

Louis-Sébastien Mercier et le théâtre

Raymond Gay-Crosier

Volume 1, numéro 2, août 1968

Roman et théâtre au XVIII^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500023ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500023ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gay-Crosier, R. (1968). Louis-Sébastien Mercier et le théâtre. *Études littéraires*, 1(2), 251–279. <https://doi.org/10.7202/500023ar>

LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER ET LE THÉÂTRE *

raymond gay-crosier

« Tombez, tombez, murailles, qui séparez les genres! Que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son genre resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit et atténué. »

On l'a surnommé « le Rousseau du ruisseau », « le dramaturge », « le dramomane », « le fou bizarre », « le singe de Diderot ». Quoique pas des plus brillants, Louis-Sébastien Mercier fut un des acteurs les plus dévoués et les plus notoires de l'Europe littéraire du XVIII^e siècle. Son œuvre est aussi énorme qu'inégale. Si, par hasard, il en est fait mention dans les manuels d'histoire littéraire, on y lira que Sébastien Mercier nous a légué, outre un fatras d'opuscules illisibles, un chef-d'œuvre (*le Tableau de Paris*), une utopie dans le goût de son temps (*l'An 2440*) et une série de mauvais drames. À peine rencontrera-t-on des titres tels que *Mon bonnet de nuit*, les *Songes et visions* ou — les philologues commencent à s'y intéresser — *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux ou à renouveler*. Notre propos n'est pas, ne peut pas être de révéler un génie méconnu : génie, il ne le fut guère, méconnu¹ cependant toute sa vie. Car, ce nous semble, Mercier fut un de ces imperturbables comptables qui tentèrent témérairement de dresser le bilan de leur siècle. Or au bilan sociologique et politique que constitue *le Tableau de Paris* il faudrait ajouter un bilan dramatique non moins important : *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*.

* Cette étude est la première d'une série à paraître sur la dramaturgie au XVIII^e siècle. Le *Humanities Council* de l'université de Floride a mis à notre disposition une bourse grâce à laquelle nous avons pu entreprendre ce travail de longue haleine.

¹ Léon Béclard, dans l'étude la plus exhaustive qui existe sur Mercier, remarque à ce propos : « Il a été la victime d'incroyable, d'un inique délaissement ». *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, t. I, *Avant la Révolution, 1740-1789*, Paris, Champion, 1903, p. V. Le tome II n'a malheureusement jamais vu le jour.

I

Mercier a exposé sa conception de l'art dramatique dans pratiquement toutes ses œuvres. Son *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* est une première tentative de recueillir et de présenter d'une manière « systématique » les théories développées dans quelques préfaces. Par la suite, il n'y reviendra dans *De la littérature* suivi d'un *Nouvel Examen de la tragédie française* que pour confirmer ses vues plus fermement. Dans la lettre à Thomas, du 10 juillet 1770, antérieure donc de trois ans au *Nouvel Essai*, on trouve déjà toutes faites les idées directrices de sa théorie dramatique :

« Je me destine à suivre quelque temps la carrière du théâtre. J'ai réfléchi sur l'art dramatique et je suis fondé à croire qu'il a pris en France une direction fâcheuse. On a cru qu'il fallait des rois dans une tragédie. On a pris la marque de la grandeur pour la grandeur réelle. Le poète s'est extasié le premier devant les têtes à diadème comme un enfant s'extasie à Versailles. Le poète a induit en erreur les hommes, j'ose dire même qu'il les a trompés. Il faut plutôt leur montrer, je pense, que le courage, l'héroïsme, la vertu appartiennent aux classes obscures de la société, que chacun peut se flatter de passer pour un héros au regard de son siècle et de la postérité, lorsqu'il aura accompli les devoirs de son état, que l'homme est tout et que les titres ne sont rien. [...]

« Comment donc des hommes de génie ont-ils été copistes des Anciens? Est-ce que leur siècle n'abondait point en tableaux pathétiques? Ne reconnaissez-vous pas, monsieur, l'influence de ces préjugés littéraires aussi funestes à l'art que les préjugés religieux l'ont été à la saine morale? Je ne crois ni à la poétique d'Aristote, ni aux règles de ces esprits médiocres toujours concentrés dans un seul objet, toujours étayés d'exemples. Ce sont des paralytiques qui prennent leur chambre pour l'univers.

« Oserai-je [dire], monsieur, que je ne crois pas que les vers soient propres au genre dramatique? On doit entendre sur le théâtre de la nation le langage de la nation, et non une langue factice qui coûte beaucoup d'effort, peut-être pour faire moins d'effet sur le peuple². »

² Lettre publiée dans Béclard, *op. cit.*, pp. 790-792.

Il est impossible d'entrer ici dans les détails du pamphlet que Mercier achève le 17 janvier 1773. Divisé en vingt-neuf chapitres de longueur et d'importance fort inégales, le *Nouvel Essai*, assaisonné d'innombrables notes, est d'une lecture parfois ardue. Mais on peut en réduire les idées directrices et les revendications les plus chères à l'auteur aux trois catégories que voici : 1° la stérilité des traditions et des règles ; 2° les « vices » de la comédie ; 3° le drame et sa fonction sociale.

Dédiant le *Nouvel Essai* à son frère hôtelier parce que quelques-unes de ses idées s'y trouveraient, Mercier profite de cette dédicace pour inviter les lecteurs à s'aimer fraternellement. Il conçoit l'amitié fraternelle tel qu'il conçoit le théâtre : tous les deux sont aptes à étouffer le levain de la discorde. La première phrase de l'introduction ouvre impérieusement la déclaration d'indépendance :

« Le Spectacle est un tableau ; il s'agit de rendre ce tableau utile, c'est-à-dire de le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image qu'il présentera serve à lier entr'eux les hommes par le sentiment victorieux de la compassion et de la pitié » (1)³.

Les 371 pages suivantes s'évertuent à prouver qu'il ne faut qu'associer la passion et la vertu pour approcher l'humanité, grâce au miroir de la société que constitue la scène, de ce qui lui tient le plus à cœur : la félicité publique.

Quoiqu'il dénonce certaines traditions jugées stériles, Mercier admire le théâtre grec parce que les sentiments qui secouent ses héros ont aussi été ceux de leurs spectateurs. La tragédie et la comédie attiques sont l'expression d'un authentique patriotisme et d'un engagement politique partagé par tout le monde. Le peuple français, par contre,

« joue stupidement aux cartes les trois quarts de la journée, [. . .] ignore ce qui se passe à Versailles, [. . .] ne s'en inquiète pas, [...] s'échauffe sérieusement pour une actrice ou pour une ariette, [...] n'ose s'ouvrir la bouche de peur d'un espion et de la Bastille, [...] reçoit les maux politiques comme il reçoit les maux physiques, les voyant formés dans les airs, ainsi que la grêle, la foudre et les tempêtes » (20, note a).

³ Sauf indication contraire, les chiffres entre parenthèses renvoient au *Nouvel Essai* paru sans nom d'auteur à Amsterdam, chez E. van Herrevelt, 1773.

Le « barbarisme » commence avec les Romains, avec « le boursoufflé Sénèque », « le froid Térence » et ce « Plaute presque inintelligible » (24). N'ayant su arrêter la décadence, le théâtre et l'art oratoire français sont réduits à un artifice qui ressemble au « chant de l'oiseau encagé » (41). Corneille, qui pourtant a quelque mérite parce qu'il préfère la vertu à l'amour, aurait dû naître à Londres à l'époque de Cromwell. Il n'est d'ailleurs « plus lu aujourd'hui, rarement représenté, presque ouvertement dédaigné par plusieurs gens de lettres, [et] ignoré de la plus grande partie de la nation » (27). Mais le vrai coupable c'est Racine, ce « tailleur à la française de tous les rois anciens⁴ » qui doit son prestige à une « nation efféminée » (27). Il n'y a chez lui que force beaux vers mais point de vérité que ses spectateurs ne cherchent guère. Satisfaits du pompeux et de l'exotique que fait habilement miroiter l'auteur de *Phèdre*, ils s'identifient involontairement avec le héros ou l'héroïne et, ayant joui de leur monstruosité, s'absolvent aisément de leur propres vices. Ce genre de pièce est foncièrement attentatoire à la liberté et corrompt l'homme : au lieu de lui révéler le vrai sens de la vie, il l'en éloigne davantage, au lieu d'inspirer son imagination, il la flétrit. L'histoire, du moins telle que la présente la tragédie française, n'est qu'une « fable convenue » (46), que « l'égout des forfaits du genre humain [qui] exhale une odeur cadavéreuse », qu'un « miroir détestable [que Mercier] voudrait pouvoir anéantir » (47). Les personnages historiques de cette tragédie ont un trait commun : ils sont tous dénaturés. Si les rois nous intéressent, c'est « comme homme, mais non comme rois » (44), exception faite pour ceux qui sont d'un intérêt politique utile, par exemple lorsqu'on représente « leur ambition comme la source des malheurs du peuple » (44). Mercier songe ici au drame national et historique. Ni l'unité de temps, ni celle du lieu ne sont nécessaires. L'unique règle, que le théâtre s'impose et respecte d'ailleurs naturellement, doit être « l'unité d'intérêt » (147). Ce n'est pas non plus en chipant des hémistiches et en rimant richement qu'on s'approche de la réalité. L'homme n'est pas seulement simple ou compliqué, bon ou mauvais, mais tout cela à la fois ; il est un mélange complexe, et ce n'est qu'un *mélange des genres* qui sache répondre à ses légitimes exigences morales et esthétiques. Comment l'auteur dramatique peut-il s'arroger le droit de corriger la nature alors que sa tâche est de la faire parler ? Seulement, la faire parler ce n'est pas la faire crier. « La perfection du talent est de peindre en grand, et non de s'amuser à polir les mots, à tourner une idée en épigramme, à enluminer une pensée » (190).

⁴ *Mon bonnet de nuit*, I, 278.

