

**Histoire, Révolution et esthétique.
Le temps et ses représentations dans le *Tableau de Paris*
et le *Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier**

par
Geneviève Boucher

Thèse de doctorat en cotutelle

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

École doctorale III : Littératures françaises et comparée
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature de langue française
et à
l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
en vue de l'obtention du grade de Docteur

Novembre 2009

© Geneviève Boucher, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université Paris IV Sorbonne

Cette thèse intitulée :
Histoire, Révolution et esthétique.
Le temps et ses représentations dans le *Tableau de Paris*
et le *Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier

présentée par :
Geneviève Boucher

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

M. Ugo Dionne, président-rapporteur
Université de Montréal

M. Benoît Melançon, directeur de thèse
Université de Montréal

M. Michel Delon, directeur de thèse
Université Paris-Sorbonne

M. Pierre Frantz, membre du jury
Université Paris-Sorbonne

Mme Laurence Mall, examinatrice externe
University of Illinois at Urbana-Champaign

M. Gérard Beaudet, représentant du doyen de la faculté
Université de Montréal

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'analyser les représentations du temps historique dans le *Tableau de Paris* (1781-1788) et *le Nouveau Paris* (1798) de Louis Sébastien Mercier et de faire voir comment elles se transforment sous l'impact de la Révolution française, elle qui oblige les contemporains à réévaluer leur rapport au temps. Ces œuvres s'inscrivent dans la tradition de la littérature panoramique : l'auteur y décrit l'état de la capitale et donne à voir les mœurs de ses habitants. Si Mercier s'attache à peindre la physionomie actuelle de Paris, il en vient, au fil de ses promenades, à décrypter le passé qui est enfoui, comme un palimpseste, sous la surface présente. L'espace urbain, ainsi peuplé des spectres du passé, fait cohabiter de multiples strates temporelles et donne l'image d'un temps dense au sein duquel différentes époques sont coprésentes. La persistance du passé pose toutefois problème : c'est pourquoi l'héritage antique et national se voit réévalué – voire éradiqué – afin de répondre aux exigences de l'idéologie progressiste. Avec la Révolution, de nouveaux outils conceptuels sont élaborés pour gérer le rapport avec le passé : si les révolutionnaires rejettent, après la Terreur, les entreprises d'épuration par la destruction, ils développent un nouveau mode de mise à distance du passé, la patrimonialisation. Celle-ci, par la conservation même, relègue paradoxalement le passé au rang d'histoire morte.

Le futur occupe également une place de choix chez Mercier, auteur de l'un des premiers romans d'anticipation. Il s'exprime prioritairement sous deux formes, la dégénérescence et la régénération. Alors même qu'il décrit l'état actuel de la ville, Mercier anticipe sa ruine. Une étroite corrélation s'instaure alors entre la construction et la destruction, qui est son aboutissement inéluctable. Ce phénomène s'accompagne de modulations esthétiques majeures : l'évocation de la perte plonge l'auteur dans la mélancolie et teinte son style de lyrisme et d'élégie. Si la Révolution ne fait pas disparaître cet imaginaire, elle le met entre parenthèses et entrevoit surtout son avenir sous la forme optimiste de la régénération. Ce concept clé, qui alimente projets et utopies, fait cohabiter de multiples modèles temporels, tels que la rupture radicale, le retour à l'origine, la régénération instantanée et la construction nationale.

Le fondement du projet de Mercier demeure néanmoins de capter la contemporanéité. Tentant de fixer par l'écriture la fugitivité du temps, l'auteur s'engage dans une course désespérée qui le condamne à être perpétuellement décalé par rapport à l'actualité qu'il cherche à saisir. Au-delà de cette dimension transitoire, Mercier confère au présent une certaine stabilité en l'élevant au rang d'histoire. Ce phénomène touche surtout l'histoire révolutionnaire : afin de terminer la Révolution, les contemporains l'érigent en objet historique et tentent d'en comprendre les mécanismes. Corrélativement, l'histoire révolutionnaire acquiert un statut esthétique. Les réformes poétiques appelées par Mercier depuis le début de sa carrière littéraire (contemporanéité des sujets, originalité stylistique, esthétique de la force et du

contraste, invention poétique et néologie) trouvent un terrain d'expression particulièrement fertile dans la représentation de l'histoire récente.

Mots clés :

Littérature française du XVIII^e siècle
Tournant des Lumières
Louis Sébastien Mercier (1740-1814)
Représentations du temps
Révolution française
Esthétique
Histoire des représentations
Sociocritique

ABSTRACT

This dissertation analyzes the representation of historical time in Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris* (1781-1788) and *Nouveau Paris* (1798) and seeks to explain how this representation was transformed by the French Revolution, a major event that changed the way contemporaries conceived their place in history. These two works are considered as panoramic literature: as he walks through the neighbourhoods of Paris, the author describes the state of the city of his day as well as its inhabitants' customs. Although Mercier is mostly interested in painting the present, his exploration of the city leads him to exhume the past that lies, like a palimpsest, beneath the surface. Crowded with specters from the past, the urban space generates a form of temporal density resulting from the coexistence of various times. But the persistence of the past is also highly problematic: Mercier's faith in progress implies a constant reevaluation – if not a rejection – of antique references and national heritage. After the 1789 disruptions, new conceptual tools were developed to manage the past. If revolutionaries rejected radical destruction after the traumatic experience of the Terror, they invented a new way to put the past aside – patrimony. It is, paradoxically, by its conservational function that patrimony relegates the past to a status of dead history.

The future also occupies a large place in Mercier's works. It is represented under two antithetic forms: degeneracy and regeneration. While he describes the physiognomy

of the city of his day, the author anticipates its ruin and establishes a strong correlation between construction and destruction (its inescapable outcome). This pessimistic representation of time modifies his aesthetics: as he evokes the ineluctability of loss, the author deals with a melancholy which colours his style with lyricism and elegy. This imaginative world does not entirely disappear with the Revolution, but it is marginalized. After 1789, the future is viewed mainly through the optimistic and utopian notion of regeneration, in which several conceptions of time coexist (radical rupture, return to an uncorrupted original state, instantaneous regeneration, the building of national unity, etc.).

Although Mercier oscillates between past and future, his main goal is to capture a sense of contemporaneity. As he tries to immobilize the continuous flux of time by writing, he finds himself in a hopeless race in which he is condemned to be perpetually behind the current events he wishes to paint. But Mercier goes beyond the fugitive nature of time and grants the present a status of historical discourse. This historiographical dimension mainly concerns revolutionary history: in order to end the Revolution, contemporaries set it up as historical knowledge and hope to understand its complex evolution. As it acquires an historical status, present history also becomes an aesthetic object. Poetical reforms that had long been called for by Mercier (contemporary topics, stylistic originality, contrast and strength, aesthetic invention and neology) are fully integrated in the representation of recent history.

Key words :

French Literature of the 18th Century
Late Enlightenment
Louis Sébastien Mercier (1740-1814)
Representation of Time
French Revolution
Aesthetics
History of Representations
Sociocriticism

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 1
Tournant des Lumières, Révolution et temporalité	p. 1
Louis Sébastien Mercier et la question du temps	p. 12
État de la recherche sur Mercier	p. 20
Problématique et méthodologie	p. 34
Organisation du travail	p. 42

PREMIÈRE PARTIE : FAIRE REVIVRE LE PASSÉ

Chapitre 1 : L'épaisseur temporelle	p. 45
Le passé de Paris lisible à travers la physionomie actuelle de la ville	p. 47
Les spectres et l'histoire	p. 63
Conclusion	p. 79
Chapitre 2 : La gestion du passé	p. 84
A. <i>La référence à l'Antiquité</i>	p. 85
Fluctuations de l' <i>historia magistra vitae</i> au tournant des Lumières	p. 85
L' <i>historia magistra vitae</i> à l'épreuve de la Révolution	p. 93
B. <i>Le problème de la conservation</i>	p. 102
La bibliothèque : entre conservation et destruction	p. 103
Le temps du musée	p. 108
Le vandalisme révolutionnaire et l'invention du patrimoine	p. 126
Conclusion	p. 130

DEUXIÈME PARTIE : IMAGINER L'AVENIR

Chapitre 3 : Destruction et dégénérescence	p. 134
A. <i>La poétique des ruines</i>	p. 136
De la nostalgie des civilisations perdues à la naissance d'un sentiment esthétique	p. 136
Dégénérescence et ruines du corps : portrait d'une société gangrenée	p. 150
Les futures ruines de Paris	p. 159
B. <i>La dialectique construction / destruction</i>	p. 171
Autodestruction et autoconsommation	p. 171
Destruction de Paris et destruction du livre	p. 181
La destruction régénératrice	p. 191
Conclusion	p. 200
Chapitre 4 : La régénération	p. 203
A. <i>La régénération : rupture ou retour ?</i>	p. 205
L'espoir de régénération politique	p. 205
La rupture révolutionnaire : mise en scène d'un fantasme	p. 213
La régénération, une grâce ou une tâche ?	p. 228
La régénération comme retour	p. 240
B. <i>Utopies de la France régénérée</i>	p. 250
La nation régénérée : fraternité, unité, simultanité	p. 251
La métaphore végétale et l'histoire de la Révolution	p. 263
i. L'arbre d'un printemps éternel	p. 264
ii. Fécondité, guerre et transmission	p. 273
iii. L'arbre de la liberté comme incarnation de la Révolution	p. 278
Conclusion	p. 284

TROISIÈME PARTIE : ÉCRIRE LE PRÉSENT

Chapitre 5 : Saisir le monde contemporain	p. 288
A. <i>Totalité et fragmentation : une histoire en kaléidoscope</i>	p. 290
Regard et physionomie de la ville	p. 290
Modalités du regard	p. 299
Mouvement, variété, mélange : l'esthétique du tableau	p. 317
Dissémination et fragmentation : la forme éclatée du <i>Tableau de Paris</i>	p. 332
Une totalité en kaléidoscope	p. 343
B. <i>Courir après le temps ou l'impossible coïncidence temporelle</i>	p. 354
Capter la fugitivité du monde	p. 355
Accumulation et inachèvement : l'accélération du temps	p. 362
Conclusion	p. 374
Chapitre 6 : Le problème de l'historicisation du présent	p. 376
A. <i>L'écart temporel</i>	p. 377
L'appel à la postérité : que diront de nous les futurs historiens ?	p. 377
Proximité historique et aveuglement	p. 380
Pour une objectivation de l'événement	p. 389
B. <i>La Révolution comme objet historique</i>	p. 393
Le moment thermidorien et la naissance de l'historiographie de la Révolution	p. 394
La théorie du complot : une vision manichéenne de l'histoire	p. 404
Les mots des « sanguinocrates »	p. 412
Populace, presse, propagande	p. 417
Dérive du langage et néologie	p. 426
Conclusion	p. 435

Chapitre 7 : Pour un art poétique contemporain	p. 437
A. <i>Modernisation poétique et progrès social</i>	p. 440
Contemporanéité, utilité, urbanité	p. 440
Originalité et individualité stylistique	p. 453
B. <i>Mercier et le renouveau esthétique</i>	p. 457
Représenter le mouvement : l'écriture contre la peinture	p. 457
Une esthétique de l'effet : la fécondité du contraste	p. 463
Force, passion et violence	p. 471
Entre poétique et politique, la virilité retrouvée	p. 477
Sublime, outrance et totalisation temporelle	p. 483
C. <i>Les lettres régénérées ?</i>	p. 496
La prise de parole révolutionnaire	p. 497
Invention poétique et néologie	p. 501
<i>Sturm und Drang</i> et romantisme : vers une nouvelle sensibilité esthétique	p. 513
L'histoire comme objet esthétique	p. 518
Conclusion	p. 533
Conclusion	p. 535
Un triple présent	p. 536
Esthétique, temporalité et Révolution	p. 544
Perspectives	p. 549
Bibliographie	p.552

REMERCIEMENTS

Cette thèse a bénéficié du soutien financier de nombreux organismes et institutions : le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Programme de soutien aux cotutelles de thèse du Consulat de France et du ministère de l'Éducation du Québec, la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal ainsi que le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'implication constante de mes directeurs de recherche, MM. Benoît Melançon et Michel Delon, dont les conseils éclairés et les lectures attentives m'ont permis de mener à bien ce projet. Ces dix-huitiémistes hors pair furent pour moi des modèles de rigueur méthodologique et des sources inestimables de stimulation intellectuelle.

