi les différents genres, peu prisés nous trouvons :

* Le théâtre bourgeois

Mercier en donne la définition suivante :

"AMUSEMENT fort répandu, qui forme la mémoire, développe le maintien, apprend à parler, meuble la tête de beaux vers, & qui suppose quelques études. Ce passe-tems vaut mieux que la fréquentation du café, l'insipide jeu de cartes & l'oisiveté absolue."[III, 29]

Point n'est besoin de grands discours pour comprendre en combien peu d'estime Mercier tient ce genre théâtral. D'ailleurs le développement qui suit cette introduction ne laisse aucune place au doute. Peut-être Mercier désigne-t-il par ce terme une pratique qui avait cours au XVIIème siècle. Rappelons que la première salle de théâtre, celle de l'ancien hôtel des ducs de Bourgogne appartenait à une confrérie de bourgeois qui avaient renoncé à jouer eux-mêmes à la fin du XVIème siècle. Les nobles eux-mêmes s'adonnent à la pratique du théâtre. Notre auteur ne dénie pas à ces exercices un caractère bénéfique pour "l'accent, le maintien & l'élocution" [III, 31], mais ce sont sans doute toutes les vertus qu'il leur concède.

* Les vaudevilles

Mercier ne leur refuse pas un fond de vérité. Mais, à l'époque où il écrit, il leur reproche d'être trop virulents. Leur excessive aigreur nuit, leur but est de déchirer. Leurs auteurs, sans doute à la satisfaction de notre écrivain, ne se situent pas parmi les gens de lettres :

"Les hommes de cour ont dénaturé un genre précieux ; & dans leurs lourdes vengeances, ils ont accumulé plus de traits affreux que n'en a forgé la jalousie des écrivains réputés les plus âpres à la domination littéraire."[I, 301-302]

LE PRIX DES PLAISIRS

"quarante-huit sols" : l'opéra

"vingt sols" : le théâtre subventionné par l'Etat

"vingt sols" : trois "pieces à ariettes"

Le plus cher des divertissements demeure, après l'opéra, la location d'un équipage (Mercier exècre les calèches) et le meilleur marché consiste à fréquenter les cabinets littéraires. Voici un petit aperçu du marché des "loisirs" de l'époque.

Dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau s'élève contre l'injustice frappant les plus démunis ¹.

Selon lui, "la différence du prix des places n'est, ni ne peut être en proportion de celle des fortunes des gens qui les remplissent."² Cela pourrait paraître un constat décisif. Et pourtant, la démonstration qui suit cette affirmation va mettre en évidence qu'il s'agit d'un état de fait inique. Les riches payent aux premières loges quatre fois plus cher que les pauvres n'achètent leur place au parterre. Et pourtant la différence entre la fortune des uns et des autres est beaucoup plus élevée.³

Les propos tenus par Mercier et que nous reprenons dans la dernière partie de ce travail ne laissent pas entendre autre chose : l'inégalité de richesse existant entre les différents états de la société du XVIIIème siècle est démesurée et ne peut se justifier par l'exercice de la justice. Le maître comme le disciple en appelle à une plus grande équité.

L'ORIGINALITE DE MERCIER

La comparaison et la confrontation des écrits de Mercier avec ceux de ses contemporains les plus illustres s'imposait. Il importait de déterminer jusqu'à quel point les idées de l'auteur du *Tableau de Paris* pouvaient être reconnues comme originales.

En fait, l'auteur, tout en s'attribuant certaines théories de l'un ou l'autre des écrivains-philosophes qu'il admire, effectue un tri sévère. Il en résulte que sa poétique, dans son ensemble, à l'état diffus dans le *Tableau de Paris*, mais éclairée par son ouvrage théorique, peut être considérée comme lui étant personnelle.

Ainsi, nous pouvons constater une différence dans le choix des thèmes représentés. Diderot s'occupe beaucoup des aspects techniques, tout en ne s'y bornant pas, loin s'en faut ! Il définit dans *De la poésie dramatique*, la "bonne" manière de procéder pour la rédaction d'une pièce de théâtre. Tout l'intéresse : l'intrigue, les procédés dramatiques, le jeu des acteurs, les décors, les costumes, les accessoires... Considérons la genèse de l'oeuvre.

¹ "On peut considérer les spectacles, quand ils réussissent, comme une espèce de taxe qui, bien que volontaire, n'en est pas moins onéreuse au peuple : en ce qu'elle lui fournit une continuelle occasion de dépense à laquelle il ne résiste pas. Cette taxe est mauvaise, non seulement parce qu'il n'en revient rien au souverain ; mais surtout parce que la répartition, loin d'être proportionnelle, charge le pauvre au-delà de ses forces et soulage le riche en supplantant aux amusements plus coûteux qu'il se donnerait au défaut de celui-là." *Lettre à d'Alembert*, p. 282.

² *Ibid.*, pp. 282-283.

³ "Généralement parlant, les premiers sont d'une opulence excessive, et la plupart des autres n'ont rien. Il en est de ceci comme des impôts sur le blé, sur le vin, sur le sel, sur toute chose nécessaire à la vie, qui ont un air de justice au premier coup d'oeil, et sont au fond très iniques : car le pauvre qui ne peut dépenser que pour son nécessaire est forcé de jeter les trois quarts de ce qu'il dépense en impôts, tandis que ce même nécessaire n'étant que la moindre partie de la dépense du riche l'impôt lui est presque insensible. De cette manière, celui qui a peu paie beaucoup et celui qui a beaucoup paie peu ; je ne vois pas quelle grande justice on trouve à cela." ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, pp. 283-284.

L'auteur doit en premier lieu définir un plan qui : "est une histoire merveilleuse, distribuée selon les règles du genre dramatique, histoire qui est en partie de l'invention du poète tragique, et tout entière de l'invention du poète comique."¹ Ensuite, après avoir distribué le drame "par actes et par scènes, qu'il travaille ; qu'il commence par la première scène, et qu'il finisse par la dernière."² Comme tout paraît simple et évident !

Après avoir tracé son esquisse (qui concerne l'action), l'auteur s'occupera de déterminer les incidents qui jalonnent la pièce. Les caractères des personnages dépendront des situations³.

