

## Politique de la merveille : *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780) de Mercier, préfiguration de la première société du spectacle

### The wondrous: Mercier's 1780 *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*, hinting at an entertainment-driven society

Martial Poirson

Volume 43, Number 3, Fall 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1016845ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1016845ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poirson, M. (2012). Politique de la merveille : *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780) de Mercier, préfiguration de la première société du spectacle. *Études littéraires*, 43(3), 23–39. <https://doi.org/10.7202/1016845ar>

Article abstract

Louis-Sébastien Mercier's 1780 *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* lends itself to an analysis of what would become a society craving entertainment. Through an eminently theatrical character, this comedy delves on the nascent culture of the simulacrum prevalent in the Age of Enlightenment. The ballyhooer character exaggerates the theatrical illusions, overdoes the spectacular ostentatious effects and suggests a direct relationship between the orator and the listener. Both as a comedian and in his role as a public orator able to work crowds and anticipate their reactions, this character comes across as a convenient form of "artification", one that may cause doubt about the public space structured by the play. Thus, Mercier establishes a true policy of the wondrous. Beyond the quack's satire and popular beliefs, his words may give life, akin to the mysteries of the Eucharist. Not only can he then sublimate the symbolic effectiveness of the stage process, he can also cast a shadow upon the self-determination and critical minds of an audience whose thinking abilities he just glorified. The goal here is to put forth a precise dramaturgical analysis of the limited affects and the anthropology of attention that prevail.



Politique de la merveille :  
*Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*  
(1780) de Mercier, préfiguration de la  
première société du spectacle

MARTIAL POIRSON

*Charlataner au bout du Pont-Neuf, cela est vil ;  
mais Charlataner au milieu des grandes sociétés savantes,  
cela devient presque respectable ; du moins, cela passe<sup>1</sup>.*

Il semble qu'émerge aujourd'hui au sein de la sociologie de l'art, portée à un questionnement épistémocritique sur son propre champ d'expertise scientifique<sup>2</sup>, un courant d'inspiration socioanthropologique qui se focalise sur les processus globaux de création<sup>3</sup>. Il nous met sur la voie d'une approche renouvelée, non seulement de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature<sup>4</sup>, mais encore de la sociocritique des œuvres littéraires. Il modifie en outre l'échelle d'observation, passant de l'analyse de la culture de masse, puis de classe, à celle des groupes, puis des individus, voire de l'intra-individuel<sup>5</sup>. Il incite enfin à changer d'optique, évoluant de la sociologie des œuvres et des artistes vers celle de la médiation, de la réception et des publics, autorisant une articulation nouvelle entre

---

1 Louis-Sébastien Mercier, « Charlataner », *La Néologie* [1801], éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2011, p. 105.

2 Howard S. Becker, *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009.

3 Voir en particulier les travaux de Florent Gaudez tels que *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997, ou sous la direction du même auteur, *La connaissance du Texte*, Paris, L'Harmattan, 2010 et *La culture du Texte*, Paris, L'Harmattan, 2010.

4 Voir sur ces questions Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2006 et Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

5 Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

pratique et représentation<sup>6</sup>, production et interprétation<sup>7</sup>, à partir d'approches plus synchroniques et transversales. Ces dernières permettent notamment de redéfinir la « condition littéraire » d'une profession faiblement institutionnalisée et structurée à partir du « jeu littéraire<sup>8</sup> », terme désormais plus usité que ceux de « champ » ou de « monde ». Une telle démarche rend possible d'atteindre, à travers l'observation des pratiques concrètes d'écriture et des conditions sociales et économiques d'exercice des auteurs, les représentations qu'ils se font de leur activité dans leurs œuvres à travers différentes mythologies d'artistes, aussi bien que celles que les publics sont susceptibles d'y projeter, sans solution de continuité entre condition spectatrice et création littéraire<sup>9</sup>.

Dans une telle perspective, le théâtre, appréhendé au moyen des outils de l'anthropologie de la performance<sup>10</sup>, y compris lorsqu'elle s'applique, comme dans le présent article, au théâtre de répertoire, tient une place particulière. Celle-ci permet notamment, à travers la prise en compte de la dimension spectaculaire de l'exhibition théâtrale et du dédoublement de la situation de représentation, d'interroger les systèmes de créance, voire le cas échéant les pratiques de subversion inhérents au dispositif de la performance. En tant que performance présente, le spectacle est défini comme la manifestation d'une action corporelle (gestuelle, vocale, chorégraphique) en mouvement qui s'inscrit dans un lieu spécifique destiné à être observé. On est ainsi en droit, à l'exemple des *performance studies*<sup>11</sup>, de distinguer *being* (existence d'un corps ou d'une chose en elle-même) et *doing* (activité de ce corps ou de cette chose qui existent) de la performance, qu'on peut qualifier de *showing doing* (activité conçue intentionnellement pour être observée). Cette dernière est considérée comme une manifestation artistique ostensible, inscrite dans un environnement donné, selon un système d'interaction spécifique, qui fait de l'action l'objet des regards et le centre de l'attention. L'événement spectaculaire ne renvoie plus dès lors qu'à lui-même et n'a de valeur que pour lui-même. Il configure de façon autonome et endogène ses modalités propres d'intellection (*explaining showing doing*)<sup>12</sup>. À la fois fait esthétique, social et anthropologique,

---

6 Voir notamment Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005 et *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

7 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

8 Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

9 Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.

10 Voir la définition de Marc Augé et Jean-Paul Colley dans *L'Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, au chap. II : « Les Objets de l'anthropologie », p. 61-64.

11 Créées dans les années soixante, les *Performance Studies* s'inspirent des travaux de Wallace Bacon et se développent ensuite dans le sillage de la pragmatique américaine, depuis Richard Schechner jusqu'à Judith Butler ou Shoshana Feldman.

12 Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA (1967-2007)*, éd. et trad. d'Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.

cet art vivant, pratiqué dans le cadre d'une séance participative ou d'une assemblée délibérative, est donc le produit d'interactions globales entre instances également légitimes d'attribution de sens, propice au jeu des significations. En tant que tel, il dépasse tout rôle à jouer, tout espace théâtral à occuper, toute structure dramatique prédéfinie à constituer : il repose, indissociablement, sur l'exposition de ses propres modalités de fonctionnement et sur l'englobement du spectateur au sein du dispositif spectaculaire. Le spectacle vivant est donc un terrain d'observation privilégié, dans le cadre d'une perspective sociocritique renouvelée, des formes de la médiation symbolique propre à la représentation dramatique, mais aussi de ses dispositifs esthético-idéologiques structurants pour l'œuvre, fondée sur l'anticipation stratégique de ses actualisations scéniques possibles.