Les pernicieuses règles, servilement respectées par le théâtre classique, sont surtout dues au caractère sacramental avec lequel les auteurs ont lu et interprété les arts poétiques. « Aristote avec sa Poétique, a été aussi funeste à propos de la littérature que sa Dialectique a été fatale à la vraie philosophie » (267). Et Horace est inférieur au Stagirite qu'il ne fait que singer. Les deux théoriciens ne vont pas au fond des choses. Il n'y a que Vida qui fasse transparaître « l'enthousiasme de son art » (225). L'« insupportable abbé d'Aubignac » (271) s'acharne à détruire le théâtre. Boileau, certes, fait parler le bon sens, ses vues sont « justes mais étroites » (277). Il a fallu attendre l'apparition d'un Young (*la Composition originale*), d'un Diderot et d'un Marmontel pour trouver quelques idées fraîches et fécondes. Fi donc « des gémissements cadencés » (284) de Racine qui subordonne tout à l'amour-passion et induit les poètes en herbe à une oisiveté contagieuse. Cependant Mercier prend surtout à partie les plates imitations des tragédies classiques qui déferlent sur les scènes de son temps. Aux maximes générales présentées en alexandrins polis il voudrait opposer l'application démontrée de vertus civiques et pratiques. La néfaste séparation des genres provient du fait que le théâtre français n'a cessé d'être coulé en moules qui lui sont étrangers. La Poétique d'Aristote est bien plus éloignée de l'esprit français que, par exemple, les Mystères du Moyen Âge⁵, « bien plus intéressants pour la Nation » (VII). Il voudrait, d'une certaine manière, rétablir les conditions qui existaient à l'époque du théâtre grec : l'art dramatique étant par nature une affaire publique, il sera soutenu matériellement par l'État qu'en revanche il entretiendra spirituellement par le choix des sujets et la qualité de leur représentation. Pour Mercier, l'attraction du théâtre classique français se base sur un goût corrompu d'oripeaux inconnus au peuple : la cruauté, l'exotisme gratuit, les chœurs, les oracles, le moralisme à l'emporte-pièce, des problèmes et des passions guère perceptibles. Le *deus ex machina*, si efficace chez les Grecs, ne devient sous son masque français qu'une risible cheville ouvrière du dénouement. À force d'admirer ce déguisement méthodique de l'âme humaine, le spectateur des XVII^e et XVIII^e

⁵ À plusieurs reprises Mercier emploie des arguments qui seront ceux des Prémantiques. Cf. à ce sujet la thèse non publiée de Henry F. Majewski, *Sébastien Mercier — Representative of the Pre-Romantic Imagination*, Princeton, 1959, sur laquelle sont basés trois articles qui montrent Mercier en tant que précurseur des thèmes et mythes prémantiques : « L.-S. Mercier, A Pre-Romantic View of Paris », *Studies in Romanticism*, V, n° 1, 1965, pp. 16-29 ; « The Idea of Poetry and Genius in L.-S. Mercier », *The Romantic Review*, LVII, n° 3, 1966, pp. 177-187 ; « Mercier and the Pre-Romantic Myth of the End of the World », *Studies in Romanticism*, VII, 1967, 1-15.

siècles a désappris à voir la sienne propre⁶. S'il y a retour à l'histoire, que ce soit au passé de sa patrie, toujours présent grâce aux traditions autochtones accessibles à tout le monde.

« On a été cherché les règles dans l'art, tandis qu'elles sont hors de l'art⁷ », écrit Mercier le 18 août 1806 à Joseph Pain. Il faut voir dans cette phrase le principe fondamental qui gouverne l'art poétique de notre auteur : l'art n'est pas gratuit, il n'est pas une entité qui suit ses propres lois, il est sujet — tel l'artiste — au relativisme de ce monde. Au lieu de nier le déterminisme de l'homme, il faudrait mieux l'assumer pleinement et créer en vue d'un avenir plus prospère⁸. C'est sous cet angle qu'il faut voir l'amère critique que Mercier fait de la comédie en tant que genre qui n'est qu'un abus de « convulsion machinale » (54). En se référant expressément à Rousseau, il nous dit que peindre les mœurs ne signifie pas les corriger. Molière « n'a rendu le vice odieux que dans le *Tartufe* » (59). Cela sonne assez plat. Cependant Mercier ajoute à ces exagérations une subtile analyse du ridicule dans laquelle il faut voir l'un de ses apports les plus originaux. Quand on sait qu'en son temps le ridicule éreintait les hommes les plus intègres, qu'il ne tuait pas seulement mais qu'il déshonorait, on comprendra mieux que Mercier s'y échauffe particulièrement. « Comme les larmes ne sont pas toujours une preuve de malheur, le rire n'est pas toujours signal de joie. [...] Le rire machinal ne parle point à l'âme, comme ce sourire doux qui applaudit à ce qui est respectable, noble et touchant » (62). Livrer un plus faible à la risée publique n'est qu'une veule forme de vengeance que s'arroe l'amour-propre. C'est pourtant ce qui se passe dans la plupart des comédies traditionnelles, celles de Molière incluses⁹. « Il est des succès coupables, et l'esprit a quelque chose d'inferral quand il fait, en riant, des

⁶ Mercier, il faut le dire, voulant sacrifier l'esthétique sur l'autel de la morale publique, ne conçoit guère l'éminente importance du problème de l'équivalence de la forme et du fond dont le théâtre classique fournit pourtant une si admirable synthèse. Inutile d'ajouter que Mercier débite souvent des truismes redorés, mais ce n'est pas sur ceux-ci qu'on jugera cet homme de bonne volonté.

⁷ Cité d'après Charles Monselet, *les Oubliés et les dédaignés. Figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, Poulet-Malassis, 1857, p. 84.

⁸ Que Mercier soit influencé par la philosophie de Diderot ce n'est guère douteux. Par contre il reste à voir si, dans son moralisme outré, il tente d'adopter à sa manière l'*impératif catégorique* de Kant après la publication de sa *Critique de la raison pure* (1781/86). L'auteur du *Tableau de Paris* résume habilement les thèses du philosophe allemand dans une communication faite à l'*Institut* en 1801.

⁹ Selon Mercier, Molière est la victime de son siècle. « En voulant corriger la cour [...] il a gâté la ville. » (86) Mais dans ses comédies de caractère, il encourage la licence des mœurs : au lieu de se corriger, le spectateur se moque. Destouches est « froid » et Marivaux « maniéré » (92).

blessures profondes» (89, note a). Tel qu'il le prévoit pour les futurs spectateurs du drame, il entreprend lui-même sa tâche réformatrice par compassion pour le plus faible, il démontre comment un sentiment vague de pitié se cristallise en attitude morale. Il découvre alors que le problème central de la dramaturgie est une question de proportion et de *dosage*. « Le caractère doit naître du sujet, ce me semble, mais ne doit pas être son pivot » (69). Alors que la comédie (et la tragédie) brossent des *portraits* en mettant en relief des individus ridicules (ou héroïques), le nouveau genre présentera des *tableaux* où « l'action simultanée et réciproque de tous les personnages [...] vivifie seule le drame et donne un poids à la moralité » (70).

« Le propre de la comédie serait de porter le flambeau de la vérité dans le repaire obscur où les méchants travaillent leurs iniquités, de percer dans le sein des grandeurs le vil automate qui s'érige en tyran, de le traîner tremblant à la clarté importune au crime. Alors celui qui ne craint point d'être coupable pourrait craindre la honte : le théâtre serait une cour souveraine, où l'ennemi de la patrie serait cité, [...] et livré à l'infamie : le bruit des applaudissements serait à son oreille le tonnerre de la postérité ; pâlassant, et frappé d'effroi, il maudirait le jour, et cherchant un antre ténébreux il délivrerait la société de sa présence » (61-62).

Il est impossible de tracer ici l'itinéraire du genre sérieux¹⁰ dont Mercier n'est certes pas l'inventeur. Mais il est le premier à exploiter méthodiquement les possibilités d'un genre littéraire qu'il voit en accord étroit avec ce qu'il croit être les besoins esthétiques et moraux des hommes. Le noyau de son *Nouvel Essai* se compose sans doute de ses remarques sur le drame, des sujets qui s'y rapportent et des bons conseils données aux jeunes auteurs dramatiques. Avant toutes choses le drame doit représenter « un beau moment de la vie humaine, qui révèle l'intérieur d'une famille, où sans négliger les grands traits on recueille pieusement les détails » (106). Étant l'expression d'un « choc intestin » (106), il évitera les couleurs tranchantes que la nature ne connaît guère, il s'astreindra à présenter un mélange compréhensif de la diversité des personnages tantôt citadins, tantôt provinciaux ou même étrangers. Le drame est essentiellement un *tableau moral* (105 et *passim*) flatteur

¹⁰ Cf. à ce propos l'ouvrage classique de F. Gaiffe, *le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1910, notamment la deuxième partie.

ou critique de la société ; il saisit « le caractère des nations » (112) en lequel le spectateur se reconnaît. Les sujets doivent être d'un intérêt général tels que, par exemple, la dignité menacée, la générosité secrète, le bien anonyme, l'amitié fraternelle, le dévoilement de l'égoïsme, de la bassesse, bref, toute la gamme nuancée des vices et des vertus. Ceux-ci étant susceptibles de changer de caractère au cours du temps, le drame s'y accommodera naturellement.

« Tout drame qui ne peint pas la nature, est indigne de l'attention d'un homme sensé : c'est un portrait qui ne ressemble pas. Plus le poète sera fidèle à la peinture des événements tels qu'ils s'enchaînent, plus il pourra se flatter de mériter ses succès » (124).

Quoiqu'il sache qu'il brave ouvertement la délicatesse française, Mercier revendique une salutaire épuration du théâtre. L'art dramatique, art public par excellence, ne permet guère de choisir : le poète doit se faire l'interprète des malheureux et des opprimés. Maniant habilement la terreur et la pitié, il sait mettre en mouvement les passions et incite les spectateurs à « sentir vivement » (135). Les grands sentiments, tels l'amour et la pitié, une fois mis en action, l'auteur peut alors faire jouer l'éloquence tout en n'oubliant pas que la scène n'est pas un parloir mais un lieu d'action. Il esquissera « les entr'actes de la vie humaine, qui, en liant les grandes scènes, forment le véritable tableau du monde social » (165). Ni Aristote, ni Horace, ni Corneille, ni Racine ne sont les maîtres de la dramaturgie, mais l'économie des moyens, la simplicité de l'intrigue, la vraisemblance des caractères, les mœurs et un dialogue plein de nerf qui suscite l'enchaînement et la continuité à la manière d'un marteau repoussé par l'enclume pour y retomber. Redevenu honnête délassé, le théâtre sera aussi un objet d'instruction. On n'y parlera plus le langage des dieux mais celui de l'homme. Inutile de dire que Mercier bannit les vers parce qu'ils invitent à l'enflure et à l'artifice¹¹.