Beaumarchais, qui fait évidemment et fort loyalement énormément référence à Diderot, se montre bon élève mais aussi critique de son maître, de manière indirecte. En effet, dans son *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, il indique sa façon de procéder (le texte est intéressant aussi nous en gardons un extrait assez long) et demande qu'on l'excuse de son manque de réussite :

"La fabrique du plan, ce travail rapide, qui ne fait que jeter des masses, indiquer des situations, donner l'ébauche aux caractères, marchant avec chaleur, ne vit point ralentir mon courage ; mais lorsqu'il fallut couper le sujet, l'étendre, le mettre en oeuvre, ma tête, refroidie par les détails de l'exécution, connut la difficulté, s'effraya de l'entreprise, abandonna drame et dissertation ; et, tel qu'un enfant, rebuté des efforts qu'il a faits pour dérober des fruits trop élevés, se dépite, et finit par se consoler en cueillant des fleurs au pied de l'arbre même, une chanson ou des vers à Thémire me firent oublier la peine inutile que j'avais prise. Peu de temps après, Diderot donne son *Père de Famille*. Le génie de ce poète, sa manière forte, le ton mâle et vigoureux de son ouvrage devaient m'arracher le pinceau de la main ; mais la route qu'il venait de frayer avait tant de charmes pour moi, que je consultai moins ma faiblesse que mon goût. Je repris mon drame avec une nouvelle ardeur. J'y mis la dernière main, et je l'ai depuis donné aux comédiens."⁴

Nous avons ici une analyse du travail de l'auteur insistant sur la difficulté de rédiger la pièce, les aspects préliminaires d'élaboration du plan et du scénario apparaissant plus faciles. Il confirme cette idée en affirmant que "[d]ans un plan bien disposé, le fond des choses à dire est toujours donné par celui des choses à faire ; mais le ton de chacun n'en reste pas moins subordonné au génie et aux lumières de l'auteur, qui peut se tromper, soit en voyant mal ces rapports qu'il a dû combiner, soit en exécutant faiblement ce qu'il a bien préconçu."⁵

Pour Mercier, les conditions et procédures de la création de la pièce importent peu. Certes, la forme est primordiale et sur certains points nous avons vu qu'il rejoignait les opinions de Diderot (*Entretiens sur le Fils naturel*). Mais pour ce qui concerne le fond, Mercier fait passer la morale avant tout autre impératif. Bien sûr, après avoir été le défenseur ardent de la doctrine affirmant la nécessité pour les arts de transmettre la morale, Diderot ne saurait être soupçonné d'écarter cet aspect fondamental. Cependant, ce dernier privilégie l'acte de création artistique apparemment ignoré par Mercier. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il prise si fortement la comédie, villipendée, à travers Molière, par notre auteur.

¹ De la Poésie dramatique, p. 212.

² Ibid., p. 220.

³ De la Poésie dramatique, p. 234.

⁴ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 2.

⁵ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, *ibid.*, p. 30.

Diderot définit l'auteur de comédie ou auteur "comique" comme étant "le poète par excellence. C'est lui qui fait. Il est dans sa sphère, ce que l'Etre tout-puissant est dans la nature. C'est lui qui crée, qui tire du néant"¹. Il met en relief l'imagination², dont il est peu ou pas question dans l'oeuvre de Mercier. Pourtant celle-ci est "la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme."³

Mercier est très clair sur ce qui importe à ses yeux :

"Ce n'est point sur la valeur plus ou moins grande du génie que je juge et que j'apprécie les auteurs dramatiques ; c'est sur la morale qui résulte de leurs pièces."⁴

Il met de côté un aspect primordial de la comédie qui est le comique justement, et le rire. Celui-ci n'a aucune valeur propre. Il semble exclu qu'on puisse prendre du plaisir à la vision d'une représentation théâtrale, sans autre finalité.

Si Rousseau réfute tous les genres, tous les espoirs de Mercier sont placés dans le genre sérieux (à perfectionner selon Diderot⁵) mis en avant dans les *Entretiens sur le Fils naturel*. Notre auteur adhère aux théories diderotiennes sur la "tragédie domestique et bourgeoise" mais ne définit pas clairement les différents genres dramatiques contrairement à son "maître". Diderot est plus didactique et plus clair dans sa présentation. On disposerait, selon lui, de cinq genres : "Le burlesque... Le genre comique... Le genre sérieux... Le genre tragique... Le merveilleux..."⁶

La comédie gaie s'occupe des ridicules et des vices, la comédie sérieuse de la vertu et des devoirs de l'homme ; quant à la tragédie, elle serait divisée en deux branches : la première présenterait les malheurs domestiques ; la seconde les catastrophes publiques et les malheurs des grands. On observe une gradation dans la gravité des sujets traités.

Quoique Batteux s'oppose au panachage des styles, Diderot les tolère quelquefois, moins cependant que Fontenelle et condamne implacablement la tragi-comédie dans les *Entretiens sur le Fils naturel* :

"Vous voyez que la tragi-comédie ne peut être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles ; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît.

Vous voyez que cette espèce de drame, où les traits les plus plaisants du genre comique sont placés à côté des traits les plus touchants du genre sérieux, et où l'on saute alternativement d'un genre à un autre, ne sera pas sans défaut aux yeux d'un critique sévère."⁷

¹ De la Poésie dramatique, p. 212.

² "L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide, dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie." De la Poésie dramatique, p. 218.

³ De la Poésie dramatique, p. 218.

⁴ *Nouvel Examen de la Tragédie française*, in *De la Littérature et des Littérateurs*, suivi d'un *Nouvel Examen de la Tragédie Française*, Réimpression de l'édition d'Yverdon, 1778, p. 26.

⁵ DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, Garnier Flammarion, 1981, p. 167.

⁶ *Entretiens sur le Fils naturel*, *ibid.*, p. 137.

⁷ *Entretiens sur le Fils naturel*, *ibid.*, p. 82.

Cependant, sous certaines conditions, il pourrait y avoir mélange ou intrusion de plusieurs genres dans une même pièce¹. Dans *De la poésie dramatique*, Diderot spécifie les objets des différents genres. Souvent les genres sont confondus. On trouve, dans le même ouvrage, des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne sont nullement autorisés par la pensée qu'ils renferment.

"Pour quoi donc vous mêlez-vous de peindre puisque vous n'entendez rien au coloris ?"²

Mercier reprend les mêmes idées :

"Dans l'enfance de notre théâtre, il y avoit la Tragi-comédie ; c'étoit un mauvais genre, non en lui-même, mais par la maniere dont il fut traité, parce que le mélange étoit extrême, absurde, que les passages étoient rapides & révoltans, que les personnages contrastoient avec rudesse, que le bas & non le familier, venoit étouffer le sérieux, parce qu'il n'y avoit point enfin cette unité, qui n'est point une regle d'Aristote, mais celle du bon sens."³

Voltaire écrit dans la préface de *l'Enfant prodigue* (1737) qu'on trouve dans cette pièce "un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes."⁴

Grimm, comme il le fait assez fréquemment, se montre beaucoup plus tolérant (quand il ne s'agit pas de Voltaire et de son *Ecossaise*) :

"Il est donc certain qu'on peut rire et pleurer en même temps, et il ne s'agit plus que de savoir jusqu'à quel point le poète peut user ou abuser de notre facilité à cet égard. Je crois que lorsqu'un effet nuit à l'autre, lorsque l'effet subordonné efface ou étouffe l'effet principal, le poète a manqué son coup et peut justement être blâmé."⁵

Les comédiens sont aussi peu considérés par Mercier que par Rousseau alors que Diderot partage l'indulgence des Encyclopédistes.

Mercier ne mentionne pas la danse. Cette omission peut surprendre si on se réfère aux déclarations de Diderot qui s'exprime par la bouche de Dorval et proclame que "la danse [est] à réduire sous la forme d'un véritable poème, à écrire et à séparer de tout autre art d'imitation."⁶

Quelques pages avant cette citation, nous lisons :

"Une danse est un poème. Ce poème devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet ; ce sujet peut être distribué par actes et par scènes. La scène a son récitatif libre ou obligé, et son ariette."⁷

Mercier se montre peu amateur de peinture. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il ne s'intéresse pas, contrairement à Diderot, à la peinture de théâtre, la

¹ *Entretiens sur le Fils naturel*, *ibid.*, p. 137.