La convocation récurrente de la figure du charlatan par le théâtre français à l'âge classique, en tant que dédoublement de la situation de représentation spectaculaire, semble particulièrement propice à l'analyse du pacte de créance au fondement d'un tel phénomène d'ostentation théâtralisée. C'est particulièrement convaincant chez Louis-Sébastien Mercier avec une comédie-parade telle que *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780). Par une sorte de transfert de dignité, ce qui constitue une pratique indigne dans la vie sociale devient source de réflexion critique et de prise de distance dans la vie théâtrale, comme l'indique ironiquement la citation de *La Néologie* placée en exergue. On cherchera donc à mettre en évidence la façon dont Mercier interroge, par cette figure éminemment théâtrale du charlatan, ce qu'on pourrait à bon droit qualifier de « première société du spectacle », autrement dit de civilisation du simulacre, du leurre et de la marchandisation qui éclot, de façon problématique, au cœur du Siècle des Lumières. Le charlatan surjoue en effet le rapport à l'illusion théâtrale, multiplie les effets d'ostentation spectaculaire et suggère surtout l'existence d'une relation désintermédiée entre l'orateur et l'auditeur. En tant que figure de l'hyper-comédien, mais également du tribun du peuple, susceptible de haranguer les foules et d'anticiper sur les effets de réception, il apparaît comme un procédé commode d'artification, susceptible de porter le doute sur l'espace public structuré par la représentation théâtralisée. Mercier met ainsi en place, au moyen du dispositif spéculaire du spectacle, envisagé comme médiation symbolique, une véritable politique de la merveille à vocation métathéâtrale. Il s'agira d'abord, dans le présent article, de situer le *Docteur Sacroton* au sein de la tradition prospère des figurations théâtrales du charlatan ; ensuite, de proposer une analyse dramaturgique précise de cette comédie-parade, considérée comme un traité d'art dramatique inversé et comme un petit manuel de l'art de la manipulation des foules. Pour ce faire, la comédie-parade sera replacée dans son contexte d'énonciation et comparée à d'autres textes de Mercier consacrés à ce type de personnage, notamment dans *Le Tableau de Paris*, *Le Nouveau Paris* et *Le Néologue*.

### **Figurations théâtrales du charlatan dans le théâtre français**

L'une des images les plus fréquentes associées aux prescripteurs de spectacles au sein du premier champ théâtral dans la production satirique est celle du Charlatan,

comme l'indique avec véhémence l'Ombre de Molière qui endosse le rôle de substitut de Thalie dans *Les Audiences de Thalie* (1782) de La Harpe<sup>13</sup> :

Là, comme l'Artisan au bord de sa boutique  
 D'une voix empressée appelle sa pratique,  
 Comme le Charlatan vante sur ses tréteaux  
 Le baume merveilleux qui guérit tous les maux :  
*Messieurs, je suis le seul... Messieurs, je suis l'unique...  
 Oui, le seul infailible... et le seul véridique...  
 Mes avis seuls sont bons... les miens sont approuvés...  
 Croyez, Messieurs, croyez, et surtout souscrivez.*  
 Voilà, pour la plupart, quel est le protocole [...].  
 (scène 2)

On se souvient que Momus n'hésite pas à revêtir l'habit trompeur du bonimenteur et à user de publicité mensongère dans *La Centenaire ou L'Apothéose de Molière* (1773) d'Artaud. Il existe donc, indéniablement, des affinités électives entre l'art théâtral et l'art de l'opérateur. Par le truchement de la figure du charlatan s'expriment en effet de nombreuses réflexions, aussi bien sur l'efficacité performative du spectacle que sur les systèmes de créance et d'illusion consentie, au fondement de la représentation. Depuis le truculent personnage de marchand d'orviétan de *L'Amour médecin* (acte II, scène 7), opérateurs, charlatans, guérisseurs, montreurs de curiosités et autres bonimenteurs, qui renouent avec le théâtre de tréteaux par d'autres moyens, constituent un élément majeur du personnel de comédie et offrent au théâtre un moyen privilégié d'interroger, à travers cette figure détournée de la parole théâtrale et dégradée de la parole publique, son propre régime d'illusion. Ainsi, montrer le théâtre en ses dehors revient-il à en exhiber les dessous et, à travers eux, les soubassements de la société prise dans son ensemble. Plus qu'un simple procédé formel de théâtre dans le théâtre<sup>14</sup> à caractère merveilleux<sup>15</sup>, le dispositif de ce théâtre hors les murs, rendu au grouillement de la ville, au bruissement de la vie sociale, à l'avidité des foules, est en effet le pivot d'une stratégie métatextuelle cherchant, en délocalisant le travail théâtral, à extrapoler les catégories de la théâtralité, de deux façons au moins : d'abord, par métonymie, l'assemblée des spectateurs constituant une figure dédoublée des personnages de chalands auxquels s'adresse l'illusionniste ; ensuite, par métaphore, l'authentique mise en spectacle dont ce trompeur professionnel fait preuve renvoyant aux mises en scène de la vie quotidienne. En tout, plus d'une quinzaine de comédies sont consacrées à la figure de l'opérateur à l'âge classique, cependant que les tours de charlatans s'inscrivent au cœur du système des spectacles,

13 Jean-François de La Harpe, *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie*, Paris, chez M. Lambert, 1782.

14 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981 et Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).

15 Comme la figure du magicien chez Shakespeare.

font partie intégrante de la vie théâtrale et participent d'une prise de conscience plus globale de la théâtralité inhérente à la vie sociale<sup>16</sup>.

Reprenant à son compte la tradition des « tabarinades », conçues sur les tréteaux du Pont-Neuf par les frères Tabarin et Mondor en forme de parodie scolastique de dialogue philosophique<sup>17</sup>, *L'Impromptu du Pont-Neuf* (1729) d'Orneval, Pannard et Lesage<sup>18</sup> s'inspire de la figure emblématique du « Grand Thomas », célèbre « arracheur de dents », entouré de ses troupes de Bouquetières et de Harengères, de Mariniers et de Marinières, de Suisses et de Savoyards. Bien que l'intrigue soit centrée sur l'hymen annoncé de Clitandre avec la fille de Monsieur Bon François, bourgeois de Paris féru d'Astrologie, la parade, représentée gratis à l'occasion de la naissance du Dauphin le 9 septembre 1729, offre l'occasion d'une scène de genre où l'Opérateur distribue les aumônes à un décrotteur et à une montreuse de marmotte, laissant entrevoir, à l'intérieur de l'exercice imposé de l'éloge du Prince de rigueur en pareille circonstance, une relation entre son ministère et le monde des spectacles présentée sur le mode de la métonymie :

LA SAVOYARDE

Puisqu'on entre à l'Opéra

Sans y donner de cela,

*(Elle fait l'action de compter de l'argent)*

Et que l'on donne à Paris

Pour rien la Comédie ;

Moi, je montrerai gratis,

La Marmotte en vie.