Je tiens également à remercier mes collègues et amis du Collège de sociocritique et du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes pour les discussions aussi conviviales que stimulantes qui ont ponctué mon parcours et qui m'ont fait avancer dans ma réflexion. Merci également à M. Pierre Popovic, grand maître de la sociocritique, qui m'a permis d'affiner le cadre théorique de mes recherches.

Ma gratitude va enfin à mes proches, qui m'ont supportée et encouragée tout au long de la réalisation de ce travail. Merci à mes parents pour leur soutien indéfectible et pour la confiance qu'ils m'ont toujours témoignée. Merci enfin à Nicolas pour sa patience, sa compréhension, son engagement constant et, surtout, pour l'équilibre psychologique qu'il a su me procurer durant ces cinq années aussi angoissantes qu'exaltantes.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

NP : Louis Sébastien Mercier, *le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1798], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.

TdP : Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1781-1788], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, 2 tomes.

INTRODUCTION

Tournant des Lumières, Révolution et temporalité

Plusieurs historiens et philosophes situent la naissance de la société moderne au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : Michel Foucault y voit l'apparition d'une nouvelle *épistémè*¹, Jürgen Habermas, la création d'une sphère publique concurrente du pouvoir royal², Daniel Roche, le début de la société de consommation³, David Bell, l'émergence du nationalisme⁴ et Laurent Turcot, le développement d'un nouveau mode d'appropriation de l'espace urbain⁵. Malgré cette effervescence culturelle, politique et sociale, les historiens de la littérature relevant des institutions universitaires françaises ont longtemps délaissé ce demi-siècle de transition qui assure le passage entre les Lumières et le romantisme. En effet, cette période, qui s'étend environ de 1770 à 1820, a fait, pendant plusieurs décennies, l'objet d'un malaise de la part des littéraires, qui ont laissé aux historiens le soin de se pencher sur ce demi-siècle riche en bouleversements historiques et en transformations sociales.

¹ Michel Foucault, *les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

² Jürgen Habermas, *l'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978 [1962].

³ Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997.

⁴ David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2003 [2001].

⁵ Laurent Turcot, *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2007.

Ce malaise peut être expliqué par plusieurs facteurs. Cette époque charnière, qui relie deux courants prestigieux, souffre de la préférence qui a longtemps été accordée aux mouvements artistiques et intellectuels bien délimités et aux chefs-d'œuvre littéraires. L'inscription de cette période sur la frontière de deux siècles heurte également les pratiques universitaires de spécialisation par siècle, qui sont encore solidement implantées : ainsi, dès que l'on souhaite étudier la période 1770-1820 en elle-même, il faut redéfinir les découpages institutionnels, ce qui pose un certain nombre de problèmes. Enfin, on a longtemps eu l'impression que la période révolutionnaire reléguait au second rang les préoccupations d'ordre littéraire : partant de l'idée selon laquelle les esprits auraient été tellement mobilisés par l'action politique qu'ils n'auraient pas eu de temps à consacrer à l'activité littéraire, les historiens de la littérature ont volontiers laissé aux historiens le monopole de cette période. Dans un ouvrage de 1989, Béatrice Didier fait le constat suivant :

tout se passe, dans la plupart des histoires de la littérature, comme si la période révolutionnaire était une époque catastrophique pour la création littéraire et qu'il convient de négliger, comme si pendant dix ans aucune œuvre d'importance n'avait pu naître, à cause de l'intensité du bouleversement politique⁶.

Or c'est oublier le foisonnement impressionnant de la littérature révolutionnaire et le rapport d'interaction qui s'instaure alors entre la sphère littéraire et la sphère politique.

⁶ Béatrice Didier, *Écrire la Révolution 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 5.

Depuis une vingtaine d'année, la critique rattrape son retard, notamment grâce aux travaux de Michel Delon⁷, de Béatrice Didier⁸ et de Pierre Frantz⁹ ; un collectif publié en 1998 a également contribué à attirer l'attention de la critique sur cette période foisonnante, tant sur le plan littéraire que philosophique et idéologique¹⁰. La littérature de la Révolution n'est plus considérée comme une littérature de second ordre dont l'engagement politique invaliderait la qualité esthétique. Comme l'écrit Michel Delon,

La Révolution ne constitue pas plus un blanc dans notre histoire littéraire, une parenthèse durant laquelle la pensée céderait la place à l'action et la phrase littéraire disparaîtrait au profit de stéréotypes politiques. On n'a jamais tant écrit que durant des événements qui ont servi d'aliments inouïs à l'imagination littéraire et esthétique¹¹.

La période révolutionnaire donne effectivement lieu à une véritable explosion de la presse écrite et des représentations théâtrales (qui ne sont plus régies par les privilèges royaux) de même qu'au développement d'une nouvelle rhétorique oratoire. De surcroît, une série de genres mineurs se développent et, suivant le mouvement de démocratisation de la culture, ils finissent par occuper les devants de la scène.

Au-delà de la seule littérature révolutionnaire, cette nouvelle vague de travaux sur la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e met en lumière le dynamisme propre de cette

⁷ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989.

⁸ Béatrice Didier, *op. cit.*

⁹ Pierre Frantz, *l'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998 ; « Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution », *Dix-huitième Siècle*, 32, 2000 ; « Théâtraliser la Révolution française », dans Jean-Marie Roulin (dir.), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

¹⁰ Lionello Sozzi (dir.), *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Turin, Rosenberg & Sellier, supplément à *Studi francesi*, 124, 1998.

¹¹ Michel Delon, *op. cit.*, p. 518.

période autant que ses particularités idéologiques et esthétiques. Les débats sur le nom à donner à ce mouvement – si c'en est un – reflètent bien la volonté de la critique actuelle de l'aborder intrinsèquement et non, comme cela a longtemps été fait, en fonction de la période glorieuse qui doit lui succéder. Depuis le début du XX^e siècle, les historiens de la littérature avaient pris l'habitude d'appeler cette période « préromantisme ». Le terme, créé dans les années 1910, devait ancrer le grand romantisme de 1830 dans une tradition littéraire française plutôt qu'allemande. Dire que la France de la fin du XVIII^e siècle est déjà « préromantique » revenait à nier les influences germaniques du mouvement et, par conséquent, à resituer les origines du romantisme français dans un cadre national. Outre son utilisation au service de la propagande nationaliste, le terme « préromantisme » pose problème, car il repose sur une vision téléologique de l'histoire : considérée ainsi, la période n'est étudiée qu'en fonction de ce qu'elle « prépare » et non pas en elle-même, avec les tensions qui lui sont propres¹². Michel Delon voit également dans la notion de préromantisme la

¹² Cela s'oppose à l'idée, défendue par Marshall Brown, selon laquelle le terme « préromantisme » serait intéressant précisément parce qu'il est téléologique : « *The term "preromanticism" has always been attacked for its teleology, but that is the very reason I welcome it. The great authors were striving ahead for something new, and when they failed to identify a goal, they were left powerless. The real problem with earlier studies of preromanticism is that they are not teleological enough. The notion of "romantisme avant la lettre" is self-contradictory. Eighteenth-century writers are either romantics or they are not; distinctions can be made and nuances described, but they cannot be both of their age and a later one. If "preromanticism" implies that romanticism was already present in 1750, even in its scattered form, then there is no looking ahead and no historical dynamic. That kind of study reads history backwards, not forward. A telos is a goal in the distance, it is not there when a teleological process is under way* » (Marshall Brown, *Preromanticism*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 3-6). Pour Brown, la période est caractérisée par un dynamisme qui pousse les auteurs vers l'avant et c'est précisément cet appel du futur, ce *telos*, qui autoriserait à leur conférer le titre de préromantiques. Cette conception est contestable, non seulement parce qu'elle réduit l'imaginaire temporel de la période au modèle linéaire hérité des Lumières – alors que d'autres modèles continuent à coexister –, mais également parce qu'elle suppose que les auteurs de la fin du XVIII^e siècle, tels des visionnaires, aient déjà une image précise de ce que seront les fondements du romantisme. Contrairement aux dires de Brown, c'est la téléologie, et non l'approche contemporanéiste, qui, d'un point de vue logique, contrevient au dynamisme historique. Alexander Minski, qui, dans un ouvrage intitulé *le Préromantisme*, reconnaît l'inadéquation du terme, mais qui, faute de mieux, l'utilise tout de

recherche d'une symétrie de part et d'autre du XVIII^e siècle¹³. Les historiens de la littérature, qui ont souvent du mal à penser la discontinuité, ont résolu le problématique passage du classicisme aux Lumières en faisant des années 1680 à 1715 une période de « crise de la conscience européenne » qui aurait assuré le passage de l'ordre louis-quatorzien au règne de la philosophie¹⁴. Un siècle plus tard, le préromantisme répondrait symétriquement à cette crise pour assurer cette fois le passage du XVIII^e au XIX^e siècle – ou du règne de la raison à celui du sentiment. Pour toutes ces raisons, Michel Delon préfère à la notion de préromantisme celle de tournant des Lumières. Cette dénomination est moins problématique, puisqu'elle incite à penser la période à partir des Lumières et évite ainsi l'anachronisme qui consiste à faire l'histoire à rebours. Elle présente deux avantages appréciables : d'abord, celui de considérer la période en elle-même, en tenant compte de son amont plutôt que de son aval ; ensuite, celui d'insister sur la transition qui caractérise la période et qui oblige à « concilier continuité et discontinuité¹⁵ ». C'est dans le prolongement de ces travaux que s'inscrit la présente recherche : il s'agira d'étudier le tournant des Lumières dans son dynamisme propre et de mettre en relief les tensions idéologiques et esthétiques qui s'expriment dans les œuvres, de même que les inflexions de l'imaginaire collectif. Plus précisément, c'est à travers les multiples modulations du rapport au temps que l'on abordera les œuvres de cette période.

même, n'est pas plus convaincant. Il sous-estime l'importance des dénominations et l'influence des mots sur la perspective adoptée. Ainsi, bien qu'il affirme ne pas vouloir commettre l'anachronisme de considérer la période préromantique en fonction du romantisme qui va suivre, il n'arrive pas à échapper à cet écueil. Il trahit sa démarche, dès la première phrase de l'ouvrage : « Le romantisme est la période qui a précédé le mouvement romantique » (Alexander Minski, *le Préromantisme*, Paris, Armand Collin, coll. « U », 1998, p. 5).

¹³ Michel Delon, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Paul Hazard, *la Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961 [1935].

¹⁵ Michel Delon, *op. cit.*, p. 24.

Depuis le début du XVIII^e siècle – voire la fin du XVII^e avec la Querelle des Anciens et des Modernes –, le présent a acquis une valeur philosophique inédite : il n'a plus à être subordonné à un passé glorieux enfoui dans des siècles lointains. Il commence dès lors à fasciner et devient un objet littéraire à part entière : on cherche à le décrire, à le comprendre, à saisir les rapports complexes qu'il entretient avec le passé, à imaginer son déploiement dans l'avenir. Parallèlement, les conceptions du temps historique se modifient : au modèle cyclique, qui prévalait depuis des siècles et qui supposait une alternance entre des périodes creuses et des périodes d'âge d'or (devant toutes rejouer l'âge d'or originel de l'Antiquité), se substitue un modèle linéaire (ou progressiste) qui postule l'évolution et l'amélioration ininterrompues de la société. Le champ de l'avenir, qui se limitait jadis à une vague répétition, est désormais ouvert à une perfectibilité illimitée, assurée par une « raison triomphante [qui] garantit le progrès perpétuel¹⁶ ». En phase avec le présent et ouverte sur l'avenir, l'idéologie du progrès entend inaugurer un temps neuf, débarrassé des références religieuses. Judith Schlanger rappelle que ce nouvel imaginaire temporel se développe tant sur le terrain des belles-lettres que sur celui de la philosophie et de l'histoire. Elle donne l'exemple de la *Palingénésie philosophique* de Charles Bonnet (1770) qui entend « dynamiser l'ensemble de la totalité naturelle dans la direction de l'avenir¹⁷ », ou encore de Kant qui, dans son *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1784),

¹⁶ Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155, 1976, p. 1971.