² *De la Poésie dramatique*, ou *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 176.

³ MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, HILDESHEIM NEW YORK, GEORG OLMS VERLAG, d'après l'édition d'Amsterdam, 1773, p. 96.

⁴ Cité par GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 447.

⁵ Cité par GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 450 avec pour références : *Correspondance littéraire de Grimm*, VIII, pp. 319-320 (avril 1769).

⁶ *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 167.

⁷ *Ibid.*, p. 162.

décoration. Et pourtant, le souci de réalisme s'applique aussi bien aux costumes qu'au décor. Les auteurs commencent à donner des indications précises concernant la mise en scène. Certains peintres réalisent des ouvrages appréciés du public et des dramaturges.¹ En fait tous ces éléments concourent à alimenter la discussion entre auteurs et critiques, ces derniers ne voyant dans le théâtre qu'un genre littéraire alors que les premiers prennent de plus en plus conscience de l'importance de la représentation d'une pièce. Et Diderot, dans ce domaine, est plus précurseur que jamais. Il a la force de rompre avec les idées en cours qui laissent dans l'ombre et dans un état d'infériorité les différents acteurs (au sens large) du théâtre. Cet auteur, modeste au moins sur ce point, sent combien la pièce de théâtre est une oeuvre collective. Tous les aspects de la représentation sont importants, tous les participants à la représentation sont essentiels. Et ceci vaut pour les comédiens, les costumiers, les décorateurs, les machinistes. La Harpe, pour ne citer que lui, juge les pièces à leur lecture. Mercier accuse dans son *Essai sur l'Art dramatique* :

"On juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet : on prend alors le microscope en main, & l'on grossit tout à son aise les taches & les fautes du Poète. C'est un plaisir délicieux pour bien des hommes de rabaisser par un raisonnement insidieux les applaudissemens que telle pièce a reçue au théâtre ; on décompose une renommée, & l'on croit pouvoir l'anéantir. Mais il faut avouer (quoi qu'on exige aujourd'hui,) que le Drame est fait pour la représentation, & non pour la lecture."²

Les idées de Diderot, Beaumarchais et Mercier sont-elles appliquées ?

D'après Gaiffe, les productions contrastent avec les déclarations des auteurs de poétiques. Certes, une plus grande liberté avec la règle des trois unités est prise. Et vers la fin du siècle, avec les pièces de Beaumarchais notamment, les intrigues se complexifient pour le plus grand bonheur du public. En revanche le mélange des genres ne s'effectue ouvertement que dans les théâtres de second ordre. Mercier s'en tient généralement aux drames exclusivement tragiques. En ce qui concerne les thèmes des pièces de théâtre, il fonde sa théorie sur celle de Diderot en la poussant à l'extrême. Cependant, dans l'application qu'il fait de sa poétique il hésite à passer à l'acte et consacre relativement peu de pièces de sa composition à la peinture des conditions.³

Mercier, s'il emprunte à des auteurs certaines de leurs idées, sait leur donner un tour tout particulier. Sa conviction et son enthousiasme sont tels que ses poétiques sur le théâtre ne manquent pas d'intérêt, loin s'en faut. Il est sans doute le plus passionné des auteurs dans la défense des propositions de réforme du théâtre, réforme qu'il aimerait complète et sans concessions aux partisans des anciens et des règles qu'il juge obsolètes.

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, cf p. 537.

² Mercier, *Essai sur l'Art dramatique*, p. 293.

³ Nous trouvons, parmi les pièces recensées par Béclard : *La brouette du vinaigrier* (1775) et *l'Indigent* (1772). Nombre de pièces sont consacrées à des personnages célèbres : *Molière* (1776) ; *La mort de Louis XI* (1783) ; *Montesquieu à Marseille* (1784) ; *Portrait de Philippe II* (1785) ; *Charles II roi d'Angleterre en certain lieu* (1789).

1.7 L'IMPORTANCE ACCORDEE AU PUBLIC

Que ce soit au théâtre, dans les salons de peinture, ou pour la réception des livres, Mercier accorde toute sa confiance au public, seul juge légitime selon lui. Il en est de même pour la reconnaissance des talents des acteurs ou des auteurs. Maintes fois dans le *Tableau de Paris* il est question de l'institution vénérable ou du moins vénérée qu'est l'Académie Française, contre les exactions de laquelle Mercier ne manque pas de fulminer. Les abus de celle-ci ainsi que son ingérence et son incapacité sont vivement dénoncées :

"L'académie, mue par des intérêts particuliers, ne sent pas assez que le peuple lecteur surveille, juge ses choix, & trouve très-ridicule la réception qui ne lui amene pas un nom connu. Quand il faut analyser un mérite qui sort des ténèbres, le public se révolte ; & rit aux dépens de l'obscur récipiendaire." [II, 322]

A moult reprises, Mercier accuse les artistes et les auteurs, une fois entretenus par l'Etat, de se livrer à la paresse et à l'oisiveté seulement troublée par leurs aigres critiques adressées à leurs confrères producteurs d'oeuvres.

Ici, l'accusation est claire et tend à dénoncer la reconnaissance non pas d'un travail remarquable par sa qualité, mais constituant le bénéfice de relations avec les puissants. Helvétius prône également l'indépendance des "grands hommes" ne pouvant s'abaisser à la courtoisie :

"L'estime publique est la seule digne d'envie, la seule désirable, puisqu'elle est toujours un don de la reconnaissance publique, et par conséquent la preuve d'un mérite réel. C'est pourquoi le grand homme, incapable d'aucun des efforts nécessaires pour plaire aux sociétés particulières, trouve tout possible pour mériter l'estime générale."¹

Certes, les différentes motivations justifiant l'élection de tel ou tel académicien restent le plus souvent fort obscures. Cependant, notre auteur dédaigne semble-t-il un peu trop facilement les élus. Il manifeste, à notre avis, trop

¹ HELVETIUS, *De l'Esprit*, Fayard, Discours II, chapitre X, p. 108.

sa tendance à solliciter la tolérance pour les idées qu'il défend et à en manquer vis-à-vis de ceux qui ne partagent pas ses opinions. Ainsi il est intransigent envers ceux qui ne témoignent pas d'un goût semblable au sien. Citons, puisqu'il les nomme, parmi ses illustres prédécesseurs, Racine, Corneille et Boileau.

"L'homme de goût proprement dit, est inhabile à bien juger l'ouvrage de l'homme de génie. Il faut plus que du goût pour bien sentir un Richardson, un Fidler, un Shakespear, un Sterne, &c. & voilà pourquoi Racine & Boileau ont si mal apprécié La Fontaine, le Tasse, Milton, &c. & pourquoi, de nos jours, l'insensibilité produit de ces Arrêts qui attestent la froideur d'âme de celui qui les rend."¹

De la même façon, pour qu'ils puissent trouver grâce à ses yeux, il faudrait souvent que ses contemporains adoptent ses vues. Bien sûr, tout en refusant d'admettre une virulence qui n'est peut-être après tout que l'expression de sa sincérité, nous ne saurions lui donner tort lorsqu'il vilipende les critiques trop pressés et toujours prêts à condamner les ouvrages parus. D'autant qu'il se fonde sur l'expérience du vécu et les enseignements du passé (en considérant l'accueil que reçurent *l'Esprit des Lois* et *l'Emile*) pour déplorer ce manque de jugement. En effet, souvent " [q]uand un bon livre paroît, & que les gens de bon sens attendent de l'avoir lu & médité pour le juger, les sots crient d'abord, crient long-tems, & barbouillent du papier." [IV, 284]

Il est vrai que Mercier, comme bien d'autres auteurs tels Grimm et Voltaire, regrette qu'un auteur ne puisse être reconnu de son vivant ou du moins très rapidement.