*(Elle tire en même temps une Marmotte de sa boîte, et la fait danser.)*

G. THOMAS

Mes enfants, je suis charmé de votre zèle. Quant à moi, pour témoigner ma joie, j'offre tout ce qui dépend de mon ministère.

Air. *Des Fraises.*

C'est aujourd'hui que je mets

Mon plus brillant panache :

Je travaille aux dents sans frais,

Et pendant trois jours je les

Arrache, arrache, arrache.

(scène 10)

Mais la plupart des comédies à opérateur sont beaucoup moins circonstanciées et dépassent l'évocation pittoresque des tours d'adresse et de parole du bonimenteur.

---

16 Laura Rescia, « Spectacles de vagabonds et de charlatans en Italie et en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 389-400.

17 Tabarin, *Tabarin philosophe. Le Recueil général*, éd. Charlotte Farcet, Paris, Les Belles Lettres (Le Miroir des humanistes), 2007.

18 La pièce est reproduite au tome VII du *Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique*, Paris, chez Pierre Gandouin et la veuve Garnier, 1731.

Dancourt, en particulier, consacre deux pièces au personnage du charlatan, revêtu d'une signification allégorique de premier plan. Dans *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan* (1710)<sup>19</sup>, c'est le dieu de l'Amour, entouré de personnages allégoriques et de types de *commedia dell'arte*, qui fait office de trompeur public et, chassé de l'Olympe, répand au village le plus grand trouble, au grand dam de Jupiter, et surtout de Momus : « Quand l'Amour entre dans ces endroits-là, il s'y déguise sous tant de formes, que nous serions bien embarrassés de le reconnaître, et il est bon de n'avoir point à l'aller chercher là » (scène 1). Le rapprochement demeure pourtant purement métaphorique dans cette comédie d'intrigue, soucieuse avant tout de moquer plaisamment les artifices de l'Amour. C'est ainsi que Mercure prodigue à Amour le conseil suivant : « Fais-toi charlatan ; tu as de grandes dispositions pour cela, nous vendrons du Baume blanc, des Philtres, des Essences, des Pommades, tu feras des tours de Passe-passe. Tiens, mon ami, je ne connais point de métier qui te convienne mieux que celui-là. » La recommandation est immédiatement suivie d'effet, puisque Amour entreprend de « trouver moyen de faire une Troupe d'Opérateur » et s'associe séance tenante au dieu messager du commerce et des voyages (scène 8). Il est finalement pardonné par Jupiter, qui l'enjoint à reprendre des attributs allégoriques plus traditionnels : « reprenez le Carquois et les Flèches, et ne vous le faites pas redire deux fois : voilà Mercure qui est raisonnable, et qui a repris son Caducée ». C'est compter sans l'espièglerie d'Amour, qui lui tient tête (« je sais ce que je vaudrais, et vous ne venez me chercher, que parce que vous ne savez vous passer de moi ») et lui demande « un mois de vacance[s] pour [s]e divertir et faire parmi les hommes le métier de charlatan, que Mercure [lui] a proposé, et qui [l]e flatte » (scène 18).

Dans *L'Opérateur Barry* (1702)<sup>20</sup>, l'intrigue amoureuse de pure convention sert de prétexte à une évocation de la figure du bonimenteur dont la fonction est de mettre en évidence, dès la première scène du prologue, la relation d'homologie entre spectacle et charlatanerie. C'est ainsi que Monsieur le Comte demande des explications à son décorateur La France et à Dancourt lui-même au sujet de la présence d'un Opérateur sur les planches de son théâtre : « Qu'est-ce donc que cette décoration-là ? Un Opérateur sur notre Théâtre ! Se moque-t-on de nous ? » (Prologue, scène 1) ; « Est-ce de votre ordonnance que les Opérateurs viennent vendre leurs marchandises dans notre Hôtel ? ». Placée sur un tel terrain, la métaphore économique est ensuite reprise à son compte par le personnage de Dancourt lui-même : « Ma foi, Monsieur, il me semble que depuis quelque temps nous avons si peu de débit de la nôtre, que ce ne serait pas trop mal fait de louer la boutique. » Et lorsqu'on lui objecte qu'il n'y a « rien de plus déshonorant pour la Comédie », il rétorque : « Hé ! Que vous importe, pourvu que l'Opérateur la fasse mieux valoir qu'un autre, et que le profit vous en revienne ? ». Il va même jusqu'à prétendre que c'est du côté d'« une farce d'Opérateur, une Dame Gigogne, un Gilles, un Grand-Garguille, un Capitain » que réside la « nouveauté » tant prisée du public (Prologue, scène 2). Lorsque Madame de Chanvallon entreprend de faire déloger l'individu

19 Dancourt, *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, Paris, P. Ribou, 1710.

20 Dancourt, *L'Opérateur Barry*, Paris, P. Ribou, 1702.

aux « figures choquantes », aux « visages hétéroclites » qui « ne sont point faits pour ce Théâtre-ci », l'Opérateur Melchisedech Barry se lance alors dans une diatribe en jargon des plus significatives : on peut l'interpréter comme un condensé d'art dramatique. Se plaçant dans la lignée des grands orateurs antiques (Cicéron, Caton, Aristote), le charlatan se présente comme un spécialiste de rhétorique dont la parole a vocation universelle : il « possède toutes les langues et tous les idiomes de la terre, le grec, le latin, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, l'hébreu, le suédois, le danois, le laponais, l'iroquois, le chinois, le tonquinois et le cochinchinois », et prétend qu'il « parler[fa] si haut qu'on [l']entendra aux quatre coins de l'Univers, au Levant, au Couchant, au Midi, au Septentrion » (Prologue, scène 3). C'est donc en « plus grand personnage du monde », en « virtuose », en « Phénix pour sa profession » que se pose celui qu'on appelle le « maudit harangueur », qui a « encore plus de babil » que toute femme, autrement dit, en homme de théâtre unique en son genre, prompt au déguisement, habile de la parole, subtil dans la tromperie, jouant aux quatre coins du monde la comédie aux hommes pour leur plus grand plaisir. Pour ce faire, il est armé de son « magasin des agréments », de son « arsenal de l'amour », véritable « abrégé universel de tous les charmes » : « Comme il n'y a qu'un Soleil dans le Ciel, il n'y aura aussi qu'un Barry sur terre. Il y a quatre-vingt-treize ans que je fais un bruit de diable à Paris, n'y a-t-il personne que se souvienne de m'y avoir vu ? En quel lieu de l'Univers n'ai-je pas été depuis ? [...] Quel autre pourrait-ce être que ce fameux Barry ? » Et c'est exactement de la même manière et dans les mêmes termes que pour faire la promotion de ses remèdes et onguents que ce « fléau de toutes les Facultés » annonce « en impromptu le divertissement d'une espèce de petite farce » qui lui est consacrée, à la manière d'une prescription médicale (Prologue, scène 4). Et c'est encore sur le mode de l'analogie entre spectacle et charlatanerie que le Chœur chante ses louanges dans le divertissement final, sur l'air de « L'Opérateur Monsieur Barry, / Est mon médecin favori » :