¹⁷ Judith Schlanger, « Les débats sur la signification du passé à la fin du XVIII^e siècle », dans *le Prémantisme : hypothèque ou hypothèse ? Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 29 et 30 juin 1972*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 576.

défend le principe d'un progrès général accompli par l'humanité dans son ensemble. L'ouverture vers l'avenir se manifeste également dans le champ politique. Plutôt que de chercher à se maintenir, l'État doit désormais viser une amélioration continue : comme le dit Jean Marie Goulemot, « la politique n'est plus dur désir de durer, opposition à l'écoulement et à l'usure, mais volonté d'instaurer un ordre plus juste¹⁸ ». Avec ce modèle d'une histoire linéaire est véhiculée l'idée que les limbes de l'histoire sont terminés et que l'âge de l'émancipation est arrivé¹⁹.

La Révolution amplifie et exalte l'idéologie progressiste : tout se passe comme si les lumières de la raison étaient enfin descendues sur le peuple et l'avaient incité à construire une société démocratique. Mais la Révolution ouvre une brèche dans l'histoire du progrès humain : plutôt que d'intégrer l'héritage des générations antérieures (transmission sur laquelle repose toute possibilité de progrès), elle coupe les ponts avec le passé et prétend instaurer une ère entièrement neuve. Si, tout au long du XVIII^e siècle, le présent a eu tendance à se détacher progressivement du passé, ce mouvement se radicalise avec les événements révolutionnaires. Pour faire table rase du passé, on se met à détruire les symboles et les monuments de l'ancien monde et l'on instaure le calendrier républicain afin d'officialiser l'inauguration d'un temps neuf. Le décompte des années est repris à zéro et de nouvelles unités de mesure du temps sont imposées : la longueur et le nom des mois changent, de même que la forme de la semaine, qui se transforme en décade. La Révolution donne ainsi

¹⁸ Jean Marie Goulemot, *le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1996, p. 325.

¹⁹ Judith Schlanger, *loc. cit.*, p. 578.

naissance, pour reprendre les termes de François Furet, à un « nouveau type de pratique et de conscience historiques²⁰ ».

Pour Éric Méchoulan, cette manière de se dissocier du passé inaugure la conscience historique moderne²¹. Méchoulan compare cette conception du temps à l'histoire médiévale, qui a « d'abord pour mission de confirmer le lien essentiel, ininterrompu, du passé et du présent : plus encore qu'un lien, d'ailleurs, c'est le miroitement indéfini du passé dans tous les faits et gestes du présent²² ». Or le régime moderne d'historicité²³ exige au contraire que le passé soit rendu étranger au présent²⁴. Comme l'affirme Michel de Certeau, « l'histoire moderne occidentale commence en effet avec la différence entre le *présent* et le *passé*²⁵ ». Cela implique, selon les termes de Méchoulan, que « ce n'est plus le passé qui rend intelligible le présent, c'est le présent qui invente des modèles d'intelligibilité du passé²⁶ ». La conscience du présent comme entité autonome, indépendante du passé est la condition même de l'histoire dans son acception moderne : comme l'écrit Philippe Ariès, avant toute chose, « l'Histoire est liée d'abord à la conscience du présent²⁷ ». C'est au XVIII^e siècle, et surtout après la Révolution, que cette conscience temporelle s'installe. Déjà

²⁰ François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1978, p. 46.

²¹ Voir Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 28.

²² *Ibid.*

²³ Cette notion de régime d'historicité a été forgée par François Hartog dans *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003. Pour Hartog, le régime moderne d'historicité qui se met en place au cours du XVIII^e siècle repose essentiellement sur la notion de progrès. Ce rapport au temps se modifie au XX^e siècle, alors que se développe un nouveau régime d'historicité, que Hartog appelle le « présentisme ».

²⁴ Voir Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 9.

²⁶ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 34.

²⁷ Philippe Ariès, *Le Temps de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1986, p. 35.

les encyclopédistes mesuraient l'altérité du passé à l'aune des avancées scientifiques de leur temps; pour les révolutionnaires, cette cassure est à la fois plus vaste et plus radicale. Dans l'imaginaire des contemporains, le monde nouveau est sans commune mesure avec l'ancien, il n'en émane pas. Daniel Milo insiste sur l'ampleur de cette impression de rupture et de renouvellement total qui donne naissance à la notion moderne de siècle. Après la cassure révolutionnaire qui clôt le XVIII^e siècle, « le présent s'arrache pour ainsi dire au passé, même récent²⁸ » et, pour la première fois, « *le tournant du siècle est vécu comme un tournant tout court*²⁹ ». Autour de 1800 naît ainsi le siècle comme unité historique : c'est désormais cette unité, issue d'un vif sentiment de rupture, qui servira à définir collectivement l'expérience temporelle.

Si le modèle progressiste et le fantasme de la *tabula rasa* dominant, ils ne chassent pas totalement la conception cyclique de l'histoire, qui continue à habiter le discours, tant avant qu'après la Révolution. Jochen Schlobach montre que même les textes qui fondent l'idéologie du progrès ne rompent pas définitivement avec le modèle cyclique. Par exemple, Charles Perrault, dont *le Siècle de Louis XIV* marque le début d'une des phases de la Querelle des Anciens et des Modernes, considère l'évolution de l'humanité comme « une sorte d'oscillation ou d'ondulation ascendante³⁰ ». De même, la théorie voltairienne de l'histoire conçoit non pas une perfectibilité infinie, mais des paliers de perfection entre lesquels s'inséreraient des périodes plus sombres. Il va sans dire que Rousseau rompt encore plus radicalement avec le modèle

²⁸ Daniel S. Milo, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Pluriel », 1991, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰ Jochen Schlobach, *loc. cit.*, p. 1975.

progressiste, lui qui cherche la perfection non pas en aval, mais en amont, dans la pureté originelle de l'homme d'avant la civilisation. À la fin du siècle, les conceptions cycliques de l'histoire resurgissent également à travers l'angoisse de la perte, la hantise de la destruction ou les questionnements sur le sens de l'histoire³¹. Même le discours révolutionnaire, qui prétend rompre définitivement avec le passé, mobilise le modèle cyclique : d'une part, les révolutionnaires cherchent des modèles dans un passé glorieux (l'Antiquité ou les « origines nationales ») et, d'autre part, ils vont puiser, souvent inconsciemment, leurs pratiques, leurs rituels et leurs modes de pensée dans ce passé que, précisément, ils rejettent. « Toute révolution, explique François Furet, est une bouleversante rupture dans les esprits ; mais aussi, dans les faits, une formidable reprise en compte du passé³². » Il est donc nécessaire de prendre une certaine distance critique avec le discours des acteurs de l'événement afin de décrypter, sous l'idéologie de la rupture, la persistance du passé³³.

Bref, si l'imaginaire temporel du tournant des Lumières – et, partant, de la Révolution – est plutôt tourné vers le progrès, il mobilise périodiquement la conception séculaire des cycles historiques, soit pour se reconnaître dans un modèle primitif valorisé, soit pour s'inscrire dans un temps mythique, comparable au temps sacré dont parle Mircea Eliade dans *le Sacré et le profane*³⁴. La deuxième moitié du

³¹ Voir Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 348.

³² François Furet, *op. cit.*, p. 186.

³³ C'est précisément ce que préconise François Furet : il invite à éviter l'erreur largement répandue dans l'historiographie traditionnelle de la Révolution qui consiste à « prendre ces représentations pour des éléments explicatifs, alors qu'elles sont au contraire *ce qui est à expliquer* » (*ibid.*, p. 267 ; c'est l'auteur qui souligne).

³⁴ Mircea Eliade, « Le temps sacré et les mythes », *le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « NRF idées », 1965 [1957], p. 60-98. Eliade y définit le temps sacré comme un temps circulaire qui

XVIII^e siècle met ainsi en jeu une série de tensions entre de multiples modèles temporels : c'est dans ce foisonnement, dans cette coexistence du nouveau et de l'ancien qu'il convient d'aborder l'imaginaire historique au tournant des Lumières³⁵.

Ces enjeux d'ordre temporel ont, par un effet de résonance ou de réfraction, des conséquences directes sur les œuvres littéraires et ce, tant sur leur forme que sur les représentations qu'elles déploient. On connaît mieux, depuis les travaux de Paul Ricoeur, le lien étroit qui unit la conscience temporelle et la narration littéraire : « il existe, rappelle Ricoeur, entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle³⁶ ». Pour Jean Marie Goulemot, c'est précisément la notion de perfectibilité qui a modifié les modèles narratifs et qui a transformé, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le récit de fondation (utopie) en un récit de construction (uchronie)³⁷. Aussi est-ce avec raison que Jean-François Hamel insiste sur les rapports de contiguïté qui existent entre le régime moderne d'historicité et la modernité littéraire : « Le nouvel ordre du temps qui émerge à l'ère des révolutions bouleverse non seulement l'imaginaire historique des sociétés européennes, mais

réactualise continuellement un événement mythique (le plus souvent, la création du monde). L'homme primitif croit se renouveler, se régénérer dans cette réactualisation constante qui le rapproche des dieux et qui lui donne l'impression de vivre perpétuellement dans le temps mythique de l'origine.

³⁵ Voir aussi Jean-Jacques Tatin-Gourier, « Les résurgences des représentations catastrophiques de l'histoire à la fin du XVIII^e siècle », *Lumen*, XVIII, 1999, p. 175-184.

³⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 105.

³⁷ Voir Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 293. Pour Goulemot, c'est la publication de *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* de Louis Sébastien Mercier (1771) qui inaugure ce changement : la société parfaite imaginée par l'auteur se trouve désormais non plus dans un autre lieu, mais dans un autre temps, le futur. Sous ce schéma se trouve l'idée d'un progrès continu et d'un temps infiniment ouvert.

aussi les pratiques traditionnelles du récit³⁸. » Outre ces enjeux d'ordre narratif, les inflexions de l'imaginaire temporel ont des effets majeurs sur les représentations qui traversent les œuvres de même que sur leur poétique.

C'est aux modulations de la conscience temporelle au Tournant des Lumières et à ses représentations esthétiques que s'intéresse la présente recherche. On se concentrera sur un auteur majeur de cette période, mais ne suscitant l'intérêt de la critique que depuis peu, Louis Sébastien Mercier (1740-1815). Son œuvre s'étend sur les cinq décennies de transition entre les Lumières et le romantisme et évolue au gré des changements sociaux, politiques, idéologiques et esthétiques. Considérée comme une « très fiable caisse de résonance des grandes thématiques morales de son temps³⁹ », l'œuvre de Mercier condense les enjeux politiques et sociaux de la période et offre une image complexe de son imaginaire temporel, tendu entre le progrès et le retour, la perfectibilité et la décadence, la construction et la destruction.