"L'humeur & l'envie rétrogradent dans les tems passés, & amènent les trésors de tous les siècles pour objet de comparaison avec la brochure nouvelle. Le mérite qui s'y trouve n'est jamais senti le premier jour ; on a plutôt fait de se livrer à une petite déclamation satirique, que de peser exactement la somme des idées renfermées dans le livre nouveau. On commence par le dédaigner, mauvaise disposition pour le bien juger. L'habitude de ne louer que les talents qui ne sont plus, s'accorde trop avec la paresse pour qu'elle y renonce." [II, 131]

Diderot, dans un texte paru en 1758, s'élevait contre cet état de fait.

"Mais rien ne prévaut contre le vrai. Le mauvais passe, malgré l'éloge de l'imbécillité ; et le bon reste, malgré l'indécision de l'ignorance et la clameur de l'envie."²

C'est sous le signe de l'optimisme que s'exprime Diderot. S'il croit à la prévalence du bon sur le mauvais, il regrette cependant "que les hommes n'obtiennent justice que quand ils ne sont plus". S'il croit tout comme Mercier au bon sens et au bon goût du public, il affirme néanmoins que "[l]e nombre des bons juges est borné".³ Il s'en remet au jugement de ses amis augurant celui de la postérité.

Peut-être cet esprit d'ouverture n'a-t-il vu le jour que parce que Mercier lui-même ne peut obtenir la consécration institutionnelle de ses talents littéraires ou dramatiques. Plutôt que de se référer aux sentences académiques, il conviendrait de définir l'accueil fait aux ouvrages par les lecteurs eux-mêmes :

¹ MERCIER, *De la Littérature et des Littérateurs*, p. 57.

² Denis DIDEROT, *De la Poésie dramatique*, in *Oeuvres esthétiques*, édition présentée et annotée par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 190.

³ Denis DIDEROT, *De la Poésie dramatique*, *ibid.*, p. 190.

"Usés, sales, déchirés, ces livres en cet état attestent qu'ils sont les meilleurs de tous ; & le critique hautain qui s'épuise en réflexions superflues, devrait aller chez le loueur de livres, & là voir les brochures que l'on demande, que l'on emporte, & auxquelles on revient de préférence."[V, 61]

Le jugement, la condamnation ou l'éloge d'un livre de la part d'un critique, journaliste ou académicien, ne sont rien devant le verdict populaire. Ce que Mercier écrit à propos des ouvrages écrits vaut d'ailleurs amplement pour les autres arts, et principalement pour la peinture. L'oeuvre n'a de valeur que si le public, non spécialiste et non agrée¹, la reçoit et témoigne de son admiration en achetant les tableaux ou en lisant passionnément les livres.

"Grands auteurs ! allez examiner furtivement si vos ouvrages ont été bien salis par les mains avides de la multitude ; si vous ne vous trouvez pas sur les ais de la boutique du loueur de livres ; ou si vous y trouvant, vous êtes encore bien propres, bien reliés, bien intacts, faits pour figurer dans une bibliothèque vierge ; dites-vous à vous-même : j'ai trop de génie, ou je n'en ai pas assez."[V, 62]

L'auteur fait preuve d'une grande humilité en s'en remettant au jugement du public. Bien sûr, ces critiques visent les académiciens et certains auteurs qui se targuent d'un succès lointain pour s'imaginer encore figurer parmi les meilleurs. Par ailleurs, s'il ne faut sans doute pas accorder trop d'importance aux jugements des professionnels, critiques ou autres (en tout cas que cela ne force notre propre jugement de lecteur en aucune façon), nous pouvons aussi nous méfier des critères pouvant entraîner le succès immédiat d'un livre.

"Laissez penser & parler ; le public jugera, il saura même corriger les auteurs."[III, 335]

Les préoccupations de Mercier s'expliquent par son ambition à voir les écrivains jouer un rôle majeur dans la société. Un livre non ouvert est un objet mort, stérile et comme vide. Cela montre bien combien Mercier accorde d'importance au succès véritable, décerné par le lectorat.

Les bons écrivains selon Mercier ne sont pas ceux qui obtiennent la reconnaissance officielle de leur talent, fortement mise en doute par notre auteur. Ce thème est également présent dans la partie Académie.

"A qui appartiennent de tels succès ? Ce n'est guère aux gens tenant le fauteuil académique."[V, 63]

La réflexion de Mercier sur les rapports entre livre et lecteur paraît profonde et saine, dans la mesure où elle accorde toute son importance à la validité du jugement du public. Cependant peut-être serait-il plus objectif d'exprimer un doute quant à l'origine et à la qualité des lecteurs (et je ne parle évidemment pas de classe sociale mais de valeur intellectuelle) sachant ou pouvant émettre des avis

¹ Se référer à l'*Essai sur l'Art dramatique*, p. 200 et suivantes : "Quoi ! dira-t-on, cette multitude, cette hydre à cent têtes, ce composé bizarre, aussi précipité dans l'éloge que dans la satire, qui s'émeut & qui s'appaise, qui gronde & qui caresse, qui s'enflamme & s'attédie dans le même instant, travailler pour briguer son suffrage ! C'est aux gens de lettres qu'il appartient d'assigner les rangs ; eux seuls doivent décider & fixer le jugement de la génération présente & des futures. Le peuple a beau applaudir, le vent emporte ses applaudissements. C'est le petit nombre qui, ayant parcouru la loupe en main, tous les recoins d'un ouvrage, le déclare à perpétuité bon ou mauvais." Je ne craindrai point de le dire, il n'y a que l'ignorance insolente qui puisse s'exprimer ainsi." p. 200.

éclairés sur les productions littéraires. Une allusion, soulignée par nous-même, dans la citation ci-dessous pourrait nous permettre d'avancer que Mercier ne juge pas l'ensemble du public comme apte à émettre un jugement équitable. Nous rappellerons une réserve déjà émise dans l'introduction générale de cette thèse, à savoir que notre auteur ne se montre souvent véritablement tolérant qu'à l'égard de ceux qui partagent ses opinions. Cela serait évidemment éminemment contradictoire avec les qualités qu'il exige des critiques concernant l'ouverture d'esprit.