Les chagrins, la mélancolie,  
Sont les plus grands maux de la vie ;  
Les secrets dont je les guéris,  
Sont les plaisirs, les jeux, les ris,  
Un peu d'amoureuse folie,  
Et l'usage des meilleurs vins.  
Avec cela, quel mal peut vous surprendre ?  
Que mes remèdes sont bénins,  
Et qu'ils sont faciles à prendre.  
(scène 15)

Au-delà de la gouaille de bateleur, du morceau de bravoure de harangueur, le personnage de l'Opérateur permet à Dancourt de poser les bases d'une relation homologique entre spectacle, charlatanerie et discours de savoir, tout comme plus tard Jacques La Combe dans *Le Charlatan* (1756), montrant que la connaissance seule n'est pas à même de convaincre sans le secours d'un adjuvant merveilleux :

Le talent, le savoir seuls sont insuffisants,  
Il faut en imposer par un air d'importance :



Enfin, prétendez-vous rang, honneurs, opulence,  
Je ne sais qu'un moyen... devenez Charlatans<sup>21</sup>.

C'est Gueullette, avec le « Prologue de l'Opérateur pour les parades », qui semble aller le plus loin dans l'association entre l'art du bonimenteur et celui du comédien. La harangue publique de « l'illustre, l'incomparable Fanfarinelli » reprend presque mot pour mot certaines formules de l'Opérateur Barry, mais pour mieux les intégrer à une diatribe à l'encontre des incroyables qui le qualifient d'« imposteur » et à un plaidoyer en faveur de son « succès surnaturel ». Invoquant l'« élixir de l'Esprit », qu'il tient en droite ligne du dieu de Lampsaque (attaché au culte de Priape), il porte à son crédit, non seulement les trésors de la rhétorique, déployés par « des Démosthène, des Cicéron et tant d'autres orateurs qui, depuis eux, ont fait et font encore en France l'ornement du barreau », mais encore « les ouvrages des Corneille, des Racine, des Molière, des Voltaire et de tant d'autres illustres auteurs qui marchent sur leurs traces » :

Ces phénomènes de leur temps, ces acteurs inimitables que vos pères ont vus orner la scène, et ceux que nous admirons aujourd'hui sur tous les théâtres et dans tous les genres ; tous ces grands hommes, si supérieurs aux autres, seraient-ils jamais parvenus à ce degré de perfection sans l'élixir des talents qui a produit dans tous les arts les grands génies<sup>22</sup> ?

Balayant d'un revers de manche tout signe de scepticisme (« Votre surprise, Messieurs et Mesdames, m'annonce votre incrédulité. Tant pis pour vous ! »), le Grand Thomas adopte la stratégie du déni (« je ne suis pas un charlatan »), afin de mieux justifier le salubre recours à la « jubilation continue » et à une sorte de politique d'un rire universel (« *Ridere regnare est* »), prélude à l'annonce opportune de son « divertissement impromptu » :

Pour vous l'inspirer, cette joie, je me propose, Messieurs et Mesdames, de vous donner un petit divertissement impromptu. Ces sortes d'amusements ont plus d'une fois désopilé la rate du sultan de la Chine, du roi du Congo, du Grand-Mogol et de la princesse de Manibonbanda, sa fille. (p. 357)

Sous l'apparente dérision de l'annonce publicitaire propre à la parade se fait donc jour un lieu commun qu'on retrouve dans de nombreuses comédies allégoriques de la période qui, en dépit de la campagne de mise en garde contre les charlatans menée par les philosophes des Lumières<sup>23</sup>, voient dans la pratique

21 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, vol. I, p. 273.

22 Thomas-Simon Gueullette, « Prologue de l'Opérateur pour les parades » [B.N.F. f. fr. 9340, f2r-f8r ; B.H.V.P. C.P. 4326, F° 1-4], publié dans *Parades*, éd. Guy Spielmann, Paris, Lampsaque (Studiolo), 2005, p. 354-357, ici p. 356.

23 Voir en particulier l'article « Charlatan » du Chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, mais également la notice « Charlataner » de Mercier dans *La Néologie*, ou encore l'article « Charlatan » de Voltaire dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, troisième partie, 1770, notamment « De la charlatanerie des sciences et de la littérature », où on peut lire : « Les sciences ne pouvaient guère être sans charlatanerie. On veut faire recevoir ses opinions : le docteur subtil veut éclipser le docteur angélique ; le docteur profond veut régner seul.

de l'opérateur, qui « Sur le Pont-Neuf, entouré de badauds », « criait à pleine tête », l'incarnation, onéreuse, de « la grande Encyclopédie », pour paraphraser les vers ironiques de Florian<sup>24</sup>. L'intérêt de cette figure de l'opérateur réside précisément dans son ambivalence : il est à la fois présenté au théâtre comme le révélateur d'une vérité supérieure, réputée inaccessible, et comme un trompeur professionnel, abusant de la crédulité populaire en dévoyant les procédés du spectacle afin d'entretenir une illusion mal fondée.

### **Dispositif théâtral et posture politique dans *Le Charlatan de Mercier***

Au sein d'une telle configuration sociohistorique, Mercier est sans doute celui qui entretient le plus savamment l'ambiguïté dans une pièce telle que *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780)<sup>25</sup> : dans cette comédie-parade, la finalité esthétique se double indéniablement d'enjeux politiques et idéologiques majeurs. Mise en scène d'une parole qui cherche à sidérer les foules en jouant sur l'illusion consentie, énoncé performatif renvoyant à une visée pragmatique relevant de stratégies commerciales, la figure du charlatan du Pont-Neuf, une nouvelle fois fortement inspirée par l'opérateur Thomas<sup>26</sup> qui, dans la pièce forme, sous les yeux du spectateur, son disciple, interroge avec force le pacte de créance au fondement, non seulement de la séance théâtrale, mais encore de l'opinion publique, considérée comme instance délibérative, biaisée par les falsifications diverses (spectateur complice, trucages divers, effets rhétoriques) de cette sorte de tribun du peuple charismatique.