Louis Sébastien Mercier et la question du temps

L'œuvre de Mercier est abondante et diversifiée : conformément à l'idéal de polyvalence véhiculé par les philosophes des Lumières, l'auteur pratique plusieurs

³⁸ Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, 144, novembre 2005, p. 429. Voir aussi Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

³⁹ Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, *SVEC*, 04, 2006, p. XX.

genres – littéraires et non littéraires – et aborde une multiplicité de sujets et de disciplines. Cette variété, qui caractérise son œuvre, sa pensée et son style, lui a valu son titre de polygraphe. Si l'on retient surtout de lui son refus des conventions et son anticlassicisme, c'est d'abord par des poésies d'inspiration classique que Mercier entre en littérature : il écrit, au début des années 1760, une série d'héroïdes inspirées d'Ovide et ayant pour sujet des épisodes de l'histoire antique. Parallèlement à cette activité poétique, il s'adonne à la prose d'idées : il publie en 1763 *le Bonheur des gens de lettres*, un discours à travers lequel s'expriment des idées novatrices sur le plan poétique et dans lequel la fonction sociale de l'écrivain est affirmée avec force – conformément au discours des Lumières, l'écrivain est présenté comme un guide, un éclairé⁴⁰. À la fin de la décennie 1760, Mercier délaisse la poésie pour le théâtre, genre dans lequel il connaît plus de succès : dans toute sa carrière, il écrit près d'une cinquantaine de pièces, dont les plus connues sont *Jenneval*, *le Déserteur*, *l'Indigent*, *Jean Hennuyeux*, *la Brouette du vinaigrier*, *la Destruction de la Ligue* et *le Ci-devant noble*⁴¹. La plupart de ces pièces s'inscrivent dans la lignée du drame bourgeois, dont il contribue, avec Diderot, à élaborer la théorie, notamment dans son essai intitulé *Du*

⁴⁰ « Entendez-la, cette voix forte et puissante, qui comme un tonnerre qui roule dans la nue, réveille les esprits qui sont engourdis : non, ce n'est plus un homme, c'est un Dieu tutélaire qui s'est chargé des intérêts de la patrie, et qui défend la cause honorable de l'humanité ; d'une main il foudroie le vice, de l'autre il dresse des autels à la vertu ; il a déployé toute l'indignation d'une âme sensible contre d'injustes tyrans ; il rejette le cri insensé de l'opinion pour faire parler la voix immortelle de la raison » (Louis Sébastien Mercier, « Le bonheur des gens de lettres », repris dans *Mon bonnet de nuit*, Paris, Mercure de France, 1999, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. 1025).

⁴¹ *Jenneval ou le Barnevelt français, drame en cinq actes et en prose*, Paris, Lejay, 1769 ; *le Déserteur, drame en 5 actes et en prose*, Paris, Lejay, 1770 ; *l'Indigent, drame en quatre actes en prose*, Paris, Lejay, 1772 ; *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux, drame en trois actes*, Londres, 1772 ; *la Brouette du vinaigrier, drame en trois actes*, Londres et Paris, 1775 ; *la Destruction de la Ligue, ou la réduction de Paris*, pièce nationale en 4 actes, Amsterdam, 1782 ; *le Ci-devant noble, comédie en 3 actes, en prose*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1791.

*théâtre*⁴². Il multiplie les discours – souvent polémiques – sur la littérature, l’histoire et la science⁴³. En 1771, il transforme la traditionnelle utopie (inaugurée par Thomas Moore) en uchronie en publiant *l’An 2440. Rêve s’il en fût jamais*⁴⁴. Désormais, la perfection sociale est opérée non plus par un déplacement spatial, mais par un déplacement temporel : conformément à l’idéologie progressiste qui domine alors, c’est l’avenir qui est porteur de la société parfaite. Dans le genre narratif, Mercier se livre surtout à l’écriture de courtes histoires, comme celles qui sont compilées dans ses *Songes et visions philosophiques* ou dans ses *Fictions morales*⁴⁵. Mêlant le genre narratif à celui du tableau, il publie entre 1784 et 1786 *Mon bonnet de nuit*⁴⁶, un recueil de tableaux littéraires et de réflexions diverses à travers lesquels se donne à lire une sensibilité baroque qui rompt avec la rationalité des Lumières. Cette œuvre connaît un succès appréciable : elle est rééditée pas moins de huit fois du vivant de l’auteur. Mais c’est surtout le *Tableau de Paris* (1781-1788) et, dans une moindre

⁴² *Du théâtre, ou Nouvel Essai sur l’art dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773.

⁴³ *De la littérature et des littérateurs. Suivi d’un nouvel examen de la tragédie française*, Yverdon, 1778 ; *Histoire de France*, Paris, 1779-1781, 6 vol. ; *Portraits des rois de France*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1783, 4 vol. ; *Notions claires sur les gouvernements*, Amsterdam, 1787, 2 vol. ; *Lettre au Roi, contenant un projet pour liquider en peu d’années toutes les dettes de l’État, soulageant [...] le peuple du fardeau des impositions*, Amsterdam, chez les marchands de nouveautés, 1789 ; *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l’un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris, Buisson, 1791, 2 vol. ; *Fragments de politique et d’histoire*, Paris, Buisson, 1792, 3 vol. ; *Histoire de France, depuis Clovis jusqu’au règne de Louis XV*, Paris, Cérioux et Lepetit jeune, an X-1802, 6 vol. ; *Satires contre les astronomes*, Paris, Terrelonge, an XI-1803 ; *De l’impossibilité du système astronomique de Copernic et de Newton*, Paris, Dentu, 1806 ; *Satires contre Racine et Boileau, dédiées à A.W. Schlegel, auteur de « Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d’Euripide »*, Paris, Hénée, 1808.

⁴⁴ *L’An 2440. Rêve s’il en fût jamais*, Londres, 1771. Ce roman d’anticipation connaît deux rééditions du vivant de l’auteur (1786 et 1799), qui en profite pour effectuer quelques modifications, parfois considérables.

⁴⁵ *Songes et visions philosophiques*, Londres et Paris, Lejay, 1768 (une nouvelle version de cette œuvre paraît en 1788 dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, vol. XXXII, Amsterdam et Paris, 1788) ; *Fictions morales*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1792, 3 vol.

⁴⁶ *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1784, 2 vol. (les tomes 3 et 4 sont publiés à Lausanne en 1786 chez J.-P. Heubach). Mercier écrit *Mon bonnet de nuit* parallèlement au *Tableau de Paris*, commencé en 1781, et il insiste sur la complémentarité des deux œuvres.

mesure, *le Nouveau Paris* (1798) – sa suite postrévolutionnaire – qui assurent à Mercier sa renommée. Dans ces deux ouvrages à mi-chemin entre l’histoire et la littérature, l’auteur invente une forme nouvelle et décrit, à travers de courts tableaux, l’état présent de la capitale française⁴⁷. Ces œuvres s’inscrivent dans une mouvance que l’on a pris l’habitude d’appeler, depuis Walter Benjamin, « littérature panoramique »⁴⁸ : il s’agit de tableaux décrivant la vie parisienne afin de montrer l’évolution de la vie sociale et de condamner failles morales et abus politiques. Pendant la Révolution, Mercier s’engage activement dans la vie politique : élu député à la Convention en 1792, il appuie les Girondins en 1793, ce qui lui vaut d’être emprisonné pendant le règne des Jacobins. Libéré quelques mois après la chute de Robespierre, il revient à la Convention en décembre 1794 et devient membre du Conseil des Cinq-Cents en 1795. Dans le prolongement de son activité politique, Mercier explore les nouvelles possibilités qu’offre le journalisme. Dès le début de la Révolution, il fonde les *Annales patriotiques et littéraires de la France* auxquelles il contribue intensément d’octobre 1789 à octobre 1793, puis de 1794 à 1796⁴⁹. Il collabore à plusieurs autres périodiques, dont *le Spectateur national*, *la Tribune des hommes libres*, *la Sentinelle* et *la Chronique du mois* (périodique girondin publié de

⁴⁷ Après une première publication du *Tableau de Paris* en 1781 (en 2 volumes) chez Samuel Fauche à Hambourg et Neuchâtel, Mercier change d’éditeur et publie les deux volumes initiaux de même que les dix autres volumes à Amsterdam entre 1782 et 1788. *Le Nouveau Paris*, lui, est publié à Paris chez Fuchs en 1798 (6 vol.) ; en 1807, Mercier fera paraître avec ses collègues et amis allemands (et en langue allemande uniquement) un « Nouveau Tableau de Paris » : John Pinkerton, Carl-Friedrich Cramer et Louis Sébastien Mercier, *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kayserreichs vom Jahre 1806*, Amsterdam, Kunst und Industrie Comptoir, 1807-1808, 2 vol. Il est dommage que cet ouvrage n’ait toujours pas fait l’objet d’une traduction française : il pourrait apporter un éclairage précieux sur *le Nouveau Paris* et, plus largement, sur l’œuvre révolutionnaire du polygraphe.

⁴⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

⁴⁹ L’année où il cesse de rédiger des articles pour ce journal correspond à la période de son emprisonnement, d’octobre 1793 à octobre 1794.

1791 à 1793 et auquel contribuent régulièrement Condorcet, Bonneville, Brissot et Collot d'Herbois). En 1801, il entend dynamiser la langue – et, plus largement, la littérature – avec sa *Néologie*, un dictionnaire de mots nouveaux qui, selon lui, doit produire sur le français un effet aussi important que la Révolution sur la société.

Mercier connaît un vaste succès à l'époque et ce, dans différents genres. *L'An 2440* connaît onze éditions du vivant de l'auteur et *Mon bonnet de nuit*, huit ; le *Tableau de Paris* se vend à 100 000 exemplaires dans toute l'Europe et figure, selon Robert Darnton, parmi les meilleures ventes de la Société typographique de Neuchâtel⁵⁰. La fin de la carrière littéraire de Mercier est toutefois moins glorieuse : l'auteur perd beaucoup de sa crédibilité lorsqu'il se lance dans une vaine polémique contre Newton et Copernic, dont les thèses sont pourtant admises en France depuis plusieurs décennies⁵¹. Malgré ces excentricités, il n'en demeure pas moins qu'il siège à l'Institut national – qui a remplacé l'Académie française – et qu'il y fait des contributions importantes, tant sur le plan philosophique que littéraire. En définitive, si l'œuvre de Mercier est partagée entre la poésie, le théâtre, le récit, l'essai, le journalisme et les genres hybrides comme le tableau littéraire, le songe philosophique ou le dictionnaire néologique, elle a contribué, par ses multiples facettes et ses non

⁵⁰ Voir Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991.

⁵¹ Voir Joël Castonguay-Bélanger, *les Écarts de l'imagination. Pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

moins nombreuses contradictions, à renouveler la sensibilité esthétique au tournant des Lumières et à donner à l'art poétique un souffle nouveau⁵².

C'est l'œuvre panoramique du polygraphe qui retiendra ici notre attention, car c'est à travers elle que se développe avec le plus de richesse et de complexité l'imaginaire temporel de l'auteur. Dans son *Tableau de Paris*, publié en douze tomes entre 1781 et 1788, Mercier forme l'entreprise de décrire la « physionomie morale » de la capitale : avec un regard perçant qui cherche à aller au-delà des apparences, il parcourt les rues de Paris, observe les mœurs de sa population et tente de décrire, dans ses multiples rouages, le fonctionnement de la société. Il aborde le foisonnement de la capitale dans sa pluralité, à travers de courts chapitres disposés de manière relativement désordonnée, parfois même aléatoire. L'immense succès commercial que connaît le *Tableau* dès sa première publication encourage Mercier à ajouter de nouveaux volumes aux deux volumes initiaux, de telle sorte que, d'année en année, l'œuvre prend de l'ampleur, jusqu'à compter douze volumes en 1788. À l'affût des nouveautés les plus récentes et des scènes inédites, Mercier court littéralement après le temps : à une époque où la ville se transforme à un rythme effréné et où le temps semble s'accélérer, l'auteur tente désespérément de faire coïncider ses écrits avec l'état actuel de la capitale. Une telle exigence de contemporanéité le confine à une réactualisation perpétuelle et, par extension, l'oblige à ajouter sans cesse de nouveaux tableaux à ceux déjà parus. Alors que Mercier, à la fin de 1788, croyait avoir brossé

⁵² Pour une liste complète des œuvres de l'auteur, voir « Œuvres de Mercier », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 471-483.

un tableau complet de la vie parisienne, la Révolution arrive et modifie si radicalement le visage de la capitale que le *Tableau* tombe en désuétude : dès le mois de décembre 1789, soit à peine un an après la publication du douzième volume, Mercier décrète qu'il est entièrement à refaire⁵³. Saisi par le tourbillon révolutionnaire, il suspend l'écriture de cette œuvre pendant la phase extrême de la Révolution, mais reprend son projet vers 1796, pendant le Directoire. *Le Nouveau Paris* paraît deux ans plus tard, en 1798. L'œuvre, qui dresse un panorama des nouvelles mœurs et fournit l'une des premières histoires de la Révolution, se présente d'emblée comme la suite actualisée – ou le substitut – du *Tableau*.