« Un style abondant convient au drame ; l'esprit moderne le tue : le sentiment le vivifie, et le sentiment est comme un fleuve qui n'est point gêné par des digues. La précision

¹¹ La bonne prose, selon Mercier, est plus difficile que les vers. À l'en croire, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau, Rousseau et Crébillon sont de mauvais prosateurs.

rigoureuse n'est convenable que dans les moments terribles, dans ces moments de feu, où un seul mot, un seul accent, un seul cri, réveille l'intérieur de l'âme. Elle ne repose point alors; elle s'agite sourdement et se consume elle-même » (143).

Que l'auteur dramatique cesse de puiser ses sujets dans les livres, qu'il entre dans les chaumières, qu'il se promène dans les rues, qu'il étudie la physionomie des passants¹², enfin qu'il peigne en grand la somme de ses observations. En face d'un tableau pareil « chaque spectateur juge en homme public, et non en simple particulier : il oublie et ses intérêts et ses préjugés » (202). À l'instar des Anciens, Mercier est convaincu que la morale s'apprend par l'instinct même du bien et du mal. Ainsi conçu, le théâtre devient à la fois chaire et tribunal. Grâce à lui, le pouvoir tutélaire de la pensée éclairée rend accessible le bonheur et la vérité et ne sépare plus arbitrairement le sacré et le profane, ni le spirituel et le sentimental. Il convie l'humanité à une longue marche progressive vers un destin qui est le sien propre¹³.

Cette moralisation de la scène n'est pas le produit d'un bien-pensant naïf. Là encore, Mercier ne fait que répondre aux tendances générales de son époque. En mai 1768, Grimm avait déjà fait remarquer dans la *Correspondance littéraire* que, lorsque l'instruction publique sera la tâche principale que se propose un gouvernement,

« alors il 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'État¹⁴. »

Aussi Mercier se met-il à créer et à théoriser à un moment où le drame est un genre nouveau qui, quoique violemment contesté, se

¹² Lors de son séjour en Suisse, Mercier fait la connaissance de Lavater.

¹³ S'étant fait céder le privilège du *Journal des Dames* par M^{me} de Montanclos, Mercier dispose à partir de mai 1775 d'une tribune supplémentaire d'où il peut prôner ses idées. Pendant les deux ans qu'il parvient à entretenir ce journal, il y répand ses goûts, ses préférences et surtout sa prédilection pour Shakespeare.

¹⁴ *Op. cit.*, éd. Tourneux, Paris, 1879, VIII, p. 80; c'est nous qui soulignons.

voit reconnu comme tel ¹⁵. Ce qui fait l'originalité du *Nouvel Essai* c'est que Mercier tente de marier les thèses de Rousseau et de Diderot. Pourvu d'une sensibilité naturelle mais désordonnée, le spectateur va échauffer au théâtre le sentiment de sa propre importance. Or si l'auteur réussit à planter les germes d'une morale collectivement éprouvée, perçue et acceptée, il aura su donner à la sensibilité errante la direction qu'elle cherche instinctivement. Le goût du plaisir et le goût de l'édification ne faisant alors qu'un, le spectacle aura rétabli la trinité platonicienne du Beau, du Vrai et du Bien ¹⁶. Étant axé sur le bon sens et la sensibilité, le tréteau redevient dispensateur de vertus civiques tel qu'il l'a été chez les Grecs. La métamorphose que l'auteur du *Nouvel Essai* a en vue se distingue des querelles littéraires antérieures en ce que la bataille est devenue purement morale. La gratuité de l'amusement étant bannie ou plutôt dévoilée comme un contresens, le vrai théâtre ne peut accomplir sa mission qu'en vertu de son utilité générale. Outre le tribunal et la chaire, il est l'endroit idéal où toutes les classes sociales peuvent s'attouper pour découvrir la collectivité de l'âme humaine ¹⁷. Ainsi le théâtre est appelé à devenir le lieu de la *prise de conscience*. Son caractère de divertissement n'est plus une fin mais un moyen. Les échanges d'idées entre la scène et le parterre cessent de se pratiquer sous le couvert de périphrases tragiques ou comiques, l'assemblée des participants — qui inclut les acteurs aussi bien que les spectateurs — s'érigent en tribune de pensées réformatrices.

On perçoit aisément la fonction et la portée politiques que Mercier attribue au théâtre. Instruire en excitant l'émotion revient à *mobiliser* les âmes. Le champ d'expérience de l'auteur dramatique doit, si possible, être le monde de la pauvreté, car l'indigence est une source de vertus pratiques inépuisable, elle ne peut être qu'avantageuse à tout écrivain sérieux ¹⁸. Aux rois, aux princes, aux marquis et aux généraux d'armée, aux Cléante, Valère, Géronte, Dorante et Lucile, Mercier substitue le juge et la couturière (*le*

¹⁵ Dates essentielles : 1761 *le Père de Famille*, de Diderot ;
1763 *Dupuis et Desronais*, de Collé ;
1765 *le Philosophe sans le savoir*, de Sedaine ;
1767 *Eugénie*, de Beaumarchais ;
1768 *Beverley*, de Saurin.

¹⁶ On trouvera chez Mercier divers emprunts à la philosophie platonicienne et néoplatonicienne sans qu'il se réfère aux auteurs. Cf., par exemple, l'image de la marche progressive de l'humanité qui aboutit à Dieu dans *l'An 2440*, I, p. 166.

¹⁷ Il y a de l'unanimisme dans les thèses de Mercier.

¹⁸ Quant au socialisme de Mercier, cf. Maxime Leroy, *Histoire des idées sociales en France*, Paris, 1946.

Juge), la mère de famille (*l'Habitant de la Guadeloupe*), le tisserand (*l'Indigent*; on songe à Gerhard Hauptmann), le négociant (*la Brouette du vinaigrier*), le chef de bureau (*Jenneval*), etc. Cette nouvelle synthèse de l'utile et de l'agréable a pour tâche de dévoiler tous les mystères d'iniquités. Elle répond au système de nos affections morales qui ne suivent qu'une seule loi : celle de l'équité.

« Il y a un unisson moral, auquel nous obéissons tous involontairement et à notre insu; c'est un principe de détermination plus fort que l'amour propre. Dès que le sens et l'imagination sont affectés, nous ne sommes plus, heureusement pour nous, que des êtres passifs [...] qui suivons les impressions données. L'art du poète est de s'attacher de préférence à cette propriété essentielle de la nature humaine, à la manier avec souplesse, à faire du spectateur une espèce d'instrument qu'il fera résonner à son gré : une fois maître du cœur, l'esprit et la raison obéissent » (234-235).

Ce sont des passages de ce genre qui nous prouvent la parfaite sincérité de Mercier, mais qui nous montrent aussi les limites et les dangers de ses thèses. Or cet intrépide réformateur ne rêve pas seulement d'actions, il tient à changer l'état des choses : « Comme c'est au théâtre à achever ce que les lois ne peuvent faire, c'est au théâtre aussi de rectifier ce qu'elles ont de vicieux » (260)¹⁹. Dans *l'An 2440* le théâtre ne donnera que des drames nationaux ou historiques. Rendant les vices impossibles au moment même où ils apparaissent, il sera devenu le lieu d'éducation publique et gratuite. Il complétera naturellement le parlement puisqu'on y débattrà les lois soit pour les rendre plus claires, soit pour les améliorer au besoin. Associant, dans le drame, le rire et les larmes pour servir l'humanité entière, Mercier veut toucher, dans son siècle si gros d'avenir, tous les cœurs et convertir en sentiments constructifs les haines inutiles qui se consomment.

Il va de soi que Mercier, rassemblant ses « innovations », puise amplement au x nombreuses sources dont il dispose. L'analyse des influences exigeant une étude particulière, nous nous bornons ici

¹⁹ Mercier a remporté un succès de ce genre : *le Déserteur*, qui lui vaut une pension de 800 livres, est plusieurs fois représenté devant leurs Majestés. Marie-Antoinette suggère d'en changer le terrible dénouement, ce que Mercier exécute aussitôt. Cependant c'est « à l'impression produite par le premier dénouement que l'on doit l'abrogation de la loi qui condamnait les déserteurs à mort ». Cf. Monselet, *op. cit.*, p. 55.

à signaler que l'on peut établir deux catégories de sources : a) les sources primaires parmi lesquelles figurent les contemporains qu'il connaît et dont il adopte et modifie les idées encore toutes fraîches ; tels que Rousseau, Diderot et Beaumarchais ; b) les sources secondaires que constituent les divers essais dramatiques, les préfaces et réflexions allant de Corneille à Voltaire en passant par les théoriciens anglais²⁰. D'une manière générale, et sans entrer dans les détails, on pourrait dire que Mercier tient de Rousseau le principe du sentimentalisme moral (on se référera à *Émile*, à *la Nouvelle Héloïse*, II, XVII et à la *Lettre à d'Alembert*), de Diderot une certaine dialectique de la sensibilité, la conversion de l'hérésie en méthode et toute une série de préceptes dramatiques (cf. les *Bijoux indiscrets*, éd. Assézat, IV, 280, les *Entretiens sur « le Fils naturel »* et *De la poésie dramatique*). Volubile comme il est, Diderot écrit à Mercier, qu'il connaît vaguement, une chaleureuse lettre — la seule d'ailleurs — en lui recommandant de poursuivre le chemin entamé :

20 Parmi une foule de titres on retiendra notamment :

Corneille, Préface de *Don Sanche d'Aragon* (1650 ; c'est déjà une sorte de manifeste pour le drame).