Bien qu'il s'agisse de la seule figure de charlatan de l'abondante œuvre théâtrale du dramaturge, à l'exception du *Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, demeuré à

---

Chacun bâtit son système de physique, de métaphysique, de théologie scolastique : c'est à qui fera valoir sa marchandise. Vous avez des courtiers qui la vantent, des sots qui vous croient, des protecteurs qui vous appuient. Y a-t-il une charlatanerie plus grande que de mettre les mots à la place des choses, et de vouloir que les autres croient ce que vous ne croyez pas vous-même ? [...] Combien a-t-on mis de charlatanerie dans l'histoire, soit en étonnant le lecteur par des prodiges, soit en chatouillant la malignité humaine par des satires, soit en flattant des familles de tyrans par d'infâmes éloges ? » (*Œuvres complètes de Voltaire*, édition établie par Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, vol. 40, p. 40).

24 Florian, *Fables*, Livre 5, fable 14 : « Le Charlatan », *Œuvres de Florian IV. Fables, contes en vers, poésies diverses*, Paris, Ménard, 1838, nouvelle édition, p. 176.

25 Louis-Sébastien Mercier, *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*, comédie-parade en un acte et en prose, La Haye – Paris, Veuve Ballard et Fils, 1780. Représenté au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 18 mars 1787.

26 Sans doute aussi en filigrane, comme le suggère l'onomastique, par la figure du philosophe Socrate (qui a inspiré à Mercier la comédie de *La Maison de Socrate le sage*). Le philosophe grec est d'ailleurs présenté par ses détracteurs, tels que les sophistes, aussi bien que par ses partisans, comme un « charlatan ». Aristophane rend compte d'une telle accusation prononcée lors de son procès dans *Les Nuées*. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire, dans l'article « Charlatan » des *Questions sur l'Encyclopédie* (1770), affirme encore : « N'y avait-il pas un peu de charlatanisme dans Socrate avec son démon familier, et la déclaration précise d'Apollon, qui le proclama le plus sage de tous les hommes ? Comment Rollin, dans son histoire, peut-il raisonner d'après cet oracle ? Comment ne fait-il pas connaître à la jeunesse que c'était une pure charlatanerie ? Socrate prit mal son temps. Peut-être cent ans plus tôt aurait-il gouverné Athènes » (*Œuvres complètes de Voltaire, op. cit.*, p. 39).

l'état de manuscrit en quatre versions différentes<sup>27</sup>, le personnage tient une bonne place dans le *Tableau de Paris* aussi bien que dans *Le Nouveau Paris*<sup>28</sup> et entretient avec *Du théâtre* des relations étroites<sup>29</sup>. Or il semble que la dimension emblématique de la figure ait échappé à Fréron, qui affirme dans *L'Année littéraire* : « Sacroton, qui en est le héros, n'est point un personnage allégorique : c'est tout bonnement un Charlatan du Pont-Neuf, qui capte la multitude par son éloquence verbeuse, et qui parvient à vendre son orviétan<sup>30</sup> ». Pourtant, il tire lui-même prétexte du compte rendu de la comédie pour fustiger le « charlatanisme littéraire » d'un « Prophète inspiré » et d'un « autre charlatan » dans l'évocation desquels on n'a aucune peine à reconnaître la critique *ad hominem* de Diderot et d'Alembert.

Mercier lui-même nous met pourtant sur la voie, lorsqu'il pratique, comme à son habitude, l'autocommentaire dans de nombreux articles du *Tableau de Paris*, en particulier le chapitre « Monsieur le Public » :

Je citerai encore l'admirable production, trop peu lue, intitulée : *Le Charlatan, ou le Docteur Sacroton*, où l'on voit un tableau du public. Il consiste en différents mannequins de toutes sortes de grandeurs et de figures. Le charlatan s'en sert pour enhardir son élève, qui tremble de débiter sur le Pont-Neuf. Il lui crie d'envisager ce public formidable tel qu'il est ; et le disciple, convaincu que le public n'est qu'une assemblée de mannequins, parle et harangue hardiment<sup>31</sup>.

Cette scène peut être considérée comme emblématique pour l'ensemble de la comédie-parade : présentant les charlatans comme des « médecins du peuple », à savoir « du pauvre, de l'indigent », qui « ne sont pas despotiques » et dont la pratique « se conduit par l'expérience », Mercier les définit comme des guérisseurs publics dotés de la seule puissance de la parole, autrement dit, comme des spécialistes de l'effet de suggestion :

Celui qui n'a point de temps à perdre, monte chez l'Esculape grossier : *Me guérirez-vous ?* lui dit-il d'une voix impérative, *je n'ai pas le loisir d'être malade*. L'Esculape répond affirmativement : *Oui, je vous guérirai*. Quand il n'y aurait

27 Louis-Sébastien Mercier, *Le Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, comédie en trois actes et en prose, sans nom d'auteur, sans date [Bibliothèque de l'Arsenal (ARS.), Ms 15080 1 d], avec laquelle elle entretient de troublantes correspondances. Voir ma présentation de la pièce dans Louis-Sébastien Mercier, *Théâtre complet*, éd. Jean-Claude Bonnet, à paraître.

28 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, vol. I, chap. I : « Pont-Neuf » et chap. CCXX : « Charlatans » ; *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. LXIII : « Le Tireur de cartes » et dans les manuscrits du fond Mercier, « Sur l'abus des illuminations » [ms 15079 (2), f° 279-280, septembre 1798] et « Charlatans » [ms 15079 (1), f° 27-28, août-septembre 1797], resp. p. 1230-1231 et p. 1349-1351.

29 Telle est l'hypothèse à laquelle je souscris proposée par Martine de Rougemont dans « Le dramaturge », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151, puis dans sa présentation de l'édition de la pièce dans Louis-Sébastien Mercier, *Théâtre complet*, éd. Jean-Claude Bonnet, à paraître.

30 *L'Année littéraire*, année MDCCLXXX, par M. Fréron, vol. V, Lettre XIV, p. 316.