"Il est cependant un public ; mais ce n'est pas celui qui a la fureur de juger avant de comprendre. Du choc de toutes les opinions il résulte un prononcé qui est la voix de la vérité & qui ne s'efface point. Mais ce public est peu nombreux ; il n'a ni chaleur, ni esprit de parti, ni précipitation; il n'est point dans les anti-chambres des hommes en place ; & c'est de lui que madame de Sévigné a dit : le public n'est ni fou ni injuste ; ou comme le disoit une autre femme pleine d'esprit c'est que la raison finit toujours par avoir raison."[VI, 305]

En ce qui concerne le "choc de toutes les opinions", nous nous permettrons quelques remarques. Mercier manifeste ici son goût pour les usages démocratiques. Que les livres suscitent l'intérêt et soient source de discussion, nous ne pouvons qu'en être satisfaits. Mais peut-on imaginer octroyer des degrés de valeur par un système d'élection ? Bien sûr, si nous considérons la façon dont s'établit la notoriété d'un écrivain, il s'agit bien un peu de cela. Les lecteurs, en quelque sorte, sont censés argumenter en faveur de leurs critiques positives ou négatives. Mais nous nous posons des questions sur l'identité de cette élite dont l'humilité ne nuit pas à l'extrême qualité. Mercier compose-t-il ce groupe de connaisseurs uniquement de gens de lettres ? Ces derniers ont-ils des goûts communs ?

Bien sûr, nous devons reconnaître que la lecture, à cette époque, n'est pas universellement répandue et que les analphabètes demeurent fort nombreux. Cependant, si nous exceptons les académiciens et les critiques dont l'avis est autorisé, il devrait encore rester un grand nombre de lecteurs, aussi, pourquoi cette affirmation (soulignée par nous-même) ? Mercier, ainsi que nous l'avons vu après l'introduction générale, s'élève à maintes reprises dans l'oeuvre étudiée ici contre les vaniteux se targuant d'être les seuls représentants du bon goût. Pourtant, il se réfère dans cette dernière citation à des personnes en nombre restreint, seules à même d'évaluer justement une oeuvre et de décider de sa recevabilité et de son succès. Il leur suppose donc une finesse d'esprit, une capacité de réflexion susceptibles d'éclairer leur jugement. Peut-être fait-il allusion ici, de manière tout-à-fait implicite, à quelque chose qui relèverait de l'expression du goût.

Toujours est-il que Mercier s'intéresse profondément au lecteur et à ses impressions. Il n'hésite pas à relater sa propre expérience. La poésie devant un magnifique paysage semble "puérile" et vaine et Mercier préfère renoncer à lire un recueil de poèmes devant la majesté de la montagne. Pourtant il l'apprécie lorsqu'il revient à Paris et se demande si l'accueil qu'on réserve aux livres ne dépend pas "du tems & des lieux ?" [VI, 137]

Ces constatations montrent que Mercier, proche de la vie réelle, ne néglige pas de se préoccuper des finalités de la littérature. Celle-ci doit apporter quelque chose au lecteur, que ce soit au niveau de la réflexion ou au niveau du

dépaysement. Lire de la poésie sur la montagne, devant la réalité inégalable, n'apporte rien, parce que les conditions ne sont pas favorables à la réception du texte. Mais pour celui qui ne peut pas ou plus jouir d'un spectacle, la description poétique trouve sa raison d'être.

Malgré la tolérance affichée, une sélection parmi les ouvrages s'impose. Le plaisir, thème ressassé à notre époque, ne semble pas faire l'objet des préoccupations de l'écrivain qui reste prudent néanmoins :

"La meilleure bibliothèque est celle qui n'est composée que de livres philosophiques ; les autres appartiennent à l'opulence, à l'ostentation ou à la curiosité. Nous devons néanmoins des éloges à ceux qui rassemblent des ouvrages qui périroient sans leurs recherches attentives. On ne sait pas ce que tel livre peut produire un jour sur telle tête humaine. Les mauvais instruisent comme les bons, parce qu'ils marquent l'écueil." [II, 130]

Dans l'*An 2440*, il est beaucoup plus expéditif et ne conserve que les ouvrages qu'il estime précieux et utiles. Dans le *Tableau de Paris*, il admet que certaines oeuvres ont besoin de temps pour être reconnues à leur juste valeur.

"Il faut que le livre s'éleve par ses propres forces. Et quel livre dans son origine a été apprécié ce qu'il vaut ? Les pensions & les récompenses qui vont chercher de préférence les académiciens placés à la source des grâces, achevent de jeter au milieu de la littérature un sujet de plainte et de discorde." [III, 318]

Il est intéressant de constater qu'il confère au livre une vie propre, détachée de celle de son auteur. Il laisse l'oeuvre face à son public.

Le caractère mercantile de la profession d'écrivain et surtout la possible corruption de celui-ci, déplaisent vivement à Mercier, soucieux de maintenir l'harmonie entre les lettrés et de voir s'affirmer leur intégrité sans faille. L'auteur du XVIII^{ème} siècle s'essaie généralement à tous les genres. L'un d'eux, fort prisé, est le théâtre. Notre écrivain aimerait qu'une place plus grande soit accordée au public. Et pourtant...

Tous les théâtres visent le même public d'après la concurrence qu'ils se livrent. L'aristocratie continue à donner le ton même si la composition des spectateurs est hétérogène. Les réactions de ceux-ci varient en fonction de la hiérarchie des genres et des lieux.

"Il y a trois sortes de parterres ; celui des gens de lettres, qui ordinairement est trop sévère ; celui des gens du monde, qui n'a pas assez de sensibilité ; c'est la troisième portion du public qui sait apprécier l'auteur & le récompenser de ses efforts. Les auteurs de profession sont de mauvais juges, parce que leur manière propre est trop inhérente à leur poétique. Ils veulent la perfection dans autrui, & ne la recherchent pas pour eux-mêmes." [VII, 197]

En fait, pour nous, il s'avère très difficile de connaître la composition des salles de spectacle. Les témoignages ne concordent pas souvent. F. Gaiffe écrit que "la cour était souvent en désaccord avec la ville, et les loges avec le parterre."¹ Il s'interroge sur la constitution de ce dernier et réfute les

¹ GAIFFE, *Le Drame en France au XVIII^{ème} siècle*, p. 139.

idées admises au XIX^{ème} siècle selon lesquelles il représenterait "le peuple intelligent du faubourg des lettres"¹.

Mercier lui accorde le goût et la qualité du jugement quand La Harpe, sans doute aigri par des mauvais accueils réitérés, le voue aux gémonies :

"Nos spectacles ne sont plus ce qu'ils ont été, une assemblée choisie d'amateurs et d'hommes plus ou moins instruits ; c'est le rendez-vous d'une foule désœuvrée et ignorante."²

Les spectacles sont gratuits aux grandes occasions et attirent par conséquent un auditoire inhabituel. Nous trouvons une justification de la prééminence du jugement du public sur les critiques littéraires dans les lignes qui suivent :

"Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que cette populace applaudit aux beaux endroits, aux endroits délicats même, & les sent, tout comme l'assemblée la mieux choisie. Quelle poésie, pour qui sauroit l'étudier !"[III, 18]

Le sentiment d'équité est accordé au public. Le récit d'une anecdote permet de lui rendre hommage, ainsi qu'à Rousseau :

"Lorsqu'après la mort de l'auteur d'*Emile* les comédiens François, comme pour se venger de son ombre, reproduisirent la mauvaise & méchante comédie des *Philosophes*³, & que l'on vit une allusion injurieuse au caractère moral de cet écrivain dans un vil personnage que le poète faisoit marcher à *quatre pattes*, un cri d'indignation générale s'éleva & proscrivit cette scène plate & scandaleuse. Rien n'a mieux prouvé combien la mémoire du philosophe étoit en honneur, que cette justice éclatante du parterre qui redressa le poète."[VII, 151]

Si Mercier, tout comme Diderot, en appelle au jugement du public pour l'accueil des pièces, le premier est tout de même très circonspect. Ses réticences semblaient moindres pour l'évaluation de la qualité des livres. Nous voyons plus loin combien il est réservé quant à la liberté laissée aux spectateurs. Comme Diderot, il regrette certains aspects des représentations du théâtre antique.