Malgré une continuité indéniable avec cette œuvre, les enjeux moraux, politiques et esthétiques se déplacent dans *le Nouveau Paris*. Mercier postule qu'il existe un lien de consubstantialité entre le texte et son référent, Paris : cela implique que si Paris change, le texte doit également changer dans son style, sa forme et sa texture mêmes. « Fais ton idiome, affirme l'auteur dans l'avant-propos du *Nouveau Paris*, car tu as à peindre ce qui ne s'est jamais vu⁵⁴. » Puisqu'une réalité nouvelle exige une langue nouvelle, *le Nouveau Paris* se distingue du *Tableau* sur le plan esthétique : le ton, le style, la disposition et le mode rhétorique subissent des glissements majeurs. Le traitement du temps subit également des modifications majeures : avec la Révolution, les trois instances de l'axe temporel acquièrent un statut nouveau et font émerger de nouvelles représentations. Les thèmes, formes et tropes à travers lesquels s'exprimait

⁵³ Louis Sébastien Mercier, *Adieux à l'année 1789*, Paris, janvier 1790.

⁵⁴ Louis Sébastien Mercier, *le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque du bicentenaire de la Révolution française », 1994, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. 19.

la conscience temporelle sont remaniés en même temps que la visée de l'œuvre qui, en plus de décrire la ville nouvelle, cherche à esquisser une histoire de la Révolution, à comprendre les rouages complexes de cet événement inouï. De par leurs rapports de continuité et de rupture, le *Tableau de Paris* et *le Nouveau Paris* mettent en jeu une série de tensions temporelles et proposent de multiples configurations de la conscience historique. Comme l'écrit Joanna Stalnaker,

In addition to representing the shift from old Paris to new, Le Nouveau Paris can help us to understand the complex relationship of continuity and rupture between two periods in literary history that we tend to treat as distinct. The Directory, depicted in Le Nouveau Paris as a period that both preserves and erases memories of the Terror through its relentless quest for pleasure, embodies that complex relationship and serves as a perilous bridge between the pre- and the post-revolutionary periods⁵⁵.

Si le corpus primaire de cette recherche se limite à l'œuvre panoramique de Mercier, on dialoguera constamment avec d'autres œuvres du polygraphe qui posent également des questions d'ordre esthétique et temporel. On mettra maintes fois le *Tableau et le Nouveau Paris* en parallèle avec *l'An 2440*, qui offre également une représentation de la ville de Paris, mais dans la société fictive du XXV^e siècle⁵⁶. Malgré les multiples points communs que cette uchronie partage avec l'œuvre panoramique de l'auteur, on ne la retiendra que comme corpus secondaire, car son aspect fictionnel lui confère un statut distinct. De plus, cette projection dans le futur ne soulève pas les mêmes enjeux que le *Tableau et le Nouveau Paris*, aux prises avec

⁵⁵ Joanna Stalnaker, « The New Paris in Guise of the Old : Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution », *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 35, 2006, p. 225. Dans le même ordre d'idées, Stalnaker poursuit: « *If indeed le Nouveau Paris can serve as a bridge between the literature of the Old Regime and that of the modern era, it is because this work marks a definitive departure from the Enlightenment, even as it remains attached, by its formal resemblance to the Tableau de Paris, to the literary and social ideals of an age made obsolete by Revolution* » (*ibid.*, p. 238).

⁵⁶ Le parallèle est d'autant plus pertinent que *l'An 2440* comporte un long chapitre descriptif intitulé « Le nouveau Paris » qu'il sera intéressant de comparer avec *le Nouveau Paris* de 1798.

le problème (moral, philosophique et esthétique) du présent. En plus de ce roman d'anticipation, on fera périodiquement référence aux essais théoriques de Mercier (*De la littérature* et *Du théâtre*), à sa *Néologie* et à *Mon bonnet de nuit* qui est rédigé parallèlement au *Tableau de Paris* et qui en est, à plusieurs égards, un complément esthétique.

État de la recherche sur Mercier

La plupart des historiens – et ce, depuis le XIX^e siècle – abordent le *Tableau de Paris* et le *Nouveau Paris* en tant que sources documentaires sur la société parisienne à la veille de, puis pendant la Révolution. Considérées ainsi dans leur dimension strictement informative, voire anecdotique, les œuvres se trouvent vidées de leurs particularités formelles et esthétiques⁵⁷. Cette tendance s'explique assez naturellement par le double statut des œuvres, qui sont effectivement à la fois des œuvres historiques et littéraires. Néanmoins, un tel traitement reconduit le préjugé, encore exprimé en 1995 par Jean de Viguierie dans son *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières*, selon lequel l'œuvre de Mercier serait celle « d'un journaliste

⁵⁷ Pour ne citer que quelques exemples, les articles suivants s'inscrivent de plain-pied dans cette tendance : Jacques Sole, « L'image de la Révolution française dans le *Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier », dans Michel Vovelle (dir.), *L'Image de la Révolution française. Communications présentées lors du Congrès Mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Sorbonne, Paris, 6-12 juillet 1989*, Paris et Oxford, Pergamon Press, 1990, t. III, p. 1899-1904 ; Élisabeth Bourguinat, *les Rues de Paris au XVIII^e siècle : le regard de Louis Sébastien Mercier*, Paris, Paris-Musées, coll. « Carnavalet-Histoire de Paris », 1999 ; Raymonde Monnier, « Tableaux croisés chez Mercier et Rutledge. Le peuple de Paris et le plébéien anglais », *Annales historiques de la Révolution française*, 339, janvier-mars 2005, p. 1-16.

plutôt que d'un véritable écrivain⁵⁸ ». Une autre tendance, perceptible cette fois tant chez les historiens que chez les littéraires, s'inscrit dans le prolongement de l'approche historique et réduit tout autant les œuvres à leur contenu factuel : il s'agit de l'approche thématique. Plutôt que d'aborder les œuvres dans leur intégralité, on les fragmente pour y chercher l'occurrence de tel thème ou de tel phénomène social. La plupart du temps, le résultat de ces recherches se limite soit à la paraphrase, soit – ce qui n'est guère mieux – au montage de citations. On trouve ainsi des articles comme « Louis Sébastien Mercier et les femmes⁵⁹ », « L'article "Francs-maçons" de Louis Sébastien Mercier⁶⁰ », « Mercier et la police de Paris⁶¹ », « Les odeurs de Paris selon Louis Sébastien Mercier⁶² » ou encore « Pollution et nuisances urbaines d'après le *Tableau de Paris*⁶³ ». Ce qui pose problème dans cette approche est le fait qu'elle ne s'attache qu'au contenu, sans s'intéresser aux questions d'ordre générique ou stylistique. Il est vrai que la forme des deux œuvres, composées de courts chapitres qui ne semblent posséder, à la première lecture, que peu de liens entre eux, incite probablement la critique à procéder ainsi. L'ampleur considérable de ces deux

⁵⁸ Jean de Viguierie, « Mercier, Louis Sébastien », dans *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières, 1715-1789*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 1185.

⁵⁹ Christiane Beckowe, « Louis Sébastien Mercier et les femmes », *Romanic Review*, 55, 1964, p. 16-29.

⁶⁰ Robert Amadou, « L'article "Francs-maçons" de Louis Sébastien Mercier », *Renaissance traditionnelle*, 14, avril 1973.

⁶¹ William F. Edmiston, « "Les chiens contre les renards et les loups" : L.-S. Mercier and the Police of Paris », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 303, 1992, p. 163-166.

⁶² Roland Mortier, « Les odeurs de Paris, selon Louis-Sébastien Mercier », dans Ulla Kölving et Irène Passeron (dir.), *Sciences, musiques, Lumières. Mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, coll. « Publications du Centre international d'étude du XVIII^e siècle », 11, 2002, p. 343-347.

⁶³ Jean-Louis Vissière, « Pollution et nuisances urbaines d'après le *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier », dans Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle (édit.), *la Ville au XVIII^e siècle. Colloque d'Aix-en Provence (29 avril - 1^{er} mai 1973)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975, p. 107-112.

œuvres, qui totalisent des milliers de pages, explique sans doute aussi la fragmentation qu'on leur fait subir. Dans l'espace limité d'un article, il est effectivement difficile, voire impossible, de tenir compte de l'ensemble de l'œuvre, de son organisation interne et de son déploiement dans le temps. Il existe encore peu de monographies qui s'attachent à l'œuvre dans sa totalité et qui rendent compte des mouvements qui l'animent. On peut retenir les travaux – inégaux, certes – de Henry Majewski⁶⁴, de Mario Mormile⁶⁵, d'Enrico Rufi⁶⁶, d'Annick Trégouët⁶⁷, d'Annie Cloutier⁶⁸ et de Riikka Forsström⁶⁹. Cela dit, hormis celui d'Annick Trégouët, aucun de ces ouvrages ne porte spécifiquement sur le *Tableau de Paris*. De plus, aucune étude ne s'est encore attachée au *Nouveau Paris* dans son ensemble. Si les historiens puisent volontiers dans cette œuvre, les littéraires semblent encore réticents à l'aborder frontalement.

À partir des années 1930, plusieurs études, surtout en allemand et en anglais, se sont intéressées aux rapports que Mercier a entretenus avec les membres du *Sturm und Drang*. Cette tendance intertextuelle a pris une ampleur considérable et a ouvert la voie à l'étude de Mercier comme précurseur des grands poètes romantiques. Dans un ouvrage publié en 1960, Helen Patterson soutient que se trouvent en germe chez

⁶⁴ Henry F. Majewski, *The Preromantic Imagination of Louis Sébastien Mercier*, New York, Humanities Press, coll. « The Victorian Library », 1971.

⁶⁵ Mario Mormile, *la « Néologie » révolutionnaire de Louis-Sébastien Mercier*, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Biblioteca di cultura », 1973.

⁶⁶ Enrico Rufi, *le Rêve laïque de Louis-Sébastien Mercier entre littérature et politique*, *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, 326, 1995.

⁶⁷ Annick Trégouët, « La poétique du regard dans le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1998.

⁶⁸ Annie Cloutier, « Savoirs de l'uchronie : *l'An 2440 (1771-1799)* de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) ou les lumières en question », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2002.

⁶⁹ Riikka Forsström, *Possible Worlds. The Idea of Happiness in the Utopian Vision of Louis-Sébastien Mercier*, Helsinki, SKS, coll. « Bibliotheca historica », 2002.