31 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, op. cit.*, vol. I, chap. DXXXIII : « Monsieur le public », p. 1473-1474. Il y revient dans plusieurs autres chapitres, tels que, outre ceux déjà mentionnés (« Le Pont-Neuf », « Charlatans »), « Lectures » et « Empiriques ».

que ce ton ferme, assuré qui frappe le malade, ce serait déjà un grand bien ; car il commence par fortifier l'âme ; et le médecin de la Faculté, avec sa parole incertaine et ses tâtonnements, ne verse pas dans l'âme le courage ni le baume restaurant de l'espérance. Il est froid, tandis que l'autre, chaud et véhément, vous dit d'une voix forte et convaincante : *Prenez et guérissez.*

Ce ton éloquent ranime et conforte le malade, chasse la peur, et commence peut-être la guérison. Il ne faut pas compter pour peu cette force d'imagination ordinaire aux empiriques, et qui leur fait dire à des squelettes ambulants : *J'en ai guéri bien d'autres ; vous ne digérez pas ; eh bien, dans quinze jours, vous mangerez un aloyau avec moi.*

[...] Et le peuple soumis à cette voix forte, à ce visage décidé, à ce geste ferme, répète, *il est guérisseur !* Et comme il compte être guéri, il l'est déjà à moitié<sup>32</sup>.

Nouvelle évocation du *Docteur Sacroton*, cet extrait pose les bases d'une conception performative de la « parole hardie » et de l'« œil sûr » susceptibles de subjuguier le peuple et de « s'empar[er] de son imagination » qui savent, par la puissance d'évocation, « chang[er] la situation de son esprit » (p. 463), à la manière d'une sorte d'« apophtegme médical » dont le remède « n'est pas aussi chimérique qu'on voudrait le dire » (p. 464)<sup>33</sup>.

Cependant, à y regarder de près, la fameuse scène des mannequins ne peut être réduite, ni à la sommaire satire de la « charlatanerie littéraire » dénoncée par Fréron, ni à l'anthropologie de l'efficacité symbolique du geste théâtralisé du « guérisseur » proposée par Mercier (le terme est prononcé par Sacroton dès la scène 3). Elle révèle, selon moi, toute l'ambiguïté du dispositif d'allégorisation<sup>34</sup>. L'intérêt de la comédie-parade réside d'abord dans l'inversion de perspective relative à la satire conventionnelle des harangueurs publics, érigés par Mercier, en la personne de Sacroton et de son disciple Nicolas Fils, assistés de Jeannotin, crieur public, en véritables tribuns de la plèbe : leur parole est dès lors investie, non plus d'un simple pouvoir de tromperie, mais d'un haut niveau de performativité, et leurs énoncés doués de puissants effets autoréalisateurs auprès des auditeurs et des spectateurs. Derrière les oripeaux hétéroclites et colifichets dont s'entoure Sacroton, travesti pour la circonstance en soldat hongrois (« *habillé en Pandour, avec des moustaches, un sabre pendant à son côté, l'habit couvert de plaques, un bonnet de hussard sur la tête ; il tient un sac ou gibecière pleine de fioles et de petits paquets* »), c'est bien « le talent de parler en public », le secret de la « haute éloquence », dont « il faut apprécier le talent dans la place publique, et jamais ailleurs » qui tient le peuple en haleine, loin des « succès de chambre ». Sacroton configure par conséquent un espace public structuré par la représentation théâtrale au sein d'une société conçue comme un dispositif panoptique : « je prétends que mes enfants vivent comme moi sous l'œil

---

32 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., vol. II, chap. DCLX : « Empiriques », p. 461-465, ici p. 462-463.

33 Une telle assertion n'est pas sans évoquer les approches anthropologiques modernes des traditions chamaniques, des cérémonies de désenvoutement pratiquées par les sorciers et les guérisseurs, ou plus généralement, de ce que Claude Lévi-Strauss appelle l'« efficacité symbolique » dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chap. 10, p. 205-226.

34 Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

du public, parce que comme l'a fort bien dit un auteur, on en vaut mieux quand on est regardé » (scène 2). La leçon de harangue qu'il donne à son héritier désigné, le fils Nicolas, son aspirant gendre, s'apparente alors à une phénoménologie de la perception sociale autant qu'à une pragmatique du discours public qui prennent sens dans le cadre d'une économie des affects. C'est en effet sur l'art de la suggestion que repose l'essentiel du talent de l'opérateur et alchimiste dans la série de scènes épisodiques qui tient lieu de structure dramaturgique à la pièce (scènes 4 à 8) ; mais c'est surtout sur l'art de capter l'attention des foules en créant de toute pièce des réalités de discours, en convoquant par le recours à l'imagination une réalité absente, comme lorsqu'il prétend commercialiser un remède contre l'air ambiant : « Vous aviez tort, et un plus grand tort encore, c'était de ne pas vous prémunir contre l'air... Voici un Élixir de rubis et d'ambre jaune qui vous fortifiera contre l'impression du grand air » (scène 8).

L'exacerbation de l'artifice tient donc lieu de système d'accréditation dans un dispositif de manipulation de la représentation qui trouve son point culminant avec la fameuse scène des mannequins, qu'on peut sans exagération envisager comme une anticipation des *Chaises* (1951) d'Eugène Ionesco. La scène s'ouvre comme une répétition de théâtre où l'apprenti opérateur rode son personnage selon les règles de l'art dramatique (« J'ai répété dix fois mon rôle, je le sais par cœur, et les gestes aussi ») et la déontologie que lui a inculquées son mentor (« Vous êtes-vous bien pénétré des devoirs de la profession, et de tout ce qu'il faut pour la remplir ? »). Devant l'hésitation du jeune homme sur ses propres capacités d'illusionniste, le Docteur préconise l'autosuggestion, adjointe à une bonne dose de mégalomanie, avant de lui broser un tableau de « l'art qui guérit » qui surclasse sa vocation de commerçant :

[C]e sont là de grands avantages, d'accord : mais comptes-tu pour rien ceux de voyager partout, de porter le sabre au côté, les pistolets à l'arçon, le bonnet fourré en tête, d'avoir un char qui, arrivé sur la place publique, se métamorphose tout à coup en Théâtre, avec la rapidité d'une décoration d'Opéra. Et là, semblable aux Orateurs romains, de parler en public, haranguant tour à tour les nations, et parlant en liberté à un peuple serré et attentif. Qui est-ce qui parle aujourd'hui au public ! Personne, mon ami, personne, excepté nous ?... Tu peux réussir par la parole, et aller plus loin que tu ne penses. (scène 11)