John Dryden, *An Essay of Dramatic Poetry* (1668) ;

Saint-Evremond, *De la Tragédie ancienne et moderne* (1672 ; qui prône la « tendre admiration »).

L'abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719 ; précurseur du sentimentalisme « gratuit » alors que le sentimentalisme de Mercier sera moral).

Antoine Houdar de la Motte, *Discours sur la Tragédie* (1730 ; qui recommande l'emploi de la prose).

George Lillo, Dédicace du *London Merchant* (1731 ; Lillo est l'un des pères de la tragédie domestique et du drame bourgeois. Mercier en adoptera littéralement le principe suivant : « Plays founded on moral tales in private life may be of admirable use by carrying conviction to the mind with such irresistible force as to engage all the faculties and powers of the soul in the cause of virtue by stifling vice in its first principle. » *Dedication du London Merchant*, in Adams and Hathaway, *Dramatic Essays of the Neoclassic Age*, New York, Columbia University Press, 1950, p. 271).

Tout Voltaire « shakespeareisant ». Après avoir lui-même tenté quelques audaces, il freine l'évolution des genres par sa fidélité au classicisme et la puissance de son influence.

Fontenelle, *Réflexions sur l'Art Poétique* (1742, mais rédigé au début du siècle).

Lavesque de Pouilly, *Théories des sensations agréables* (1747).

Marmontel, Diverses préfaces.

Ajoutons qu'en dépit des dates Mercier n'est pas influencé par Lessing dont la *Dramaturgie de Hambourg* est parue en 1767 et 1769. On se fiera à ce propos au jugement bien pesé de M. W. W. Pusey présenté dans son étude sur *L.-S. Mercier in Germany ; His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1939, reprint, AMS Press, Inc., 1966, p. 194.

« Continuez, monsieur et cher confrère, à faire des ouvrages qui nous rendent meilleurs, qui redressent nos têtes frivoles, tantôt fausses et méchantes, et qui exercent nos amis à la sensibilité qui conduit toujours à la bienfaisance, et soyez sûr d'être toujours heureux vous-même par l'utile emploi de votre temps et de vos talents²¹. »

L'ironie se serait-elle clandestinement glissée dans ces bons conseils ? Enfin Beaumarchais, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* de 1767 qui, en tant que préface d'*Eugénie* est l'objet d'un tirage à part, proclame d'une manière plus modérée et moins détaillée les mêmes revendications principales que Mercier dans son *Nouvel Essai*. Celui-ci semble directement répondre à la question capitale posée par l'auteur du *Barbier de Séville* :

« Est-il permis d'essayer d'intéresser un peuple, au Théâtre, et de faire couler ses larmes sur un événement tel qu'en le supposant véritable et passé sous les yeux entre les citoyens, il ne manquerait jamais de produire cet effet sur lui ? Car tel est l'objet du genre honnête et sérieux²². »

C'est Beaumarchais aussi qui parle de « tableau fidèle des actions des hommes », du danger que représente la moquerie, le ridicule et la plaisanterie qui abaissent l'homme au lieu de l'élever. Mercier sera plus chaud, plus psychologue et sociologue, mais surtout plus proluxe dans ses analyses, il ira beaucoup plus loin que tous ses prédécesseurs, cependant il ne saura empêcher l'éclatante victoire que remportera Figaro sur le vinaigrier.

II

Alors qu'il est chaleureusement accueilli en Allemagne²³, Mercier ne connaît pas pareille aubaine dans son propre pays. Au début de sa conférence du 4 février 1892, Brunetière lance une de ces légendes littéraires qui, depuis, ne manque pas de peupler les manuels : seul *le Philosophe sans le savoir* aurait survécu aux drames du XVIII^e siècle. Pour souligner l'ingratitude de la tâche d'analyser *l'Évolution du drame bourgeois*, il se hâte d'ajouter que

²¹ Diderot, *Correspondance générale*, éd. Assézat, Tourneux, XX, p. 84.

²² Beaumarchais, *Théâtre, Lettres*, Paris, édition de la Pléiade, 1957, p. 8.

²³ Cf. *infra*, p. 271.

« tout le reste en effet a péri, vous le savez : les comédies larmoyantes de la Chaussée, les drames de Diderot, les tragi-comédies en prose de Beaumarchais — son *Eugénie*, ses *Deux Amis* — les mélodrames [*sic*] de Mercier — *Jenneval*, *le Déserteur*, *l'Indigent*, *la Brouette du Vinaigrier*. Sedaine seul survit, et encore d'une vie bien fragile, bien précaire, bien intermittente ! Et cependant, Messieurs c'est de là, si je ne me trompe pas [il a raison], que procède notre comédie contemporaine, celle des Augier et des Dumas, des Barrière et des Sardou ; c'est là, parmi ces ruines, pour ainsi parler, qu'elle a ses premières origines ; c'est jusque-là, si nous voulons bien la comprendre, qu'il nous faut enfin remonter. Je vais donc essayer de le faire, et pour le faire, si je suis obligé, je n'ose pas dire de rani-mer, mais de remuer bien des cendres éteintes, vous pardonneriez, je l'espère, à l'intérêt actuel de la question, ce que la tentative pourra d'ailleurs avoir de laborieux et d'ingrat²⁴. »

Après une vraie diatribe contre la bourgeoisie qui ose, grâce à ses ressources financières et à la ruine de l'aristocratie, commander aux auteurs ses propres portraits et chercher à égaler sur la scène les Atrides et les Labdacides, Brunetière reproche au drame en général le trop de romanesque dont nous devons le dépouiller pour le comprendre et, surtout, le manque total d'art. Quant à Mercier, celui-ci n'est qu'une vile caricature de l'auteur du discours *De la poésie dramatique* dont il remâche les théories « saugrenues²⁵ ». Les idées du *Nouvel Essai* sont « presque toutes inspirées de celles de Diderot, dont elles ne diffèrent que pour être exagérées jusqu'à l'extravagance²⁶ ».

²⁴ Brunetière, *op. cit.* : « Les époques du théâtre français (1635-1850) », Paris, Hachette, 1892, p. 284. On ne peut guère blâmer ce partisan autoritaire de la tradition et d'un évolutionisme littéraire inspiré de Darwin et Spencer de ne pas avoir prévu le renouveau dont jouiront, en notre temps, certains « oubliés » du XVIII^e siècle, en particulier Diderot dramaturge. Mais la partialité de son jugement dépasse nettement les limites lorsqu'il proclame qu'au XVIII^e siècle « ce sera bientôt l'éloquence fardée de Rousseau qui remplacera la forte et mâle éloquence de Bossuet » (*ibid.*, p. 285). Les premiers Français à tirer Mercier de l'oubli total où il avait sombré furent : Alfred Michiels, dans son *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle*, Paris, 1842, qui, épris de sa découverte, exagère certes en disant que le *Nouvel Essai* est « le plus beau travail de critique publié dans le dix-huitième siècle » (p. 110) ; et Charles Monselet dont nous avons déjà évoqué *les Oubliés et les dédaignés*, Paris, 1857.

²⁵ Brunetière, *op. cit.*, p. 295.

²⁶ *Ibid.*, p. 307.

En principe, Brunetière ne fait que répéter, vers la fin du XIX^e siècle, ce que la grande majorité des critiques français contemporains ont déjà soutenu contre l'auteur du *Nouvel Essai*. Les six premiers drames écrits avant son pamphlet ne sont connus du public parisien que par la lecture. On le joue avec plus de succès en province. Après maints brocards avec la Comédie, dont il sera question tout à l'heure, celle-ci ne donnera de Mercier que *la Maison de Molière*, et cela certes pas en l'honneur de l'auteur. À Paris, il n'y a que le Théâtre Italien qui ouvrira ses portes à Mercier.

Ayant joui de critiques tièdement bienveillantes²⁷ à l'égard de ses pièces — il n'y a que la *Correspondance littéraire* qui témoigne inébranlablement son dédain ouvert envers Mercier — celui-ci se voit sévèrement attaqué dès le lendemain de la publication de son pamphlet anticlassique. Quoique paru sans nom d'auteur, le *Nouvel Essai* est sur-le-champ imputé à Mercier qui ne se renie d'ailleurs point. Dans l'ensemble, ses détracteurs excellent à montrer qu'il fait de l'irrévérence une méthode passe-partout, que son style est un galimatias illisible et affecté et que les creuses déclamations ne font que se mirer dans le vernis oratoire. C'est que, déjà dans la dédicace à son frère, Mercier ne ménage point la susceptibilité de ses futures juges²⁸. Au fait, comme le dit Bécлар, le *Nouvel Essai* « détermina une levée de boucliers à peu près générale et, bien des années durant, on fit tête contre lui²⁹ ». Mercier réussit à réunir contre lui les esprits les plus opposés tels la Harpe, Rousseau de Toulouse, Palissot et Fréron. Parfois les critiques sont polies, mais toujours assaisonnées de quelques réserves plus accablantes qu'elles n'en ont l'air, parfois Mercier se voit sèchement déchiré. On ne lui pardonne surtout pas de s'être arrogé le droit de porter des jugements si tranchants. Lorsque la Harpe voit en lui « un déclamateur qui tour à tour se fait enfant ou philosophe [dont] on aperçoit toujours [le] double masque³⁰ », il ne sait guère que, tout en voulant dénigrer l'objet de son attaque, il dit vrai. Car Mercier est un étrange mélange d'enfant naïf et de philosophe désabusé, et il ne cherche jamais à cacher ce paradoxe. L'échec du *Nouvel Essai* est jugé si irrévocable que son pendant, *De la littérature* suivi du *Nouvel Examen de la tragédie française* ne suscite même plus de haine mais — ce qui est pis — de la pitié et des condoléances d'une ironie mordante.

²⁷ Le *Mercur*e désire par exemple en janvier 1770 (II, p. 104) que *Jenneval* « soit jouée dans toutes les grandes villes, c'est le meilleur préservatif qu'on puisse donner à la jeunesse contre la séduction et les liaisons dangereuses ».

²⁸ Cf. p. XI.

²⁹ Bécлар, *op. cit.*, p. 347.

³⁰ *Mercur*e, décembre 1774, p. 113.