"Le parterre de ce spectacle a perdu ses droits antiques ; il n'exerce plus avec vigueur une autorité dont on lui a contesté l'usage, qu'on lui a ravie enfin ; de sorte qu'il est devenu passif."[VII, 108]

Et pourtant ! On a dû placer des sièges dans les théâtres pour éviter les chahuts de l'assemblée⁴. La salle est généralement extrêmement agitée : huées, sifflets, rires, applaudissements, chants, polissoneries diverses et du plus mauvais goût, quolibets destructeurs⁵. Pourtant un chapitre du tome III du *Tableau de Paris* est consacré aux *battements de mains* : les Parisiens sont accusés de *claquer* pour la reine et les princes qui viennent assister aux représentations, pour l'acteur, pour un vers, lorsque la pièce leur déplaît, pour l'auteur, pour Glück, pour un héros, lors d'une oraison, pendant les séances académiques ou les assemblées littéraires.

¹ *Ibid.*

² LA HARPE, *Correspondance littéraire*, Lettre 181, cité par Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^{ème} siècle*, p. 139.

³ Charles PALISSOT DE MONTENOY a attaqué Diderot, Rousseau, Helvétius et Duclos dans ses comédies *Le Cercle* (1755) et *Les Philosophes* (1760) dont il est question ici.

⁴ "C'est en 1782, dans le nouveau Théâtre-Français (futur Odéon), que le parterre est assis. Ce thème revient fréquemment dans la suite du *Tableau*, notamment au chap. "Parterres assis", p. 1468, t. II." Note de l'édition du *Mercure de France*, tome II, page 1599.

⁵ Cf GAIFFE, *Le Drame en France au XVIII^{ème} siècle*, pp. 141-142.

"Cette manie bruyante avilit beaucoup les jugemens de nos parterres, & en général le prononcé du public, dans nos salles de spectacle." [III, 27]

En guise de conclusion, nous pouvons lire :

"Mais quel est l'applaudissement qui doit flatter le grand poète & le grand acteur ? C'est lorsqu'un sombre et profond silence regne dans la salle, lorsque le spectateur, le cœur brisé & l'oeil baigné de larmes, n'a ni la pensée ni la force de se livrer à des battemens de mains, que, plongé dans l'illusion victorieuse, il oublie le comédien & l'art ; tout se réalise autour de lui ; un trait ineffaçable descend dans son ame, & le prestige l'environnera long-tems." [III, 28]

Malgré cela, Mercier regrette l'agitation d'antan.

"Le parterre ancien, beaucoup mieux composé, peuplé d'amateurs, non-seulement jugeoit la piece, mais encore il devoit les forces & les ressources de l'auteur." [VII, 109]

Peut-être peut-on voir ici le regret de l'auteur de n'avoir pas toujours été apprécié comme il l'espérait. En effet, il a subi lui aussi les outrages du parterre qui a accueilli par des quolibets ses oeuvres les plus tragiques. Il a sans doute énormément souffert de voir s'effondrer ce à quoi il tenait le plus.

Grimm fait preuve d'enthousiasme et va jusqu'à déclarer qu'aucune assemblée en Europe n'a "le tact plus juste, plus fin, plus prompt que notre parterre."¹ Mais il est vrai aussi que l'activité et la participation du public témoignent de son intérêt. Personne ne peut lui reprocher son indifférence et son impassibilité. Ainsi de nombreux témoignages précisent que le *Père de Famille*, publié en 1758 et représenté pour la première fois au Théâtre de Marseille en 1760, émeut le public qui compatit aux malheurs des héros. F. Gaiffe écrit :

"On raconte qu'une représentation de *Nanine* décide un homme de qualité à ne plus refuser sa porte à personne et qu'après avoir vu jouer le *Faux généreux* de Bret, une grande dame défend à son intendant de tourmenter ses fermiers. On aime à croire que ces anecdotes sont mieux fondées que celle qui attribue à l'influence du drame de Mercier l'abolition de la peine de mort pour les déserteurs. Quoi qu'il en soit, le seul fait qu'elles aient pu être colportées et trouver créance, montre bien que le public admettait sans peine des témoignages aussi frappants de sensibilité et d'illusion."²

Voilà de quoi apporter de l'eau au moulin des philosophes, soucieux d'utiliser les arts pour transmettre des messages moraux.

Mercier se moque de la vanité des "comédiens ordinaires du roi" qui craignent l'assimilation aux "acteurs forains" [III, 19].

"[le peuple] range sur la même ligne & dans la même classe tous ceux qui, chantant, déclamant ou aboyant, contribuent à ses plaisirs pour de l'argent". [III, 20]

Pour obtenir la reconnaissance du public, les comédiens recourent à des artifices peu honorables :

"Autrefois il y avoit des cabales contre la piece : aujourd'hui il y en a pour. Si l'on est sifflé à la première représentation, on se relève à la seconde. L'arrêt du

¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, tome VII, p. 495, cité par Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 140.

² GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIème siècle*, p. 150.

parterre inflexible est cassé deux jours après par un parterre bénévole, qui met une espèce de gloire à ressusciter l'auteur."[VII, 196]

Beaumarchais, qui, comme Mercier, a eu maille à partir avec les critiques, place le public sur un piédestal :

"Quoi qu'en disent les censeurs, le public assemblé n'en est pas moins le seul juge des ouvrages destinés à l'amuser ; tous lui sont également soumis ; et vouloir arrêter les efforts du génie dans la création d'un nouveau genre de spectacle, ou dans l'extension de ceux qu'il connaît déjà, est un attentat contre ses droits ; une entreprise contre ses plaisirs."¹

Mais le public ne peut s'exprimer librement et si Mercier approuve le maintien de l'ordre par les soldats et les gendarmes, il ne manque pas de s'opposer à la répression des citoyens lorsqu'elle ne se justifie pas. Ainsi avant une représentation d'une oeuvre de Racine ou de M. Piis-Barré, de Corneille, ou de Molière, les soldats commencent à effectuer des manoeuvres d'intimidation "comme s'ils allaient à l'ennemi"[VI, 206]. Ils n'hésitent pas à mettre les spectateurs en joue puisqu'"on les voit distinctement mettre la salle dans le fusil"[VI, 206]

Les spectateurs sont installés suivant les préceptes et les ordres de la soldatesque. Celle-ci veille au "bon déroulement" du spectacle. Gare à celui qui manifeste sa désapprobation et son mécontentement car "l'homme de goût, que le mauvais révolte, est soudain enlevé entre les deux hémistiches d'un vers cornélien."[VI, 207]

Tout comme il le fait pour l'architecture, Mercier effectue des comparaisons entre les usages français et ce qui se passe à Londres :