Le charlatan décrit donc son métier selon les catégories de l'art lyrique et dramatique : il s'inscrit dans la tradition de la rhétorique antique et de l'illusionnisme opératique, tout en lui conférant une fonction politique majeure d'arrondissement et de suggestion du peuple destinée à « rasseoir les esprits ». Il brosse en effet un portrait de l'opérateur en véritable tribun du peuple, susceptible d'avoir besoin « de toutes les ressources des poumons et de la tête » pour « se soutenir et ne pas tomber » face à « de terribles auditeurs » et aux « brouhahas de ce parterre impoli et tumultueux ». Il s'agit pour lui d'investir l'espace public du Pont-Neuf, « le lieu de tous temps consacré », afin d'égaliser, s'il se peut, le prestige de grand Thomas, ce « coryphée des opérateurs passés, présents et futurs », qui jadis « s'acquit une réputation éclatante, universelle » :

Il était reconnaissable de loin par sa taille gigantesque et l'ampleur de ses habits ; monté sur un char d'acier, sa tête élevée et surmontée d'un panache éclatant, figurait avec la tête royale de Henri IV ; sa voix mâle se faisait entendre aux deux extrémités du pont, aux deux bords de la Seine. La confiance publique l'environnait, et la rage de dents semblait venir expirer à ses pieds, la foule empressée de ses admirateurs comme un torrent qui toujours s'écoule, et toujours égal, ne pouvait se lasser de le contempler ; des mains sans cesse élevées, imploraient ses remèdes, et l'on voyait fuir le long des trottoirs les Médecins consternés et jaloux de ses succès. Enfin, pour achever le dernier trait de l'éloge de ce grand homme, il est mort sans avoir reconnu la Faculté.

Le panégyrique, sur le mode de la parodie de la pompe tragique et de la paraphrase biblique, du célèbre arracheur de dents, officiant sur le Pont-Neuf dans les années 1720-1730, revêt ainsi une double fonction, à la fois esthétique, en tant que traité d'art du comédien, et politique, en tant que manuel à destination de *leaders* d'opinion charismatiques. Tel est le sens de prescriptions telles que : « C'est par la fermeté que l'on en impose à la multitude » (scène 11).

La séquence révèle cependant toute l'ambivalence de la figuration de « ce peuple qui va, qui vient, qui se renouvelle, qui parle, qui bourdonne », dont l'évocation ne laisse pas d'afficher une certaine forme de misérabilisme<sup>35</sup>, par des expressions telles que : « tous ces yeux ouverts, fixés sur moi seul, ces bouches béantes, ces bonnets, ces chapeaux, ces sales cornettes » (scène 11) ; pourtant, elle le reconnaît en même temps, dans la lignée de *Du théâtre*, comme le destinataire privilégié et le souverain des spectacles<sup>36</sup>. Mais c'est dans la scène des mannequins que l'ambiguïté prend toute son ampleur. Alors que Sacroton persuade son disciple, le fils Nicolas, d'effectuer une sorte de répétition générale, en privé, de sa prochaine prestation publique, il fait apporter par son auxiliaire, le crieur Jeannotin, « *des mannequins de toutes grandeurs et représentant toutes sortes de personnages* », qu'il décrit de la façon suivante :

Bien... Arrangez le Public ! (*On dresse les mannequins sur leurs pieds, Mademoiselle Angélique fait des amitiés, des signes et des caresses à Nicolas fils qui est sur l'escabelle.*) (*à Nicolas fils*) Eh bien ! Vois-tu ces figures ressemblantes, ce cocher, ce porte-faix, ce savetier, ce soldat, ce racoleur, ce porteur d'eau, ce mitron, ce perruquier, ce mouchard, cette harengère, ce crieur de vieux habits ?... Vois-tu cette grosse servante et ce maigre huissier, ce garçon rôtisseur et ce metteur-en-œuvre, ce rouge boucher, et ce pâle Savoyard ? Vois-tu la raide figure de ce faraud en catogan ? Eh bien, te voilà face à face du Public... es-tu rassuré ?... dis... voilà ce que c'est... (scène 13)

L'anaphore incantatoire a pour fonction, dans une telle réplique, de suggérer la présence réelle de ces leurres du public qui font office d'appuis de jeu pour une succession de séquences discursives typiques telles que le « discours du Cosaque »,

---

35 Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 1989.

36 Martial Poirson, « De la police des spectacles à la civilisation des mœurs théâtrales : domestication du public et production des affects chez Louis-Sébastien Mercier », *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n° 4 (décembre 2009), p. 529-547.

dont la « momie desséchée, peinte en brun, de quatre pieds et demi de haut, la tête garnie d'une crinière noire », tient lieu de substitut, supposé avoir permis d'extraire un « baume unique » à valeur de panacée : elle nourrit l'hypotypose narrative du récit curieux et édifiant de la vie imaginaire du charlatan, sur fond de métempsychose, ponctuée par les conseils en rhétorique de Sacroton au novice au sujet de l'art du « coup d'éloquence » :

Arrête, arrête... ce morceau-là n'est pas rendu avec assez de véhémence ; c'est ici qu'il faut déployer tous les efforts du talent. (*Il monte sur l'escabelle et dit avec emphase.*) La voilà, la dent ! Messieurs ! Demandez-lui s'il a souffert ! La voilà ! (*Montrant la tête comme si elle était entre ses deux genoux.*) Qu'il parle ! Demandez-lui s'il a souffert !... s'il a souffert... qu'il parle... prends-y garde, voilà les mots essentiels. C'est pour ces occasions qu'il faut réserver les traits fortement prononcés, que le geste doit être animé, vivant, pittoresque ; le geste que tu viens de faire est bon dans la chambre ; mais dans une place publique, songe donc qu'il faut que l'on devine par la seule action ce que tu veux dire, que l'on aperçoive à trois cents pas l'orbite de ton œil, que l'on distingue le mouvement de tes lèvres, que l'on voie jouer tous les muscles de ton visage... Tu ne risques donc rien d'outrer les gestes proportionnellement à la grandeur du Théâtre...

La personnification outrancière de la momie pratiquée à l'occasion d'une telle leçon d'éloquence, tout comme celle des mannequins tout au long de la scène, censés « apostropher » l'orateur perché sur son escabeau, indique la voie d'une mise en abyme du dispositif d'allégorisation du public, et à travers lui, du peuple, auquel seul le charlatan sert désormais d'interlocuteur. « Qui est-ce qui parle aujourd'hui au public ? » demande le Charlatan de comédie : « Personne, mon ami, personne, excepté nous ?... » (scène 11). Or cette scène est fondée sur la parodie biblique de l'institution de l'Eucharistie : « prenez et guérissez<sup>37</sup> ! ». Elle interroge donc le pouvoir performatif du Verbe, mesuré à l'aune de la transsubstantiation christique, et suppose une relation d'immanence entre les mannequins et le public.