Mentionnons parmi cette « levée de boucliers à peu près générale » les quatre guerriers les plus représentatifs : la *Correspondance littéraire*, l'*Année littéraire*, les *Mémoires* de Bachaumont et l'attitude du Théâtre-Français.

C'est en juillet 1774 que la *Correspondance littéraire* rend compte du *Nouvel Essai*. Essayant de donner dans l'impartialité, Grimm reconnaît la sincérité des ambitions de Mercier, ce qui met celui-là d'autant plus à son aise d'accabler et les thèses et les drames de celui-ci. Une curieuse note à propos des éloges que Mercier fait de Diderot permet l'hypothèse que celui-ci en est embarrassé et que Grimm n'en est qu'une sorte de porte-parole³¹. Quatre mois plus tard, le 10 novembre 1774, Fréron lance le fameux surnom qui fera fortune. Dès lors, Mercier est « le Dramaturge », le « Faiseur de Drames³² », ou encore « le Métromane³³ ». Ayant froidement accueilli les ambitions morales des pièces de Mercier³⁴, dont il reprend cependant sans cesse le style ampoulé hérissé de métaphores, Fréron profite de l'occasion pour passer au crible tous les « extravagants » qui peuplent la scène littéraire parisienne. Mercier, selon lui l'un des pires, tente grossièrement d'endoctriner et d'enligner l'humanité pour son bien.

« Qu'on nous donne donc de bons gros Drames, en prose déclamatoire, comme le Déserteur [jadis pourtant loué], l'Indigent, le Faux Ami, etc., etc., etc., toutes belles pièces que vous ne connaissez guère, composées par l'auteur lui-même, et qui sont bien propres à écraser les faibles esquisses des Molière, des Regnard et des Destouches qui ne se sont jamais doutés du véritable but de leur art, lequel, dans le fait, est précisément le même que celui du curé qui fait le prône tous les dimanches³⁵. »

Le revirement de Fréron est dû au fait que dans le chapitre sur les journalistes du *Nouvel Essai* il est l'un des plus maltraités. Poussant

³¹ Cf. *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, 1879, juillet 1774 pp. 463-464.

³² *Année littéraire*, VIII, 1774, p. 73 ; vol. XXI, p. 564 des *Slatkine Reprints*, Genève, 1966.

³³ *Ibid.*, XXIII, 20.

³⁴ À l'égard du genre nouveau cependant, l'opinion de Fréron est déjà toute faite en 1767 : « Dans telle fable de La Fontaine il y a plus de morale et d'instruction directe et profonde que dans tous les drames sérieux faits et à faire » (*Année littéraire*, VIII, 1767, p. 289).

³⁵ *Ibid.*, p. 82 ; XXI, 567.

l'ironie jusqu'au bout, il achève son compte rendu par la parodie d'un *songe* où l'aurait plongé la lecture de Mercier. Un tribunal imaginaire présidé par Apollon condamne l'auteur du *Nouvel Essai* à écrire tous les ans deux gros drames qui le livrent à la risée publique. Dorénavant, Fréron versera sa bile habituellement noire sur Mercier qui se défend mollement, et Fréron fils tentera même de surpasser le père. Mercier, dont le style se compose de « gros paquets de prose³⁶ », n'excelle que dans un genre, « le genre ridicule³⁷ ». Aucune modération, même neuf ans après :

« Les Italiens ont imaginé de faire les honneurs de la capitale à certains drames qui, depuis longtemps, sont en possession d'exciter la pitié des provinces. [...] [Ils affligent et ennuyent le public parisien] avec de funestes drames qui ne sont propres qu'à donner des vapeurs³⁸. »

Hostile à tout mélange des genres, Fréron est d'avis que celui-ci ne peut enfanter que des monstres. Pourtant, dans la querelle qui opposera Mercier et la Comédie, le rédacteur de *l'Année littéraire* se placera du côté de la « victime », par principe évidemment et non par sympathie pour Mercier. Le couplet suivant, susceptible d'« achever » *la Brouette du vinaigrier*, nous montre que Fréron n'a toujours pas pardonné à l'auteur du *Nouvel Essai* une certaine manière de rompre avec les traditions :

**Foin d'Aristote
Et de ces fades rudiments ;
Mercier nous apprend qu'il radote,
Qu'il est l'ennemi de bon sens ;
Foin d'Aristote³⁹.**

Ainsi Mercier devient-il moins un sujet de risée pour le grand public que pour ses confrères. Le *bâtard* — c'est tel qu'ils qualifient le drame — peut être couvert de ridicule à peu de frais. Une fois devenu une cible commode, Mercier passe pour une proie facile que les plumitifs les plus obscurs ne manquent pas de tancer

³⁶ *Ibid.*, p. 250 ; XXII, 151. Il n'y a qu'un écrivain allemand dont le style amphigourique et les paradoxes soient comparables à ceux de Mercier : Jean-Paul Richter.

³⁷ *Ibid.*, p. 15, XXII, 550.

³⁸ *Ibid.*, IV, 1782, p. 324 ; XIX, 357.

³⁹ *Ibid.*, VII, 1784, p. 280 ; XXXIII, 616.

vertement. En 1789, alors qu'il a publié la majeure partie de son œuvre, Mercier n'est qu'« un talent *sourdement* célèbre⁴⁰ ». Lui, Restif et Dorat-Cubières, à présent son ami, forment aux yeux de leur contemporains le « triumvirat du mauvais goût⁴¹ ».

Bachaumont, dont la prudence est parfois un signe d'incompétence, n'a pas le courage de se départir de l'opinion générale :

« Le nouvel ouvrage du sieur Mercier, qui fait grand bruit par la rareté et par l'imprudence de ses assertions, a pour titre: *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*. Les chapitres 27 des soi-disant critiques, et 29 des comédiens, sont très propres à attirer des ennemis à l'auteur. Dans le total de ce traité il semble regarder le drame comme le chef-d'œuvre du théâtre par excellence, et surtout quand il est bien romanesque, bien noir, bien atroce. Il ne veut pas qu'on fasse rire dans la comédie. Rien de plus ridicule que cet écrit, par l'air confiant de l'écrivain et par son ton fastidique. À cette occasion on le reconnaît pour l'auteur de *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante*⁴². »

À une date aussi tardive que le 22 mai 1780, « Mercier, dont les drames occupent presque tous les théâtres de province, n'a pu encore se faire jouer à Paris⁴³ ». Cependant Bachaumont modifie son jugement lorsqu'il se rend compte que Mercier commence à connaître à Paris une réception sinon excellente du moins partagée. Là encore, l'ambiguïté foncière de notre auteur se traduit par l'effet contradictoire qu'il sait produire sur le public.

« *Jenneval*, note Bachaumont le 14 février 1781, n'a point réussi généralement; il s'en faut de beaucoup aussi qu'elle ait généralement déplu. On peut dire que la pièce est arrivée à la fin au milieu des huées et des plus grands applaudissements. Une partie du public s'écriait: *c'est horrible*; une autre: *voilà qui est beau, parfait, sublime*. Les uns disaient: *quelle superbe leçon de morale on peut puiser ici!* Les autres: *quel tableau affligeant pour l'humana-*

⁴⁰ Monselet, *op. cit.*, p. 67; c'est l'auteur qui souligne.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² Bachaumont, *Mémoires critiques pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 1784, t. VII, 22 septembre 1774, pp. 216-217.

⁴³ *Ibid.*, p. 170.

nité! jamais il n'aurait dû paraître aux yeux du public français! Dans ce conflit d'opinions, il faut attendre la seconde représentation, et peut-être les suivantes, pour juger quel parti l'emportera⁴⁴. »

L'année suivante, *le Déserteur* sera le premier succès incontestable. « Les Comédiens doivent gémir de voir passer chez leur rivaux [les Italiens] des pièces naturellement faites pour leur théâtre⁴⁵ ». Bachaumont entend par « naturellement » le sérieux des sujets de Mercier qui ne convient guère au programme du Théâtre Italien. Et la même année, nous trouvons dans les *Mémoires* un autre coup de chapeau à Mercier, dont *la Destruction de la Ligue* fait l'éloge d'un lieu commun philosophique très en vogue : la tolérance. « Toutes nos coterie philosophiques la prônent avec enthousiasme, et les dévots la décrient⁴⁶ ». Ainsi Mercier, quoique raillé et poursuivi de tous les côtés, a-t-il connu une timide tentative d'impartialité à son égard.

Or Bachaumont est surtout une source importante quant aux brocards que Mercier subit de la part de la Comédie. Après une diatribe contre les « folliculaires » où il traite les Académiciens⁴⁷ et les journalistes de « véritable fléaux » (307), il s'en prend aux comédiens du Roi dont il dévoile certaines pratiques ignobles, l'orthodoxie stérile et le mercantilisme. Si Corneille avait vécu au XVIII^e siècle, il aurait pu attendre 90 ans avant d'être joué. Cette situation malsaine est due à la protection que les comédiens jouissent de la part des gentilshommes de la Chambre du Roi, mais aussi au manque d'une réelle concurrence et à une poignée de privilèges jalousement cultivés. « Portez-leur une pièce d'un genre neuf, ils chercheront dans leur mémoire, et ne trouvant aucune ressemblance avec les pièces déjà données, ils soutiendront que leur ouvrage ne vaut rien » (370).

⁴⁴ *Ibid.*, XVII, p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*, 28 juin 1782, pp. 364-365.

⁴⁶ *Ibid.*, 30 juillet 1782, p. 39. M^{me} du Deffand, résumant *l'Indigent* qu'elle a entendu réciter par Texier, jeune et prodigieux acteur de Lyon qui déclame dans les salons, montre qu'elle ne comprend rien au message social de la pièce qui est « plus touchante que comique ; c'est dans le genre de la Chaussée ; on prétend que le lecteur y ajoute du sien, et que cette pièce, telle qu'elle est, n'est pas bonne ; elle a été refusée à la Comédie » (*Lettres de la Marquise du Deffand à Horace Walpole*, Londres, Methuen, 1912, éd. par P. Toynbee, t. II, p. 593).