"Et comment se fait-il qu'à Londres, sans gardes, sans major, le public s'arrange si bien au-dehors & au-dedans, observe un grand silence, n'interrompt point mal à propos, & qu'on n'y abuse point de l'extrême liberté ? C'est que la police du spectacle étant entre les mains du public même, elle n'en est que plus juste et plus respectée."[VI, 208]

Mais ce qui est possible à Londres ne l'est pas à Paris. En effet, les deux peuples ne sont pas comparables et le français "est accoutumé à sentir par-tout le frein & la bride ; il ne sauroit plus s'en passer."[VI, 208-209]

En fait, Mercier penche en faveur du maintien de l'ordre et revendique dans le même temps, ce qui n'est pas antinomique d'ailleurs, la liberté d'expression pour les spectateurs :

"On commence à envisager d'un oeil plus tranquille les séditions théâtrales, à moins gêner les arrêts du parterre, à lui laisser cette précieuse liberté, la seule qu'il réclame. Il faudroit lui abandonner pleinement & politiquement le droit d'approuver ou d'improver à haute voix tel auteur & tel comédien."[VI, 209]

Nous avons vu que le "public" digne d'émettre des jugements esthétiques sensés correspondait en fait à une partie seulement de l'ensemble des spectateurs. Grimm, qui pourtant à plusieurs reprises défend le jugement du public, se montre moins flatteur que Mercier. Il adresse au "Parterre de la Comédie française" de "très humbles remontrances" qui constituent en fait une longue diatribe ponctuée de reproches précis amenés avec circonspection :

¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. 5.

"On vous dit tous les jours, Messieurs, que vous êtes les juges du génie, les arbitres du goût et des talents. [...] Je suis bien éloigné de rechercher les titres que vous pouvez avoir à une si grande autorité ; il suffit que vous l'exerciez pour que je la respecte ; on n'est pas en possession d'un si beau droit sans l'avoir une fois mérité."¹

Grimm met l'accent sur un problème relevé par Mercier lorsqu'il expose ses idées sur la légitimité du titre d'écrivain : la célébrité reconnue ou des prérogatives "une fois" acquises sont difficiles à remettre en question. Le texte se poursuit ainsi :

"Mais qu'il me soit permis de vous observer qu'il est important à la nation que vous conserviez les titres qui vous ont acquis un empire si redoutable sur le bel art du théâtre. Vos lumières ne sauraient s'éteindre, votre goût ne saurait se corrompre sans avoir des influences fâcheuses sur les travaux de nos poètes, sur les talents de nos acteurs."²

Le ton devient plus âpre ensuite :

"On dit que vous aviez autrefois parmi vous, tout ce qu'il y avait de bons esprits dans la nation : qu'alors vous aviez un instinct si prompt et si sûr, un tact si juste et si vif pour saisir le beau et le vrai, pour rejeter le mauvais et le faux, que vos arrêts en ont acquis une espèce d'infaillibilité. Si par hasard votre corps n'était plus composé de cette élite des meilleurs esprits ; si ces lumières et cette finesse de goût avaient disparu parmi vous, au moment où la philosophie a fait le plus de progrès en France, il faudrait pour votre honneur, et pour la gloire de la Nation, vous défier un peu de vos décisions, et moins présumer de votre crédit, afin de vous épargner de la confusion."³

L'entreprise de Grimm se justifie amplement par l'importance et les conséquences des acceptations ou des rejets de cette partie du public.

"Je ne disconviens point que je ne vous ai vu quelquefois porter en un clin d'œil des jugements frappants et sûrs ; mais afin d'être vrai, il faut avouer que ces moments sont rares et que votre goût se perd et se corrompt tous les jours davantage. Je pardonne l'effet passager des cabales. Je vous pardonne encore lorsqu'un auteur vous présente une pièce d'un genre nouveau, de ne savoir qu'en faire, d'hésiter, et de rester incertains s'il mérite d'être applaudi, ou s'il faut le siffler. Tout cela est dans la règle. Racine fut vaincu autrefois par Pradon, et le *Misanthrope* tomba à la première représentation. Mais ce que je ne saurais pardonner, c'est ce goût faux qui se glisse parmi vous, qui vous fait prodiguer de grands applaudissements aux choses les plus déplacées et qui vous en fait rejeter d'autres de très belles, vous ne vous occupez plus de la convenance ; vous n'avez plus aucune idée de la bienséance des mœurs, des caractères, des peuples, &c."⁴

Ces réserves faites, le théâtre qui offre au peuple la possibilité de s'exprimer est envisagé par Mercier d'une manière particulière et différente de celle d'autres manifestations sociales.

L'opinion que Mercier a du peuple en tant que masse n'est guère favorable. Le carnaval, comme toutes les manifestations populaires et populeuses, n'a pas bonne presse auprès de notre écrivain.

¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1761, Lettre du 1er avril 1761, texte établi et annoté par Ulla Köllving, p. 61.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1761, Lettre du 1er avril 1761, texte établi et annoté par Ulla Köllving, pp. 61-62

Il est vrai que cette période de l'année est propice à l'expression des plus bas instincts et "ce qu'on peut imaginer de plus ignoble divertit infiniment la populace."[IV, 245]

Ainsi que nous l'avons déjà noté, les manifestations trop populaires le rebutent fortement :

"C'est cependant au milieu de cette capitale, centre du goût & des lumières, que cent mille individus suivent en foule ces farces qui font vomir, & qu'on reproche ensuite à l'auteur du *Misanthrope* (qui fut obligé comme directeur de troupe, de travailler pour le peuple) qu'on lui reproche encore la procession des seringues dans Pourceaugnac."[IV, 245-246]

Il apparaît clairement qu'il distingue la bourgeoisie de l'autre partie du tiers-état :

"Il paraît que ce pauvre peuple ne songe point à recourir désormais à de plus ingénieuses inventions ; peut-être l'entretient-on exprès dans ces ineptes orgies."[IV, 248]

L'auteur dénonce avec force l'immoralité des représentations théâtrales et l'hypocrisie des gens d'Eglise.

"Les pièces de théâtre les plus licencieuses se donnent dans les derniers jours du carnaval ; mais une fois apprises, elles se prolongent pendant tout le carême, dans un temps de sainteté & de mortification : de sorte que jamais le spectacle n'est moins honnête que lorsqu'il devrait l'être le plus."[IV, 168]

Le *Tableau de Paris* comporte de nombreux passages où l'auteur exprime son peu de goût, voire son mépris et son incompréhension à l'égard des phénomènes de masse. Les grands rassemblements sont souvent la cause de catastrophes (mouvements paniques ou autres). L'auteur a d'ailleurs failli être victime d'un mouvement de foule ce qui tendrait à expliquer cette implication très forte dans la dénonciation de l'irresponsabilité des autorités. Cet aspect rédhibitoire des manifestations publiques, aggravé encore par leur caractère païen, justifie la virulence de Mercier décrivant les fêtes de Carnaval.

Il semble donc que si Mercier revendique qu'une plus grande place soit accordée au public, il garde tout de même une certaine réserve à ce sujet. Il pense néanmoins que le spectateur joue un rôle important dans la réception d'une oeuvre et accorde beaucoup de prix à l'imagination. Celle-ci n'a pas particulièrement bonne presse au XVIIIème siècle. On en a peur. Par la suite on lui accordera de plus en plus d'importance. Or, si nous considérons que l'imagination est totalement individuelle, on peut établir un parallèle entre la prise en compte de cette faculté, antérieurement taxée d'irrationalité, et la montée du sentiment d'individualité. Il s'agit donc d'une évolution importante des mentalités.