Un tel procédé suggère, voire explicite la relation de substitution entre une « assemblée de mannequins » inertes et l'assemblée du peuple réunie au sein du dispositif théâtral. Tel est notamment le sens de l'injonction qui clôt la scène (« Emportez et remettez l'honorable public en place. [...] Montrons mon successeur au peuple qui l'attend »), laissant entrevoir un prolongement métonymique de la scène avec le public réel de la ville, et par conséquent la réplique du même type de dispositif artificiel. C'est ainsi qu'en hypostasiant les mannequins, Mercier réifie en même temps le public pour les besoins de l'adoubement symbolique de l'apprenti opérateur, en l'inscrivant au cœur du rite initiatique de passage. Revêtir le novice de l'« *habit d'opérateur* » consacré, l'inscrire dans la prestigieuse lignée des Orviétano, Lescaut, Calabre, l'exhorter à manipuler les spectateurs exactement de la même manière qu'il vient de le faire avec leurs substituts de bois et de tissu, revient donc à l'initier au secret de l'inconsistance allégorique, et par conséquent, de l'insignifiance politique du peuple.

37 *Nouveau Testament*, Évangile selon Matthieu, 26, 1 ; Évangile selon Luc, 22, 19. Elle fait écho à la parodie du « Monte et parle » (scène 11).

Si, après une telle épreuve, le « succès n'est plus équivoque », autorisant le fils Nicolas, devenu expert dans l'art de la métoscopie, à officier en qualité d'opérateur et à « redire [s]on discours au public » (scène 13), la finalité axiologique de la comédie-parade, quant à elle, est des plus ambiguës, dans l'optique d'une forme de théâtralisation généralisée de l'espace public délibératif, au sein de laquelle l'infortuné Jeannotin, aussi piètre orateur que malheureux amant, plein de ressentiment, n'a d'autre ressource que d'entrer, sur un mode burlesque, dans le jeu de dupes et d'illusions au fondement de l'affrontement symbolique : « j'édifierai théâtre contre théâtre ». Condamné à demeurer éternellement « crieur à gages », à rester au seuil de la théâtrocratie, il ne peut que contester la validité d'un système sémiotique fondé sur un « privilège de parchemin » (scène 15) et l'efficacité symbolique d'un geste théâtral susceptible de produire de la richesse à partir de la pure et simple performance physique (« Dans notre profession, tout est recette et presque point d'avances... », scène 18). À l'inverse, les heureuses dispositions du fils Nicolas (« il est véritablement né pour parler en public », « le plus bel organe, le maintien le plus assuré ») semblent le prédestiner naturellement au métier de trompeur public, présenté à son père, qui le prend pour un « possédé », comme une révélation (« J'ai parlé au public, mon père, et je me sens appelé à cet état ») :

Et qu'importe le lieu ? À qui parlait-il ? À ce qu'il y a de plus respectable ; au peuple, au peuple assemblé ! Et que donnait-il à ce peuple ? Ce qu'il y a de plus utile, la guérison ! Et qu'en recevait-il ? Ce qu'il y a de plus précieux, l'argent ! Et de quelle manière l'honorait-on ? Par ce qu'on n'obtient pas toujours ailleurs, le silence et l'attention !... (scène 18)

La leçon du docteur Sacroton, sans doute le personnage de bonimenteur le plus abouti de la tradition comique française, apparaît donc comme un véritable manuel d'économie des affects, solidement étayée sur une anthropologie de l'attention. Mercier y met en évidence la puissance de mystification du spectacle sur les foules, tout en déconstruisant, sur le mode parodique et ironique, son propre système de créance avec une lucidité hors du commun. Cependant, au-delà de la satire du charlatan et des croyances populaires, la plaisante évocation de cette parole susceptible de donner vie, à la manière du mystère de l'Eucharistie, permet à Mercier non seulement de sublimer l'efficacité symbolique du dispositif théâtralisé, mais encore d'entacher l'autodétermination et la conscience critique du public dont il vient pourtant de glorifier la capacité de jugement, à l'exemple d'une partie de la dramaturgie des Lumières. La trivialité affichée de l'allégorie de l'assemblée de mannequins rend ostensible sa relation analogique, voire homologique, avec l'assemblée des spectateurs, la plaçant, par le retournement du processus d'allégorisation, dans l'ère du soupçon.



## Références

- ARON, Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- AUGÉ, Marc et Jean-Paul COLLEYN, *L'Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- BECKER, Howard S., *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009.
- DANCOURT, *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, Paris, P. Ribou, 1710.
- , *L'Opérateur Barry*, Paris, P. Ribou, 1702.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FLORIAN, *Œuvres de Florian IV. Fables, contes en vers, poésies diverses*, Paris, chez Ménard, 1838.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.
- FRÉRON, *L'Année littéraire*, année MDCCLXXX, vol. V, Lettre XIV.
- GAUDEZ, Florent (dir.), *La connaissance du Texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- , *La culture du Texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- , *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Textacteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, « Prologue de l'Opérateur pour les parades », *Parades*, éd. Guy Spielmann, Paris, Lampsaque (Studiolo), 2005, p. 354-357.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).
- LA HARPE, Jean-François de, *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie*, Paris, chez M. Lambert, 1782.
- LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- , *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- , *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*, comédie-parade en un acte et en prose, La Haye – Paris, Veuve Ballard et Fils, 1780.
- , *Le Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, comédie en trois actes et en prose, sans nom d'auteur ni date [Bibliothèque de l' Arsenal (ARS.), Ms 15080 1 d].
- , *La Néologie*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2011 [1801].

- , *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994.
- , *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 2 vol., 1994.
- ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1788.
- ORNEVAL, PANNARD et LESAGE, *L'Impromptu du Pont-Neuf. Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique*, Paris, chez Pierre Gandouin et la veuve Garnier, 1731, vol. 7, p. 295-322.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- PASSERON, Jean-Claude et Claude GRIGNON, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 1989.
- POIRSON, Martial, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , « De la police des spectacles à la civilisation des mœurs théâtrales : domestication du public et production des affects chez Louis-Sébastien Mercier », *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n° 4 (décembre 2009), p. 529-547.
- RESCIA, Laura, « Spectacles de vagabonds et de charlatans en Italie et en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Sabine CHAOUICHE (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 389-400.
- ROUGEMONT, Martine de, « Le dramaturge », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151.
- SCHNECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition et traduction d'Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
- TABARIN, *Tabarin philosophe. Le Recueil général*, éd. Charlotte Farcet, Paris, Les Belles Lettres (Le Miroir des humanistes), 2007.
- VOLTAIRE, « Charlatan », *Questions sur l'Encyclopédie IV, Œuvres complètes de Voltaire*, édition établie par Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2009 [1770], vol. 40, p. 36-42.