⁴⁷ Alors qu'il est lui-même membre de *l'Institut*, Mercier ne ménage jamais les Académiciens qui paralysent, à l'en croire, l'évolution naturelle du langage. C'est dans un mouvement essentiellement anti-académique qu'il rédigera sa *Néologie* (1801) qui accroîtra sensiblement le nombre déjà considérable de ses ennemis.

Les comédiens, furieux de l'attaque de Mercier, ne veulent pas jouer *Natalie*, jugée et reçue le 8 août 1773, et ils refusent désormais la lecture d'un autre drame de cet auteur. Le 4 mars 1774, ils envoient à Mercier, qui les a pressés, une lettre disant, entre autre, « que la Comédie ne peut avoir rien de commun avec un auteur qui a cherché à la couvrir de ridicule et d'infamie⁴⁸ ». Bachaumont, reproduisant cette lettre, voit tout de suite « qu'il en va résulter un procès intéressant pour tous les auteurs dramatiques et pour la littérature entière⁴⁹ ». Ce procès ne se fait en effet pas attendre. On consultera à propos des détails le compte rendu qu'en donne Bachaumont⁵⁰. Pour Mercier, il s'agit de défendre ses intérêts matériels, mais surtout les principes : D'abord celui de l'impartialité du jugement et de la libre création, ensuite, tout bonnement, l'exécution d'un engagement une fois contracté, enfin, le libre accès aux représentations de la maison de Molière — auxquelles tout auteur accepté a droit — qui lui a définitivement fermé les portes au nez. L'escalade des humeurs devient inévitable à partir du moment où les gentilshommes de la Chambre du Roi prennent position pour les comédiens. Ceux-ci se croient déjà victorieux, car, l'affaire étant évoquée au Conseil, y restera infailliblement accrochée. Nouvelle raison pour Mercier de revenir à la charge en retraçant habilement l'historique des privilèges qu'accordent sans justification les quatre ducs et pairs de la Chambre du Roi. Il parvient à démontrer à la Reine qu'il est victime des « histrions⁵¹ ». Une deuxième et troisième tentatives d'assister aux représentations de la Comédie se soldent par un échec attendu, dont Mercier s'empresse de demander une constatation officielle. Il réussit même à faire écrouer les comédiens à la prison du Châtelet, à en obtenir 2,000 écus de dédommagement et d'intérêts, cependant, une fois de plus, les gentilshommes de la Chambre interviennent pour casser cet arrêt. L'affaire Mercier, dont le Tout Paris se saisit, ne laisse pas de conférer une certaine notoriété à l'auteur, liée cependant au scandale et au ridicule. Et si même ses ennemis le défendent, c'est parce qu'il y va de leurs propres intérêts. Mais Mercier ne lutte pas en vain : sans doute ses attaques et procès aident-ils les auteurs dramatiques à prendre conscience de leurs droits. Quatre ans après la publication du *Nouvel Essai*, et à un moment où les différends entre Mercier et la Comédie courent les rues, l'ingénieur Beaumarchais saisit l'occasion de proclamer les

48 Lettre reproduite dans Bachaumont, *op. cit.*, VII, 1775, p. 315.

49 *Ibid.*, VII, 1775, p. 314.

50 *Ibid.*, VIII, 1775, pp. 52 sq.

51 Cf. Bachaumont, *op. cit.*, VIII, p. 69 ; pp. 103-104, p. 137 ; IX, 17 février 1776.

« Premiers États-Généraux de la littérature » qui seront la base de la Société des Auteurs. De son côté, la Comédie règlera la question des droits d'auteurs en 1780.

Le *Nouvel Essai* a suscité maintes parodies et imitations⁵². Mais son plus grand champ d'influence se situe sans doute dans les pays d'Outre-Rhin. Mercier conquiert ceux-ci à une époque où, grâce à l'influence croissante de Lessing, le drame bourgeois est sur le point d'évincer la tragédie. Contrairement à la situation en France, notre auteur trouve dans les pays allemands un public avide de drames sociaux, de scènes de familles et de conflits domestiques. Rien qu'en 1771, on trouve cinq traductions du *Déserteur*. Sans forcer les perspectives on peut dire que Mercier est le dramaturge de la génération werthérienne et post-werthérienne. San-Giorgiu, qui a étudié ce problème, va jusqu'à employer le terme de *Sturm und Drang* français : le *Nouvel Essai* « est foncièrement un produit du *Sturm und Drang*, et l'on peut considérer son auteur, à côté de Rousseau, comme le chef de file du *Sturm und Drang* français⁵³ ». Par la suite, il essaie de montrer que la France a également connu ce mouvement littéraire révolutionnaire dont les acteurs principaux seraient Rousseau, Restif, Le Tourneur, Mercier et Beaumarchais. Toutefois il atténue cette thèse en ajoutant que le mouvement lui-même n'a guère eu de manifestation collective comme en Allemagne, les auteurs cités étant des esprits trop individuels. Mais le parallélisme qu'il évoque existe sans doute par rapport au culte

⁵² Doucet (pseudonyme de Coqueley de Chaussepierre, juriconsulte de la Comédie) publie en 1775 à Amsterdam un drame en deux actes où tout le monde meurt d'une mort atroce : *Monsieur Cassandre ou les Effets de l'amour et du vert-gris*.

Le 29 octobre 1776 on donne à Fontainebleau une pièce d'abord intitulée *le Dramaturge ou le Dramomane*, mais dont le titre est changé par égard à Mercier en *la Lecture interrompue ou la Manie des drames sombres*. L'auteur est le chevalier de Cubières, futur ami de Mercier. Les comédiens font de leur mieux pour réussir, mais l'échec de cette parodie scénique demeure irréparable.

Onze ans après Mercier, et dans un même effort de réforme des mœurs, Cubières rédigea un *Essai sur la comédie* inséré dans son *Théâtre moral ou Pièces dramatiques nouvelles*.

Un disciple de Mercier est aussi de Rozoi qui publie en 1776 une *Dissertation sur le drame lyrique*.

⁵³ Jon San-Giorgiu, *Sébastien Merciers dramaturgische Ideen im « Sturm und Drang »*, Diss., Basel, Buchdruckerei zum Hirzen A.-G., 1921, p. 35. Nous en avons traduit le passage. Cf. à ce propos les importants travaux d'Oskar Zollinger :

L.-S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg, Diss., Zurich, 1899 (que nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter) ;

« Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1902, XXV, pp. 87 sq.

« Eine Utopie des 18. Jahrhunderts vor der spanischen Inquisition », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XIX, 1897, pp. 305 sq.

commun de Shakespeare et de l'irrationnel, mais aussi à l'estime exceptionnelle dont jouissent les philosophes et les romanciers anglais. Enfin San-Giorgi voit en Mercier un important précurseur du romantisme⁵⁴.

On connaît environ trente et une⁵⁵ pièces de Mercier qui ont été publiées, dont plusieurs, cependant, ne sont que des traductions ou des adaptations plus ou moins libres. Comme nous l'avons déjà dit, c'est dans les États allemands qu'il connaît une notoriété exceptionnelle entretenue surtout par l'étonnant succès de son théâtre. À quoi cette fortune, qui lui demeure interdite en France, est-elle due? Peut-être que la « nouvelle vague » de la littérature allemande voit en Mercier l'heureuse synthèse du rationalisme didactique de l'*Aufklärung* et des émotions débordantes du *Sturm und Drang* alors en plein essor. Entre les sujets des pièces de Mercier et ceux que se proposent les jeunes génies d'Outre-Rhin il existe sans doute une affinité élective : l'insubordination par idéal humanitaire (*le Déserteur*) ; la tolérance fondée sur le républicanisme (*Jean Hennuyer, la Destruction de la Ligue* (ces deux pièces sont sévèrement interdites en France), *Portrait de Philippe II*) ; l'apologie de la classe moyenne (*Jenneval, la Brouette du vinaigrier*). Écrites, traduites et jouées pour la première fois entre 1771 et 1785, ces pièces sont intimement liées à des œuvres telles que *Goetz von Berlichingen* (1773) et *Clavigo* (1774) de Goethe, *Der Hofmeister* (1774) et les *Soldaten* (1776) de Lenz, tous les drames de Klingler, *Die Kindermörderin* (1776) de Wagner, les *Brigands* (1782) de Schiller, etc., elles suscitent même une foule d'imitations. Et l'on ne sera guère surpris qu'à la même époque le public allemand réserve un excellent accueil au *Père de famille* de Diderot. Il est même tellement engoué de Mercier qu'on n'hésite pas à traduire et à représenter des platitudes comme *le Ci-devant Noble*. Au fait, les pièces traduites en allemand sont de loin sinon les plus jouables du moins les plus lisibles. Une douzaine⁵⁶ d'œuvres dramatiques sont traduites et adaptées en allemand. Les énumérant dans l'ordre chronologique de leur parution, nous avons l'occasion de présenter au moins les titres les plus en vogue du théâtre de Mercier : *Jenneval ou le Barnevelt français*, écrite en 1769 et traduite pour la première fois en 1770, n'est qu'une adapta-

⁵⁴ Cf. aussi les travaux de H. F. Majewski cités à la page 255.

⁵⁵ Dans les *Merciériana* Cousin d'Avallon lui attribue cinquante-quatre ouvrages dramatiques ; cependant, comme l'a remarqué Bécclard, des indications de ce genre sont sujettes à caution.