Mercier – particulièrement dans *Mon bonnet de nuit* et dans les *Songes et visions philosophiques* – toutes les tendances dites préromantiques⁷⁰. L'année suivante, Pierre Citron publie un ouvrage dans lequel il soutient que le grand mythe de Paris, très fécond au XIX^e siècle sous de multiples configurations, puise en fait ses racines dans le *Tableau de Paris* de Mercier⁷¹. En 1977, c'est au tour de Hermann Hofer de s'intéresser, dans une perspective éminemment téléologique, à l'influence de Mercier sur les générations littéraires ultérieures. Hofer dirige un collectif intitulé *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, qui passe au crible les grands auteurs du XIX^e siècle afin de mesurer l'influence que Mercier a pu avoir sur leur œuvre. On montre, par exemple, que le *Tableau de Paris* et le *Nouveau Paris* préfigurent Eugène Sue, que les *Songes et visions philosophiques*, par le biais de certains thèmes, anticipent sur le romantisme allemand, que la poétique romanesque de Mercier annonce Chateaubriand et Wieland, et que certaines images de *Tableau* forment le mythe de Paris tel que développé par Hugo, Vigny et Baudelaire. Dès la première phrase de sa préface, Hermann Hofer fait cette déclaration stupéfiante qui en dit long sur le statut qu'il accorde à l'œuvre de Mercier :

L'œuvre de Louis Sébastien Mercier n'a pas encore été l'objet d'une étude d'ensemble, et l'on se demandera sans doute quels ont été les motifs qui nous ont décidés à n'en présenter que l'influence. Cette œuvre ne pourra que gagner à être considérée sous l'aspect de son rayonnement qui en confirme l'authenticité, l'originalité souvent déconcertante et, en même temps, lui assure une place importante dans l'histoire littéraire ; cette place, l'œuvre, seule, isolée de sa multiple descendance, ne la défendrait que mal⁷².

⁷⁰ Helen Temple Patterson, *Poetic Genesis : S. Mercier into V. Hugo, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 11, 1960.

⁷¹ Pierre Citron, *la Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.

⁷² Hermann Hofer, « Introduction », dans Hermann Hofer (dir.), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, p. 6.

Hofer surenchérit en ajoutant : « Étonnant destin littéraire que celui d'un homme dont l'œuvre ne paraît pas avoir beaucoup de valeur intrinsèque et qui ne semble rester considérable et digne d'intérêt que par l'influence exercée sur des écrivains bien plus importants !⁷³ ». Il affirme donc que l'œuvre seule ne pourrait témoigner ni de son originalité ni de sa richesse et qu'il faut par conséquent faire appel à sa « descendance », c'est-à-dire au témoignage d'autres auteurs, plus favorisés par l'histoire de la littérature, pour lui conférer une quelconque valeur. Bref, ce serait uniquement parce que quelques « grands » auraient cautionné l'œuvre de Mercier en s'en inspirant que celle-ci pourrait être considérée comme riche et originale. Plus encore, Hofer et les collaborateurs du collectif considèrent que l'œuvre de Mercier n'est vraiment *complétée* que par ses « continueurs », comme si, abordée seule, elle était imparfaite et lacunaire : « L'œuvre du polygraphe Mercier, inégale, souvent décousue et mal équilibrée, ne déploie toutes ses richesses que dans les livres de ses continueurs ; sensibles à ses suggestions, ils surent en approfondir les intentions et, par l'ascendant qu'ils subirent, lui conférèrent ses véritables intentions⁷⁴. » Une telle assertion est proprement aberrante, car elle suppose que d'autres que Mercier ont su mieux que lui quelles étaient ses « intentions » et comment il convenait de les exprimer. Sans réfuter les principales conclusions de ces études, à savoir l'influence indéniable de l'œuvre de Mercier sur les grands écrivains du XIX^e siècle, on peut assurément mettre en cause la pertinence de l'approche employée. Lorsqu'une œuvre est peu étudiée, convient-il de commencer par une étude d'influences ? Ces études

⁷³ *Ibid.*, p. 9. Hofer poursuit, tout aussi significativement : « Son œuvre multiforme, susceptible d'attirer autant que de repousser, est riche en suggestions, riche même en pages maîtresses mais pauvre en véritables chefs-d'œuvre » (*ibid.*, p. 23).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

intertextuelles apportent-elles des connaissances nouvelles sur l'œuvre de Mercier ? En privilégiant le passage par quelques « grands » pour redonner sa crédibilité à l'œuvre du polygraphe, ne la relègue-t-on pas implicitement au rang d'œuvre mineure qui lui a été conféré pendant tout le XIX^e siècle ? Du même coup, n'évite-t-on pas soigneusement de considérer l'œuvre en elle-même, d'étudier le dynamisme qui lui est propre et de la relier au contexte spécifique qui l'a vu naître ?

Bien que ces études aient trente ou quarante ans, cette tendance à étudier Mercier à la lumière d'auteurs plus illustres a toujours cours. C'est ce que fait encore Edward McInnes dans un article de 1985 où il tente de comprendre comment les membres du *Sturm und Drang* ont lu Mercier, puis adapté certaines de ses propositions esthétiques⁷⁵. Dans son essai de 1995, Enrico Rufi endosse non seulement sans la critiquer l'étude dirigée par Hermann Hofer, mais il y ajoute sa propre contribution en faisant cette fois le trajet inverse : il consacre plus de la moitié de son ouvrage à établir des parallèles entre Mercier et les grandes figures des Lumières (Rousseau, Diderot, Voltaire) afin de dégager ses diverses filiations et oppositions⁷⁶. Ainsi, il ne considère essentiellement Mercier qu'en tant qu'il est une « caricature de Diderot » ou un « singe de Rousseau ». Dans sa préface du *Dictionnaire d'un polygraphe* (qui est en fait un montage de citations tirées de différentes œuvres de Mercier et classées par thèmes), Geneviève Bollème insiste elle aussi sur les influences de Mercier, auxquelles elle accorde plus d'importance qu'à l'œuvre elle-même : « C'est ainsi que

⁷⁵ Edward Mc Innes, « Louis Sébastien Mercier and the Drama of the Sturm und Drang », *Publications of the English Goethe Society*, 54, 1985, p. 76-100.

⁷⁶ Enrico Rufi, *op. cit.*

Mercier écrit comme en marge de ce qu'il lit. À force d'emprunts, citations, prolongements, l'œuvre entière paraît faite d'influences, de parentés, de ressemblances. On ne sait plus où est Mercier⁷⁷. » Ne pourrait-on pas en dire autant de tout écrivain ? Ce qui gêne encore une fois, c'est que l'œuvre n'est pas étudiée en elle-même, mais uniquement en regard de ses illustres influences.

Bref, la critique merciérienne éprouve un malaise à considérer l'œuvre du polygraphe comme un véritable objet de recherche. Cela peut être expliqué par différents facteurs : la préséance des études sur les chefs-d'œuvre et les grands auteurs, l'ampleur et la variété déconcertante de l'œuvre de Mercier ou encore la difficulté à la faire entrer dans les catégories génériques habituelles. Comment en effet aborder cette œuvre foisonnante, aussi variée que contradictoire, cette œuvre qui ne se revendique d'aucune école et dont la plupart des textes résiste à toute classification générique ? Or c'est justement lorsqu'elle est abordée en dehors des catégories préétablies et des tracés nets de l'histoire littéraire que l'œuvre de Mercier devient intéressante.

Parallèlement à l'approche intertextuelle, il existe un versant de la critique merciérienne qui, depuis quelques décennies, étudie l'œuvre du polygraphe en elle-même et qui aborde plus rigoureusement les questions d'ordre esthétique. Les chercheurs qui se livrent à ces études poétiques privilégient généralement deux sources, les traités poétiques de Mercier d'une part (*De la littérature et Du théâtre*) et

⁷⁷ Geneviève Bollème, « Préface : L'écriture, cet art inconnu », dans Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1978, p. 49.

la *Néologie* d'autre part. Malgré leur intérêt pour l'originalité poétique du polygraphe, ces critiques se limitent la plupart du temps à des considérations théoriques et se contentent de paraphraser le contenu des ouvrages sans s'intéresser à la manière dont Mercier applique lui-même, dans ses autres œuvres, les réformes qu'il propose. Autrement dit, ces études critiques n'apportent le plus souvent rien de plus que la lecture des ouvrages auxquels elles se réfèrent. C'est le cas de l'étude d'Enrico Rufi qui, après avoir établi les filiations de Mercier, tente de décrire la poétique dite « laïque » de l'auteur⁷⁸. Cet ouvrage pose deux problèmes : d'abord, le contenu, qui frôle le résumé, se contente la plupart du temps de paraphraser Mercier, ensuite, la notion de laïcité, employée par Rufi comme synonyme de « politique », souffre d'un flou conceptuel. Dans la description que fait l'auteur de la poétique « laïque » de Mercier, l'esthétique est entièrement subordonnée à la politique, au primat d'utilité sociale qui caractériserait la nouvelle fonction de l'écrivain à la fin du XVIII^e siècle. Or, si cette exigence est effectivement primordiale pour l'auteur, il y aurait lieu de relativiser ce rapport hiérarchique et de considérer que les dimensions esthétique et politique participent en fait d'un même impératif. Les études touchant la *Néologie* sont légèrement plus convaincantes. Mario Mormile publie en 1973 un ouvrage qui situe le projet néologique de Mercier dans les nombreux débats linguistiques qui marquent le XVIII^e siècle tout en insistant très justement sur l'ouverture qui caractérise le rapport de Mercier à la langue⁷⁹. Malgré tout, le travail de Mormile s'avère décevant à différents égards : d'abord, s'il affirme vouloir se consacrer au Mercier linguiste et cesser de ne faire du polygraphe qu'un maillon dans

⁷⁸ Enrico Rufi, *op. cit.*

⁷⁹ Mario Mormile, *op. cit.*

une chaîne d'évolutions plus larges, il n'en consacre pas moins la moitié de son livre à retracer l'évolution de la néologie du XVII^e au début du XIX^e siècle ; ensuite, lorsqu'il parle de Mercier, il se contente bien souvent de résumer les contenus explicites de la *Néologie*, sans en chercher les applications poétiques concrètes.

Fort heureusement, la critique merciérienne s'est massivement renouvelée au milieu des années 1990. L'ouvrage collectif dirigé par Jean-Claude Bonnet et intitulé *Louis Sébastien Mercier : un hérétique en littérature* a été déterminant à cet égard⁸⁰. La publication de cette vaste étude s'inscrit dans la foulée de l'édition critique du *Tableau de Paris* et du *Nouveau Paris* au Mercure de France par un groupe de recherche du CELLF 17-18 (Centre d'étude sur la langue et la littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles) de l'Université Paris IV-Sorbonne. Après avoir orchestré la première édition critique de ces deux œuvres majeures du polygraphe, il importait de fournir des pistes interprétatives et des outils conceptuels pour les aborder. Les diverses contributions de ce collectif permettent non seulement de situer Mercier par rapport aux Lumières et à l'encyclopédisme, mais également de mesurer sa contribution à la modernité littéraire. Les différentes études montrent en quoi Mercier est un écrivain de son temps, au sens fort du terme, un écrivain soucieux d'avoir prise sur le monde et de saisir par l'écriture le passage fugitif du temps. Le juste dosage entre l'histoire, l'esthétique, l'activité littéraire et la politique répond au défi de traiter cet auteur comme un écrivain au sens plein du terme sans toutefois le couper du contexte historique, politique et culturel qui voit naître ses œuvres.

⁸⁰ Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. « Ivoire », 1995.