D'autre part, si Mercier accorde tant d'importance à l'imagination, c'est peut-être parce que lui-même est un grand rêveur. En témoignent ses oeuvres d'anticipation. Son *An Deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fût jamais* est qualifiée de première "u-chronie" (mot construit sur le modèle d'utopie) par les critiques modernes. Et l'imagination n'est-elle pas un moyen d'entrer dans le futur ? Le réel présent est nié ou transfiguré. Pour les rationalistes, l'imagination

ajoute à la faiblesse de l'homme ; pour les empiristes au contraire, l'imagination est un accessoire de la perfection.

En règle générale, l'imagination a du mal à se faire admettre comme une véritable faculté de création. Mercier, grâce à sa fréquentation des textes de Shakespeare et à son intérêt pour la littérature des compatriotes de celui-ci, bénéficie peut-être de la maturité de la réflexion anglaise sur ce sujet. L'un de leurs philosophes, Gérard Alexandre, n'hésite pas à estimer cette faculté supérieure à celle de la raison. Grimm fait l'éloge de l'imagination :

"En examinant pourquoi une production restée imparfaite d'un grand artiste nous fait une plus forte impression que la plus belle production finie, on verra que cela vient de ce que notre imagination est forcée d'achever la pensée de l'artiste." ¹

Grimm, comme Mercier, accorde toute son importance au public dans l'appréciation d'une oeuvre. Le rôle du spectateur est pris en compte. Il existe une interaction entre l'artiste, l'oeuvre et le spectateur. Ce dernier n'est pas passif mais participe activement à la façon dont l'oeuvre est perçue. Peut-être même pouvons-nous voir ici l'émergence de l'idée de relativité des goûts puisqu'il est concevable que des directions différentes soient données par les personnes achevant le tableau, le roman, la pièce... dans leur esprit. Grimm oppose le génie qui se révèle impuissant à trouver l'expression la plus juste. Le génie "ne peut manquer d'être flétri par quelques défauts légers"² alors que l'imagination, même "la plus médiocre" "crée et invente à sa fantaisie". Comme l'imagination ébauche des ouvrages et ne les exécute pas réellement, ses productions semblent parfaites. Elle est plus subjective, plus humaine que le génie et procure davantage de satisfactions et de plaisirs³.

Il appartient donc au spectateur, au public de parfaire une oeuvre d'art. Grimm conteste même que le génie et l'art prévalent sur le rôle joué par l'imagination. En effet les premiers construisent du réel tandis que l'imagination demeure toujours dans ce qui peut être qualifié de virtuel.

Nous avons vu les aspects des arts dans le *Tableau de Paris* relevant de la revendication de Mercier d'introduire de la nouveauté. Nous avons considéré plus particulièrement les domaines suivants : le théâtre, pour lequel il dénie à ses prédécesseurs la suprématie conférée par les partisans des Anciens ; la peinture qui est une occasion également d'affirmer son modernisme sur le plan théorique ; la littérature aimée de Mercier qui accorde au roman une importance toute particulière. Il critique les dissensions existant au sein de la confrérie des hommes de lettres. Nous n'avons pas omis de nous intéresser à l'architecture, domaine privilégié par Mercier pour l'expression d'idées plus politiques et sociales. Il ne se contente pas de rejeter les règles et les cadres transmis par la tradition mais propose des thèmes, liés à la vie quotidienne, que nous avons examinés essentiellement dans le cadre de la peinture et du théâtre. Il émet des considérations sur le rôle du public dans l'accueil et le jugement d'une oeuvre.

¹ GRIMM, *La Correspondance littéraire*, 1er janvier-15 juin 1760, texte établi et annoté par Sigun Dafgard, ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, *Studia Romanica Upsaliensia* 32:1, Uppsala, Distributeur : Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1981, tome 1, p. 3.

² GRIMM, *ibid.*, tome 1, p. 3.

³ GRIMM, *ibid.*

Les changements dans les arts sont lents, pénibles et difficiles à faire passer. Mercier s'élève contre les difficultés pour les artistes de faire reconnaître leur originalité et leur nécessaire détachement de la tradition. Les arts étant destinés à un public de non-initiés, il importe de ne pas laisser perdurer la tyrannie des experts, critiques, journalistes ou censeurs de toutes espèces... Mais les obstacles rencontrés par les artistes sont nombreux. Ils peuvent trouver leur origine dans des sphères bien différentes. Les artistes peuvent se montrer conservateurs eux-mêmes, que ce soit sur le plan individuel ou sur le plan des différentes corporations. La réticence envers l'imagination est encore forte en cette fin de siècle. De plus les auteurs de pièces de théâtre trouvent souvent des adversaires en la personne des comédiens, ceux-ci cherchant à conserver des avantages acquis.

Le créateur éprouve des difficultés à faire reconnaître un art nouveau. En effet, se liguant contre lui les censeurs, le public quelquefois, le système de diffusion des livres, les critiques littéraires.

Ardent partisan des modernes, défenseur des idées de liberté et de diffusion des Lumières bien qu'il ne veuille pas appartenir à une corporation ou à une académie (plus tard il en fera cependant partie) et qu'il se défende de partager le fanatisme des "encyclopédistes", Mercier sait emprunter dans les opinions affichées par les penseurs de son époque ce qui convient à sa personnalité et à ses affinités. Il attribue aux arts une fonction moralisatrice qui passe avant tout autre impératif. L'art est subordonné à la cause de la morale et à celle de l'éducation (au sens large).

Ses ouvrages théoriques ont considérablement gêné la critique de l'époque et ont été censurés ce qui tend à prouver combien ils étaient dérangeants.

Nous nous consacrons à l'étude de ces thèmes dans notre deuxième partie intitulée "L'ART COMME AGENT DE TRANSMISSION DE LA MORALE". Nous nous attachons aux rapports entre art, morale et droit, intimement liés dans l'oeuvre de Mercier. C'est pour nous l'occasion de revenir sur certains aspects évoqués superficiellement tout au long de ce travail et concernant plus particulièrement la peinture, la sculpture et le théâtre. Le conservatisme de l'auteur apparaît notamment dans ses parti-pris concernant la musique. En effet, s'il défend les modernes, il nous livre des idées sur l'éducation et le maintien de l'ordre établi dont nous pouvons trouver les sources dans l'Antiquité et qui témoignent de ses préoccupations de transmission de la culture.

La défense du droit, la dénonciation des abus et des inégalités sociales font l'objet des préoccupations constantes de notre auteur. Nous leur consacrons de nombreuses pages qui témoignent de l'attachement fort de Mercier à des idées telles que l'égalité, l'engagement de l'écrivain et la liberté. Conformément à ce qu'il préconise dans ses ouvrages théoriques, l'écrivain se fait le défenseur des faibles et des opprimés, peignant la condition des plus humbles de ses concitoyens.

Nous en arriverons à la dernière sous-partie de cette recherche qui traite de la fonction du *Tableau de Paris* : le message politique.