⁵⁶ Pour les informations sur Mercier et l'Allemagne nous sommes redevables aux exhaustives recherches faites par M. W. W. Pusey qui, dans son livre déjà mentionné, *Louis-Sébastien Mercier in Germany*, nous en présente un impressionnant bouquet de résultats.

tion du *London Merchant* (1731) de l'Anglais Lillo. *Le Déserteur* (1770/1771), sorte d'apologie de la fidélité au serment prêté, est entraîné dans le sillon du succès extraordinaire que connaît l'opérette qui porte le même titre de Sedaine : *Olinde et Sophronie*. Cette pièce (1771), qui met à nu les dangers du pouvoir absolu, est un rare exemple de l'influence d'un auteur allemand sur un confrère français. Mercier y adapte le drame de l'Allemand Johan Friedrich von Cronegk (1760) et emprunte des éléments de la *Gerusalemme liberata* du Tasse. *L'Indigent* (1772/1773) peut être considéré comme l'un des premiers drames prolétaires. Dans cette pièce, il n'y a que les pauvres qui connaissent les vertus du cœur et qui pratiquent le partage. *Le Faux Ami* (1772/1773) est une tartuferie assez plate. *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772/1773), traduit, mais jamais représenté, est un drame historique prônant la tolérance. *Le Juge* (1774/1779), tout en recommandant le devoir envers la justice, met en relief les conditions sociales tel que Diderot l'exige. *La Brouette du vinaigrier* (1775/1775) est le grand succès dramatique de Mercier sur les scènes européennes en général et allemandes en particulier. Elle ne sera donnée en France qu'en 1784. *Natalie* (1775/1778) est refusée par la Comédie Française l'année même de sa parution, et l'on ne peut guère blâmer les Comédiens. *La Destruction de la Ligue* (1782/1782) représente la contribution de Mercier à un sujet très en vogue : la critique du régime sous le couvert de l'apologie d'Henri IV. Cette pièce ne fait qu'ajouter à une (fausse) légende alors déjà constituée. *Le Portrait de Philippe II* (1785/1788) est un autre drame historique⁵⁷. Enfin, *le Ci-devant Noble* (1792/1792) n'est qu'une variante non moins fade d'une comédie antérieure que Mercier intitule en 1781 *le Gentillâtre*.

Notre auteur est l'un des seuls hommes de lettres français qui connaisse et reconnaisse, avant M^{me} de Staël, l'existence et la valeur de la littérature allemande que ses confrères ignorent ou feignent d'ignorer. Nous avons vu quel accueil lui réserve Paris et nous savons ce que comptent les succès remportés en province.

⁵⁷ *Le Portrait de Philippe II* est précédé d'un *Précis historique*. En 1787, Schiller traduit celui-ci et l'insère dans *Thalia*. Le sombre champion de la contre-réforme l'intéresse tout particulièrement, car il sera un personnage inquiétant de *Don Carlos* (1787) que le poète souabe est en train d'écrire. Pendant un certain temps, Mercier manifeste l'intention de traduire *les Brigands* de Schiller qu'il a vu représentés à Mannheim en 1787. Ce projet ne sera jamais exécuté. Par la suite, en 1802, Mercier édite la *Jungfrau von Orléans* de Schiller qu'il préface. Cette *Jeanne d'Arc, ou la Pucelle d'Orléans*, tragédie en cinq actes, traduite par K. F. Cramer, est aussi mal reçue que vite oubliée en France. En outre, il est possible que Mercier ait pris la pièce de Schiller pour modèle de sa propre *Maria Stuart*, drame historique dont les traces se sont perdues.

Mercier connaîtra l'apogée de sa carrière d'auteur dramatique entre 1780 et 1783 : le théâtre de Mannheim (le même qui a créé *les Brigands*) donne cinq fois *la Brouette du vinaigrier* ; à Weimar, le rideau s'ouvre deux fois pour *le Déserteur* (1772 et 1773) ; enfin les treize représentations auxquelles *la Brouette* a droit, entre 1782 et 1796, sur la scène du théâtre de Munich ne font que confirmer une notoriété déjà acquise⁵⁸. Non sans griserie, Mercier se vengera en 1808 dans ses *Satires contre Racine et Boileau* de son manque de succès en France, en louant ses admirateurs allemands aussi platement qu'il réprimande l'ignorance de ses contemporains :

**Nous vîmes de nos jours la vaste Germanie
S'animer tout à coup aux rayons de génie.
Là sont les esprits sains et les cœurs vertueux :
Ils ont chéri mon nom, et j'en rends grâce aux lieux.
Les étourneaux français n'ont point telle sagesse⁵⁹.**

« Almost all German men of letters of the last quarter of the Eighteenth Century were familiar with some phase of Mercier's multifarious works⁶⁰. » « According to a review of a German version of his *Jezzenemours* in the *Allgemeine deutsche Bibliothek* in 1787, not one line had flowed from the pen of this prolific writer that had not been seized at once and repeatedly by eager German translators⁶¹. »

nous dit M. Pusey au début et au terme de ses recherches. Or Mercier n'est pas seulement avidement traduit — souvent l'année même où paraissent ses livres — il est aussi largement copié⁶². Les grands noms qui jalonnent le *Sturm und Drang* tels que Gœthe, Schiller, Jacob Lenz, Heinrich Leopold Wagner,

⁵⁸ Tandis que Mercier ne compte pas les admirateurs allemands et se voit répudié par ses compatriotes, les Lessing, Gœthe et Schiller, en plein essor de leur production littéraire, doivent également lutter pour être acceptés. En 1776, par exemple, on donne sur les scènes allemandes cinquante fois *le Déserteur* de Sedaine, quarante-huit fois *la Brouette du vinaigrier* de Mercier, mais vingt-huit fois seulement la meilleure comédie en langue allemande, *Minna von Barnhelm* de Lessing. Cf. Pusey, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁹ *Op. cit.*, 1808, p. 17.

⁶⁰ Pusey, *op. cit.*, p. 136.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² Pour de plus amples détails, cf. Pusey, *op. cit.*, pp. 24 sq. et l'annexe I, p. 211.

Christian Weisse, Friedrich Ludwig Schröder, August Wilhelm Iffland aussi bien que des hommes moins réputés tels que Karl Friedrich Cramer⁶³, Adolf von Knigge, H. A. O. Reichard, etc., se consacrent à Mercier soit en tant que traducteurs et commentateurs, soit en tant qu'acteurs et metteurs en scène. Ils tentent, en général, d'abréger et d'alléger les tirades moralisantes qui caractérisent le style de l'auteur du *Nouvel Essai*. Leur propre dramaturgie en est directement ou indirectement influencée. Les critiques allemands sont à peu près unanimes dans leurs éloges de cet ouvrage théorique dont ils louent particulièrement la noblesse humaine qui marque aussi tout le théâtre de Mercier. Le public allemand des années 70 et 80 est charmé du réalisme extérieur, du nœud, de l'intrigue et de la leçon facilement perceptibles des tableaux de mœurs que lui présente Mercier. En revanche, les acteurs aiment à jouer ses pièces parce qu'ils y trouvent de «grands» rôles qui leur permettent de briller. On peut dire que, sur le tard, c'est grâce à l'amour-propre des acteurs que Mercier figure aussi longtemps aux programmes. Car lorsque le théâtre européen, et allemand surtout, changent de direction pour se vouer soit à un passé plus lointain mais glorieux, soit à un présent prometteur, l'auteur de *la Brouette du vinaigrier* sombre aussitôt dans l'oubli définitif⁶⁴.

Le *Nouvel Essai*, malfamé en France, est très populaire en Allemagne. On ne sait pas exactement quand et comment Goethe en prend connaissance. Il est possible que ce soit en 1774, grâce au compte rendu de Grimm. Réunissant à cette époque ses premières expériences théâtrales dans la *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*⁶⁵ qui sera l'ouverture du grand roman de vieillesse, Goethe prie son collègue bilingue Heinrich Leopold Wagner de traduire le *Nouvel Essai*. Il supervise lui-même ce travail, y contribue par quelques brèves notes, mais s'en désintéresse pour des motifs restés obscurs. Le *Neuer Versuch über die Schauspielkunst, aus dem Französischen mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche* (Leipzig, Schwickert) paraît en 1776 et est largement divulgué. Comme il n'y est pas fait mention du nom de Wagner, Mercier en

⁶³ Fils de J. A. Cramer, ami de Klopstock et de Gellert, K. F. Cramer publie en 1807-08 à Amsterdam, un recueil de textes sur les *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kaiserreichs vom Jahr 1806* (l'influence du *Tableau de Paris* se voit dans le titre même) contenant des contributions en français, en anglais et en allemand de Mercier, Pinkerton et lui-même. Dans la préface, rédigée en français, il appelle Mercier «notre maître à tous». Cf. Pusey, *op. cit.*, p. 52. On notera la date tardive de l'éloge.

⁶⁴ En 1798, à l'époque où la réputation de Mercier va décroissant sans toutefois s'éteindre, le grand humaniste et pédagogue, Wilhelm von Humboldt, voit Mercier à Paris. Cette visite le laisse sur sa faim.

⁶⁵ Découverte en 1910 seulement, et publiée en 1911.

attribue fautivement la traduction à Schiller⁶⁶. Rien ne prouve que celui-ci ait lu l'essai de Mercier, mais les parallèles entre la conception du poète allemand et celle du théoricien français sont trop évidents pour ne pas y voir, là aussi, l'influence qu'a exercée ce dernier. Celle-ci se manifeste notamment dans le fameux traité sur *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt* (titre donné à partir de l'édition de 1902 à une étude que Schiller a rédigée en 1784 et intitulée *Wie kann eine gut stehende Bühne eigentlich wirken?*). Ainsi voyons-nous que c'est l'élite intellectuelle allemande qui, la première, tire profit des idées réformatrices de Mercier, alors que ses confrères français ne savent que se moquer de son sentimentalisme moralisant.

III

L'une des conséquences de grande portée marquant l'interminable querelle des Anciens et des Modernes est sans doute le concept de la *relativité* qui se glisse, déjà au XVII^e siècle, insensiblement dans les catégories de pensée des partisans de l'orthodoxie⁶⁷, pour devenir, au XVIII^e siècle, un lieu commun des novateurs divers. Il appartient à Mercier d'avoir dévoilé le creux d'une tradition mal comprise en secouant vigoureusement les dramaturges et esthéticiens contemporains. L'auteur du *Nouvel Essai* assiste lui-même à la rechute du théâtre de l'Empire dans le pompeux du faux romain, mais il voit aussi l'honnête tentative de rénovation de celui qui est de peu son homonyme : Népomucène Lemercier. *Pinto* (1800) et *Richelieu* (1804), comédies historiques toutes les deux, suivent d'assez près les canons établis dans le *Nouvel Essai*. Enfin Mercier, à sa grande surprise, est témoin de la décadence galopante du genre qu'il tient pour le meilleur : le grand public, celui même qu'il a tant flatté dans son pamphlet et qui constitue tout son espoir, accourt là où le romanesque prévaut et où le pathétique se fait violent. Sa préférence va au grotesque, aux déguisements chatouillants, à la plate sensiblerie, ce qui suscite irrémédiablement le chavirement du drame au mélodrame. Or celui-ci apparaît comme

66 *Satires contre Racine et Boileau*, p. 113. Dans son chapitre sur Mercier et Goethe, M. Pusey montre irréfutablement l'influence de celui-là sur l'auteur de la *Theatralische Sendung* en comparant judicieusement les textes. Cf. *op. cit.*, p. 118, et, pour la genèse de la traduction citée, p. 111 sq. Mercier à son tour adapte le *Werther* à la scène dans son *Romainval ou le Poète vertueux*, pièce inédite. Il songe aussi à adapter le *Gætz von Berlichingen* puisqu'il annonce une pièce jamais écrite sous le titre de *la Main de fer*. Cf. Béclard, *op. cit.*, p. 223.