Dans son introduction, Jean-Claude Bonnet met en lumière les points sur lesquels l'ouvrage compte repenser la manière d'aborder les textes de Mercier. Alors que la critique tendait à considérer le *Tableau de Paris* et le *Nouveau Paris* comme des œuvres secondes sur le plan esthétique, trop proches de la chronique et du journalisme pour comporter quelque véritable richesse poétique, Bonnet les place au cœur de l'œuvre du polygraphe et cherche, à travers elles, sa pensée politique aussi bien qu'esthétique. Autre évolution digne de mention, Bonnet ne cherche plus à gommer les multiples contradictions de Mercier, mais il les considère comme faisant partie intégrante de sa poétique. En intitulant l'ouvrage *Un hérétique en littérature*, il met au premier plan les « hérésies littéraires » de l'auteur, c'est-à-dire ses prises de position les plus radicales (pour l'époque) et souvent paradoxales. Il rompt ainsi avec une tendance de la critique qui, ne sachant comment penser la contradiction, a longtemps essayé de faire entrer l'ensemble de la production de Mercier dans un système unifié. Un exemple éloquent de ce blocage de la critique se trouve dans l'introduction à *l'An 2440* que rédige Raymond Trousson en 1971⁸¹. Ce dernier n'arrive pas à s'expliquer ce qui peut bien pousser Mercier à mettre en question les théories de Copernic et de Newton, alors qu'il était, auparavant, si attaché au progrès scientifique : il explique donc ces excentricités en disant que Mercier, à la fin de sa vie, a dû être atteint de folie. À l'ère de la totalisation structuraliste, l'hétérogénéité est à ce point difficile à envisager que la contradiction ne peut être expliquée que par une condition pathologique. Or le coup de force de Bonnet consiste au contraire à

⁸¹ Raymond Trousson, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, Ducros, 1971.

prendre au sérieux le goût de Mercier pour la polémique et à envisager la fertilité du paradoxe dans la logique d'hétérogénéité qui est la sienne. Par la place accordée à l'aporie, Bonnet refuse non seulement de systématiser la pensée de Mercier, mais il permet de mettre en lumière une figure centrale de l'esthétique mercierienne, soit celle du contraste. En définitive, cet ouvrage collectif a décuplé l'intérêt pour le polygraphe et il a obligé les approches critiques à s'affiner. Quoiqu'il en soit, puisqu'il s'agit d'un collectif, les études demeurent partielles et les différentes avenues esquissées par les collaborateurs appellent à être approfondies dans un travail de plus longue haleine.

Bref, si la plupart des études sur Mercier demeurent parcellaires, la critique s'est néanmoins renouvelée depuis une quinzaine d'années. Les premières études de cette nouvelle vague critique se sont surtout intéressées à la question du regard dans l'œuvre du polygraphe. Pratiquement tous les auteurs du collectif *Un hérétique en littérature* insistent sur le rôle déterminant joué par celui-ci : Jean-Claude Bonnet affirme que l'œuvre de Mercier est tout orientée vers un seul impératif, « regarde⁸² », et Jean-Rémy Manton développe une théorie esthétique à partir d'une étude des modalités de l'œil⁸³. S'il est clair que le motif du regard fait l'objet d'un consensus, il

⁸² Jean-Claude Bonnet, « Introduction » dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*

⁸³ Jean-Rémy Manton, « L'œil : modes d'emploi. Les psyché de Louis Sébastien Mercier », dans Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 153-198. C'est également à la dimension visuelle – et, plus largement, spatiale – que s'attachent les contributions d'Annick Trégouët (*op. cit.*), de Horst Dieter Hayer (« Paris dans les *Caractères* de La Bruyère et dans le *Tableau de Paris* de Mercier », dans *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littératures et idéologies », 1984, p. 27-46), de Frédéric Basani (« Louis Sébastien Mercier journaliste : un témoin de son temps », *Recherches et travaux*, 48, 1995, p. 67-79), d'E. Kimminich (« Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris* : Chaos and Structure, a Pace and a Glimpse », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 18, 3-4, 1994, p. 263-282), de Benoît

a été si abondamment abordé par la critique qu'on peut considérer avoir fait le tour de la question. De plus, le regard ne permet d'aborder que la dimension spatiale de l'œuvre, alors que la dimension temporelle, qui est pourtant indissociable de la spatialité, mériterait d'être étudiée davantage. Bien que la plupart des critiques soulignent la rapidité de l'écriture, très peu s'intéressent à ce que cette course contre le temps implique sur le plan littéraire. Dans un article intitulé « L'œil mobile : Louis Sébastien Mercier et l'écriture de l'instant », Annie Cloutier propose de penser le double rapport à l'espace et au temps : elle affirme très justement qu'il existe chez Mercier une corrélation entre le regard, qui offre une variété de perspectives, et la variété des instants, qui offre autant de points de vue qu'il y a de moments. C'est déjà ce que proposait Shelly Charles dans sa contribution au collectif de Jean-Claude Bonnet⁸⁴. La majorité des propositions demeurent programmatiques, certes, mais cette approche a le mérite d'ouvrir un champ de recherche éminemment fertile, car elle permet d'envisager la relation qu'entretient Mercier avec l'histoire et de déterminer la conception qu'il s'en fait.

D'autres études récentes ont proposé des pistes aussi intéressantes pour aborder le traitement de la temporalité chez Mercier. Véronique Costa, par exemple, étudie la

Melançon (« Le vêtement du pauvre, de Louis Sébastien Mercier au Comité de mendicité », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Dont actes », 17, 1996, p. 73-85) et de Michel Delon (« Mercier à sa fenêtre ou la Suisse paisible et sublime », *Versants*, 34, 1998, p. 21-31).

⁸⁴ Shelly Charles, « L'écrivain journaliste », dans Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 83-120. La contribution de Chantal Thomas sur le mouvement de la mode insiste aussi sur ce caractère de l'œuvre du polygraphe (« La sphère mouvante des modes », dans *ibid.*, p. 33-53). Il est à préciser que les travaux récents de Laurence Mall et de Joanna Stalnaker ont également mis en valeur la dimension temporelle de l'œuvre, dans son rapport intrinsèque à la spatialité (voir Laurence Mall, « Révolution, traumatisme et non-savoir : la "longue surprise" dans *le Nouveau Paris* de Mercier », *Études littéraires*, XXXVIII, 1, automne 2006, p. 11-23 et Joanna Stalnaker, *loc.cit.*).

poétique d'inachèvement de Mercier à travers son rapport complexe à la bibliographie⁸⁵. Lorsqu'on demande à Mercier, en l'an VII (1799), de rédiger une bibliographie de ses œuvres complètes, il dresse la liste de ses œuvres réelles, auxquelles il ajoute une série d'œuvres fictives, celles qu'il a commencées ou qu'il projette tout simplement d'écrire. Costa part de cette tension entre l'œuvre réelle et l'œuvre virtuelle pour mettre en lumière l'incapacité de Mercier à concevoir un temps fermé. Pour le polygraphe, la notion d'œuvre complète s'inscrit dans une logique d'augmentation et non de finitude. Un tel rapport au temps permet, par extension, de penser la logique d'augmentation qui s'impose dans le processus de publication du *Tableau de Paris*. Lors de sa première édition en 1781, l'œuvre ne comportait que deux volumes ; elle est rééditée en 1782 et augmentée de deux volumes ; en 1783, quatre volumes supplémentaires sont ajoutés, puis encore quatre en 1788, de telle sorte qu'en sept ans l'œuvre, s'accroissant exponentiellement, est passée de deux à douze volumes. Cela s'explique en partie par des raisons commerciales – le *Tableau* connaît effectivement un énorme succès de librairie, ce qui a pu inciter Mercier à ajouter de nouveaux volumes –, mais il est essentiel de considérer, dans cet accroissement vertigineux, le refus de Mercier de concevoir une œuvre close dans un temps clos. L'imaginaire temporel de l'auteur et, plus précisément la manière dont il conçoit l'inscription de l'œuvre dans le temps, influencent la genèse et la structure de l'œuvre : il y a fort à parier qu'ils infléchissent également l'esthétique, la narration, les réseaux thématiques et les représentations. C'est précisément ce que ce travail cherchera à mettre en lumière.

⁸⁵ Véronique Costa, « L. S. Mercier ou le livre de sable : la bibliographie de l'an VII – de l'œuvre complète à l'œuvre virtuelle », *SVEC*, 370, 1999.

Pour résumer en quelques mots l'état actuel de la critique merciérienne, on peut dire que la nouvelle vague d'études ouverte depuis une vingtaine d'années a proposé des pistes intéressantes, notamment sur le traitement de la temporalité chez Mercier, mais que ces pistes sont encore relativement parcellaires : elles méritent d'être intégrées à une étude de plus longue haleine qui s'attacherait aux multiples configurations de l'imaginaire temporel du polygraphe et qui prendrait en compte l'intégralité de son œuvre panoramique. Pour ce faire, il est nécessaire de mesurer les effets de rupture et de continuité instaurés par la Révolution, qui modifie considérablement la manière dont les contemporains se rapportent, collectivement, au temps humain. Le meilleur moyen de comprendre selon quelles modalités Mercier fait le pont entre l'Ancien Régime et l'« ère de la liberté » est de comparer deux œuvres de même nature séparées par la Révolution, à savoir le *Tableau* et *le Nouveau Paris*. Bien que quelques articles aient esquissé un parallèle entre les deux œuvres, aucune étude approfondie ne les a encore abordées conjointement ; de plus, *le Nouveau Paris* a été particulièrement négligé par la critique et n'a suscité l'intérêt des littéraires que de manière embryonnaire. Si plusieurs ont souligné l'intérêt d'une telle étude, peu ont osé l'entreprendre. Lorsqu'elle écrit en 1989 son livre sur la littérature révolutionnaire, Béatrice Didier omet volontairement de parler de Mercier sous prétexte qu'il s'agit d'un sujet trop riche pour être abordé en un seul chapitre : elle dit laisser à d'autres le soin d'effectuer ce travail dans une monographie⁸⁶. Or, vingt ans

⁸⁶ Si aucun chapitre ne porte spécifiquement sur André Chénier ou sur Louis Sébastien Mercier, « ce n'est pas, assure Didier, que j'ignore leur importance ; c'est qu'au contraire je ne voulais pas avoir à

plus tard, cette étude de fond n'a toujours pas été réalisée. La présente étude vise à combler une partie de ce silence de la critique sur la poétique révolutionnaire de l'auteur et sur la manière dont s'articule chez lui le passage entre l'« avant » et l'« après ».

Problématique et méthodologie

Ce travail vise à explorer l'imaginaire temporel de Mercier tel qu'il s'exprime dans le *Tableau de Paris* et le *Nouveau Paris*. Si Mercier est surtout connu pour son investissement dans la contemporanéité, son œuvre présente une série de tensions entre les deux extrêmes de l'axe temporel, le passé – qui est tantôt rejeté, tantôt appelé – et le futur – qui apparaît soit comme l'horizon du progrès, soit comme le seuil de l'histoire, le tournant de l'apocalypse. Il s'agira de suivre les inflexions de la temporalité dans son œuvre en prenant acte des apories qui s'y expriment et en tentant de dégager, pour chaque cas de figure, les conceptions de l'histoire qui y sont attachées. Comment concilier l'idéologie du progrès et l'imaginaire des ruines ? Le présentisme et la nostalgie ? La conception linéaire de l'histoire et le modèle cyclique ? Ces configurations multiples de la sensibilité temporelle seront, d'une part, étudiées en elles-mêmes et, d'autre part, confrontées à la rupture révolutionnaire, qui sépare le *Tableau* du *Nouveau Paris* et qui modifie sensiblement la manière de se rapporter au temps historique. On cherchera à déterminer si l'imaginaire temporel

les aborder trop rapidement et préfère laisser à d'autres le soin de les étudier avec toute la science nécessaire » (*op. cit.*, p. 12).

subit des transformations majeures entre le *Tableau* et le *Nouveau Paris* ou si, au contraire, il s'inscrit sous le signe de la continuité, en dépit du discours des révolutionnaires sur la rupture de 1789. On se demandera également comment ces glissements, inflexions et remaniements sont représentés sur le plan esthétique. Cette démarche repose sur le postulat suivant : les textes, dans leur littéarité (c'est-à-dire dans leur forme, leur style, leurs thèmes et leur structure narrative) offrent des représentations privilégiées de l'imaginaire temporel tel qu'il est intériorisé par les individus d'une part et, d'autre part, tel qu'il est vécu collectivement. Il s'agira donc d'analyser sous quelles formes et selon quelles modalités la conscience temporelle est représentée dans chacune des œuvres, d'en saisir les enjeux et de mesurer les changements entraînés (ou non) par la Révolution, tant sur le plan esthétique qu'idéologique et philosophique.