67 Cf. par exemple le fléchissement des thèses de Boileau dans ses *Réflexions critiques sur Longin* ou sa *Lettre à M. Perrault* par rapport à la rigueur de l'Art poétique.

la descente inévitable aux enfers du goût, comme un triomphe unique mais nécessaire de la concession faite à la masse, enfin comme les cendres d'un feu inextinguible d'où renaîtra, tel le Phénix, le théâtre romantique. Cependant on oublie trop facilement que Mercier est avant tout *visionnaire*, et cela pas seulement dans ses *songes* et utopies. Il prévoit naïvement que le théâtre de l'avenir se substituera sans violence à la législation. À l'aide du caractère attendrissant du drame qui facilite l'imitation, Mercier entend développer une conscience sociale déjà en éveil. Son sentimentalisme nourri d'une foi inébranlable en la bonté essentielle de l'homme prédestine ce champion du paradoxe à se faire le héraut de la morale des belles âmes⁶⁸. S'il traite les grands problèmes quelque peu superficiellement, c'est qu'il croit que le spectateur moyen voudrait bien être ému, mais pas trop profondément. Et le public de l'époque werthérienne ne demande pas mieux. Saisi d'une assez vague exaltation philosophique, il ressent plutôt qu'il ne conçoit qu'en face des iniquités criantes il faut noyer dans l'ardeur morale les frustrations accumulées. Le style aphoristique et rhapsodique camoufle, en principe, l'impuissance d'agir ou même la volonté d'agir. Ébloui jusqu'à l'aveuglement par l'éclat de quelques heureuses formules, Mercier ne prévoit guère ce malentendu fondamental. Tout son « système » est bâti sur une dialectique simpliste des sentiments humains : « Cette sensibilité précieuse est comme le feu sacré. Il faut veiller à ne jamais le laisser éteindre. Il *constitue*, la vie morale » (12)⁶⁹. Ainsi Mercier tient-il à convier le peuple au spectacle édifiant et gratuit pour lui éviter de devoir pratiquer les mauvais lieux, les parades, les boulevards, qui ne font que perpétuer son état d'hébétéude. Pourquoi ne pas voir dans cette ambition l'une des premières manifestations d'un principe moderne largement divulgué : celui des maisons de la culture et de toute entreprise qui tend à vulgariser l'art ? Victime de ses propres mystifications comme tant de ses contemporains, Mercier apparaît cependant à plusieurs égards comme un précurseur. Sa sensibilité et son apitoiement sont sans doute parfois ostentatoires, mais il y a moins de complaisance dans sa griserie que dans certaines grimaces de Rousseau.

Après tout ce que nous avons dit à son sujet nous voyons que Mercier est bien plus habile en tant qu'homme politique qu'en tant que philosophe et moraliste. L'idée de se servir du théâtre

⁶⁸ Mercier abhorre cependant la sensiblerie qui veut que tout soit trempé de larmes. À la mélancolie ténébreuse, il veut substituer un sentiment mâle qui engage à l'action.

⁶⁹ C'est nous qui soulignons. Quant à la psychologie des vices et vertus, on se reportera au *Nouvel Essai*, p. 49, notes a et b.

(et de l'art en général) comme d'un moyen d'éducation publique cache bien des dangers. Il suffit de mentionner la conception de l'art réaliste russe à l'époque stalinienne pour mesurer les terribles perspectives qui peuvent s'ouvrir. En revanche, c'est en dérogeant à un art dramatique décharné que le théâtre se fait frondeur⁷⁰. L'auteur du *Nouvel Essai*, ce nous semble, est le premier à développer si vigoureusement et sans compromis la politisation de la scène. On doit considérer Mercier comme l'un des pères du théâtre d'idées, de démonstration et d'agitation, tel que le pratiqueront par exemple Brecht et Piscator⁷¹. Lieu de divertissement supérieur, le théâtre traditionnel permettait d'échapper, ne fût-ce que pour quelques heures, aux affres de la banalité quotidienne. On y allait pour être agréablement ballotté entre les rires et les larmes, pour s'amuser, mais aussi pour oublier. Devenus simulacre de la vie humaine, les tréteaux ne pourront plus être une échappatoire commode, leur fonction ne sera non plus seulement celle d'un miroir du monde : forçant le spectateur à prendre conscience de lui-même, ils lui interdiront l'indifférence et l'inciteront à agir. Les masques sur la scène obligeront les hommes du parterre à se démasquer. Le *drame*, ce véhicule de la condition humaine conçu comme un équilibre entre la comédie et la tragédie, entre le jeu et la leçon, est appelé à restaurer l'éternel idéal qui hante la morale ancienne et moderne : *l'aurea mediocritas*.

Nous avons déjà fait entrevoir à plusieurs reprises que le théâtre de Mercier est un échec. La qualité de Mercier auteur dramatique correspond à peu près à celle de Rousseau éducateur de ses propres enfants. Sauf dans quelques scènes isolées, Mercier ne sait pas le secret de tirer du drame les multiples effets que ce genre permet. Et lorsqu'il tombe sur une trouvaille, il ne peut s'empêcher d'en abuser. Mais c'est avant tout son zèle de la prédication, ce démon incoercible de l'édification qui rendent son théâtre illisible. Ses pièces se présentent comme des boîtes à curiosités morales et

⁷⁰ *Brutus, Alzire, Nanine, le Préjugé vaincu, la Partie de chasse d'Henri IV, Guillaume Tell, l'Orpheline de la Chine* sont déjà des pièces de protestation. Isolées dans leur genre, elles annoncent cependant la direction que Mercier proposera.

⁷¹ Mercier a postulé des changements jugés saugrenus par ses contemporains. Ses successeurs prendront pourtant à leur compte les mêmes idées sans même faire mention de son nom. Parmi ceux-ci nous citerons surtout : Mme de Staël, Constant, Stendhal, Rémusat, Scribe, Hugo, Augier, Becque. Les tableaux historiques d'un Rolf Hochhuth, les pièces à tendances idéologiques d'un Peter Weiss, les innombrables procès réels ou inventés portés à la scène font tous preuve de ce souci d'actualité et de cet effort de mobiliser le spectateur tant prônés par Mercier. Maintes pièces contemporaines répondent bien mieux aux exigences du *Nouvel Essai* que ne le font tous les drames ensemble de Mercier.

souffrent d'une inguérissable indigence dramatique et d'une intolérable bouffissure de style. Les conflits tournent presque toujours court, et ce qui pourrait paraître fatal ou poignant ne manque pas de sombrer dans le fait divers sentimental et dans un moralisme asséné à coups de marteau.

Enfin il nous reste à faire la part du côté le plus sympathique de Mercier : son engagement. Tantôt poète, romancier, auteur dramatique, tantôt historien, sociologue, critique, tantôt traducteur, gazetier, lexicographe, tantôt journaliste, commentateur, il s'adonne fiévreusement à toutes les activités imaginables que peut se proposer l'homme de lettres. Il hait les tièdes et les timorés et choisit comme point de départ toujours une tranche de vie qui a frappé sa sensibilité. « Un livre pensé dans la rue et écrit dans la boue », s'écrie Rivarol en lisant *le Tableau de Paris*. Tel Sartre, condamnant le silence de Flaubert en face de la catastrophe de la Commune, Mercier passe au crible de sa critique l'abstentionnisme des grands classiques qui n'ont rien à dire quand un hérétique est brûlé vif⁷². Et comment ne pas lire dans les propos suivants la conception moderne de l'homme en tant que projection vers l'avenir ? « Demain ! toutes mes facultés intellectuelles s'éveillent et s'exercent sur ce qu'il [demain] enfantera. Et qui sait si la pensée n'est pas déjà une action ? [...] Jetons toute l'histoire ancienne dans l'avenir, c'est-à-dire faisons autant d'efforts pour organiser *demain* que nous faisons de vaines tentatives pour connaître un passé, fantôme absolument illusoire⁷³. Louis-Sébastien Mercier, Don Quichotte de la théorie dramatique, anarchiste littéraire qui écrit à bride abattue, se révèle un esprit précoce⁷⁴ en proie à son imagination tisonnante, un génie manqué à qui le talent d'être ce qu'il paraît demeure interdit.

University of Florida

⁷² Cf. Charles-Yves Cousin, dit Cousin d'Avallon, *Merciériana, ou Recueil d'anecdotes sur Mercier, ses Paradoxes, etc.*, Paris, P.-H. Krabbe, 1834, pp. 41-42.

⁷³ Inédit, tiré des *Papiers de M. Duca*, cité d'après Béclard, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁴ Trois derniers exemples de sa précocité : Il attribue à la musique les mêmes qualités que Schopenhauer et Nietzsche (cf. *Tableau de Paris*, XII, p. 106, et les *Papiers de M. Duca* inédits dans Béclard, *op. cit.*, p. 324). Dans sa *Néologie* (XLIX), Mercier est l'un des premiers à louer les talents et la beauté du style d'un inconnu qui s'appelle Chateaubriand. Son art poétique est parfois si proche de celui du réalisme et du naturalisme que tel précepte semble sortir directement de la plume de Zola (Cf. par exemple le *Nouvel Essai*, p. 248).