Puisque les deux œuvres étudiées se situent au carrefour de l'histoire et de la littérature, il est nécessaire d'adopter une approche méthodologique qui prend en compte la socialité et l'historicité des textes littéraires et qui permet d'inscrire les représentations particulières déployées dans les œuvres de Mercier dans un cadre interprétatif plus large. Ainsi, on privilégiera deux perspectives qui ont l'avantage de conjointre une étude des phénomènes historiques et sociaux et une analyse fine des textes littéraires, à savoir l'histoire des représentations et la sociocritique.

L'histoire des représentations connaît depuis une vingtaine d'années un essor considérable. Sous-catégorie de l'histoire culturelle, héritière de l'école des *Annales*

et de l'histoire des mentalités, cette démarche s'intéresse aux processus d'élaboration mentale des représentations autant qu'aux manifestations concrètes de ces représentations dans le discours social. Plutôt que de se limiter aux structures économiques ou sociales comme le faisait l'historiographie classique, l'histoire des représentations entend « comprendre, au-delà des conditionnements et rapports qui régissent la vie des hommes, l'image qu'ils s'en font, l'activité créatrice qu'ils y appliquent en termes d'imaginaire, d'émotions et d'affects⁸⁷ ». Même avant que l'histoire des représentations ne devienne une approche instituée, l'étude des représentations était au cœur de l'histoire culturelle. Déjà en 1987, Pascal Ory donnait de l'histoire culturelle la définition d'« histoire sociale des représentations⁸⁸ ». De même, pour Jean-François Sirinelli, l'objet de l'historien de la culture était d'abord et avant tout de répondre à la question suivante :

Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature –, mais aussi un monde codifié – les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui –, contourné – le divertissement –, pensé – par les grandes constructions intellectuelles –, expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques –, doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes –, un monde légué, enfin, par la transmission due au milieu, à l'éducation, à l'instruction⁸⁹.

Le champ d'investigation proposé par Sirinelli est large et il implique que les représentations dialoguent avec l'ensemble des sphères qui composent la société. Cette approche témoigne bien de l'ambition, héritée de l'école des *Annales*, d'accéder à une histoire pour ainsi dire totale, une histoire qui permettrait d'aborder

⁸⁷ Michel Vovelle, « Histoire et représentations », *Sciences humaines*, 27, avril 1993, p. 27.

⁸⁸ Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1987, 16, p. 67-82.

⁸⁹ Jean-François Sirinelli, « Introduction », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 2, *Cultures*, p. III.

simultanément et de manière interactive tous les domaines de la vie sociale. Roger Chartier définit de manière analogue l'objet de l'histoire des représentations, mais il met en lumière le rapport *bilatéral* unissant les représentations et le social. Si la société produit des représentations, les représentations structurent à leur tour le social. C'est pourquoi Chartier insiste sur la nécessité de

tenir les schèmes générateurs des systèmes de classification et de perception comme de véritables « institutions sociales », incorporant sous la forme de représentations collectives les divisions de l'organisation sociale [...] mais aussi de tenir, corollairement, ces représentations collectives comme les matrices de pratiques constructrices du monde social lui-même⁹⁰.

C'est ce caractère bilatéral qui fait de l'histoire des représentations une approche fertile.

Elle est particulièrement intéressante pour aborder la Révolution française, car elle permet d'établir des ponts entre le discours politique, les œuvres littéraires, l'iconographie, la culture populaire et les pratiques sociales⁹¹. L'ouvrage d'Antoine de Baecque intitulé *le Corps de l'histoire* en offre un excellent exemple⁹². L'auteur, qui se revendique explicitement de l'histoire des représentations, cherche à comprendre la rupture révolutionnaire en analysant les métaphores corporelles dans

⁹⁰ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », dans *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1998 [1989 pour cette partie], p. 78. Michel Vovelle insiste également sur la dynamique bilatérale qui unit le social aux représentations : il précise que « les productions imaginaires [sont] aptes par un effet de retour de conditionner profondément les conduites humaines » (Michel Vovelle, *loc. cit.*, p. 27).

⁹¹ Pour un aperçu exhaustif de la manière dont l'histoire culturelle a abordé la Révolution, voir Philippe Poirrier, « Une histoire culturelle de la Révolution française », dans *les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2004, p. 103-128.

⁹² Antoine de Baecque, *le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

2000 brochures publiées à Paris entre août 1788 et l'été 1791. Il affirme en introduction :

Les métaphores du corps offrent ainsi aux différentes stratégies discursives du moment révolutionnaire des réseaux de thèmes et de références susceptibles de proposer un récit cohérent de la fracture historique, de combler le gouffre creusé par 1789 dans la chronique traditionnelle de la monarchie. Ces métaphores ont permis, dans le même temps, de *décrire l'événement* et d'en faire *accéder la description au niveau de l'imaginaire*⁹³.

Une telle approche, que l'auteur qualifie d'« herméneutique historique⁹⁴ », postule que les représentations métaphoriques permettent de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans une société donnée. Ce n'est pas tant la représentation du corps qui intéresse de Baecque que la représentation du pouvoir royal, de l'État et de l'histoire révolutionnaire à travers un réseau de métaphores corporelles. La métaphore est donc étudiée en tant qu'elle donne à voir une « autoreprésentation politique, celle de la société révolutionnaire vue et décrite par ses acteurs eux-mêmes⁹⁵ ». C'est dans cette optique que l'on étudiera les représentations du temps historique. L'imaginaire temporel en dit long sur la manière dont une société se rapporte à elle-même et imagine collectivement sa place dans l'histoire.

Si cette approche, par les ponts qu'elle jette entre les disciplines et par sa vision globalisante, est particulièrement appropriée pour aborder l'objet de cette recherche, elle appelle néanmoins un complément. En effet, bien que l'histoire des représentations s'intéresse aux images et symboles qui peuplent les discours, l'iconographie et les pratiques culturelles, sa finalité est d'éclairer sous un jour

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁵ *Ibid.*

nouveau les structures sociales et non d'analyser les représentations en elles-mêmes. C'est pourquoi on combinera cette approche avec la perspective sociocritique, qui a précisément pour but d'éclairer *les textes* en passant par le social – et non l'inverse.

La sociocritique entend effectivement partir des spécificités des textes littéraires afin de saisir le lien entre la littérature et la société : elle considère que c'est à travers une « pratique d'interprétation et d'évaluation des œuvres⁹⁶ » que l'on peut mesurer selon quelles modalités elles interagissent avec le social. En accord avec les postulats du dialogisme bakhtinien, elle sous-entend que les textes et les discours interagissent entre eux et forment un vaste ensemble sémiotique : ainsi, il est impossible de séparer le texte d'un hors-texte qui lui serait extérieur⁹⁷. C'est à travers la notion de « co-texte » que Claude Duchet a, le premier, conçu l'interaction des représentations à travers l'espace social⁹⁸. La particularité de cette démarche – par rapport aux autres approches sociales de la littérature notamment – est de chercher le social à l'intérieur des textes littéraires et non dans des données externes comme le champ littéraire⁹⁹, les sociabilités ou le milieu social des écrivains¹⁰⁰.

⁹⁶ Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 87.

⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

⁹⁸ Paul Aron et Alain Viala, *op. cit.*, p. 88. Voir Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1, 1971, p. 5-14 et *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

⁹⁹ Voir Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *l'Année sociologique*, 22, 1971 et *les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

¹⁰⁰ Malgré la popularité croissante des approches sociales de la littérature, il est regrettable que la sociocritique des textes se soit si peu développée en France au-delà des recherches fondatrices de Duchet. Dans un ouvrage collectif récent supposé proposer un panorama exhaustif des méthodes permettant d'aborder conjointement le social et la littérature, la sociocritique est à peine nommée et ses principes, ignorés (Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart [dir.], *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007). Voir aussi Geneviève Boucher, « Écritures du social », *Spirale*, 223, novembre-décembre 2008, p. 34-35.

La plupart des chercheurs se réclamant de la sociocritique se concentrent principalement sur l'analyse des textes (surtout littéraires), qu'ils font dialoguer avec la *semiosis* sociale. La sociocritique se présente ainsi, selon les termes de Pierre Popovic, comme une « herméneutique sociale du texte¹⁰¹ ». C'est à travers *l'imaginaire social* que ce dernier saisit la socialité du texte : « L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art¹⁰². » Ce concept d'imaginaire social, parce qu'il permet de faire dialoguer des textes spécifiques avec un vaste ensemble de représentations, sera amplement utilisé dans le cadre de cette recherche afin de confronter l'analyse herméneutique des textes de Mercier à un champ sémiotique plus large. Il s'agira, plus précisément, de comprendre dans quelle mesure les textes de Mercier, dans leurs spécificités littéraires (thématiques, formelles, narratives, stylistiques), réfractent et reconstruisent l'imaginaire temporel de son époque, tel qu'il s'exprime dans le discours politique, philosophique, artistique et littéraire. En d'autres termes, on effectuera un constant va-et-vient entre les représentations individuelles qui se déploient dans les œuvres panoramiques de Mercier et les représentations collectives qui émanent du discours social dans son ensemble.

¹⁰¹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 21.

¹⁰² *Ibid.*, p. 24. L'auteur précise que l'imaginaire social peut être saisi à travers quatre ensembles privilégiés de représentations : « le premier concerne l'histoire et la structure de la société (représentations du passé, du présent et de l'avenir; représentations des institutions, des hiérarchies, des collectivités); le deuxième, la relation entre l'individu et le collectif global (représentations de l'individu, de sa vie, des rapports du privé et du public); le troisième, la vie érotique (représentations des corps, des affects, des sentiments, du sexe); le quatrième, le rapport avec la nature (représentations métaphysiques, religieuses ou non religieuses, etc.) » (*ibid.*, p. 24-25).

Enfin, l'approche sociocritique entretient des liens étroits avec l'analyse du discours social, qui consiste à aborder l'ensemble des productions discursives d'une époque afin de dégager les mythologies collectives et les cadres cognitifs qui lui sont propres.

Pour Marc Angenot, le principal représentant de cette approche,

les genres et les discours ne forment pas des complexes imperméables les uns aux autres. Les énoncés ne sont pas à traiter comme des « choses », des monades, mais comme les « maillons » de chaînes dialogiques; ils ne se suffisent pas à eux-mêmes; ils sont les reflets les uns des autres, « pleins d'échos et de rappels », pénétrés des « visions du monde, tendances, théories » d'une époque¹⁰³.

L'analyse du discours social doit permettre, ultimement, de dégager une « hégémonie », qui est l'équivalent du concept allemand de *Zeitgeist* (« esprit du temps »)¹⁰⁴ : il s'agit de saisir, à travers une analyse exhaustive du discours, les traits idéologiques et épistémologiques dominants de même que les valeurs phare qui structurent les champs intellectuel, culturel et scientifique. Sans adopter une démarche aussi systématique que celle d'Angenot, on recourra périodiquement à l'analyse du discours pour dégager, à partir de diverses séries de textes, les positions dominantes entourant la conception du temps et le rapport à l'histoire au moment où Mercier écrit.

¹⁰³ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 16-17. Dans cet ouvrage fondateur, Angenot analyse de manière synchronique l'ensemble du discours social de l'année 1889, c'est-à-dire tout ce qui s'est écrit, sans distinction de genre ou de discipline, pendant cette année, essentiellement en France.

¹⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 22-35.

Organisation du travail

On abordera les représentations de la temporalité chez Mercier à travers trois grands axes, qui correspondent aux trois manières de se rapporter au temps. Une première partie, intitulée « Faire revivre le passé », s'attachera à saisir par quels moyens Mercier, adoptant un regard rétrospectif, intègre le passé au présent qu'il décrit. On verra d'abord en quoi la ville, parce qu'elle fait cohabiter en un même lieu de multiples strates temporelles, déploie une forme d'épaisseur historique. Une telle insertion du passé dans le présent pose toutefois problème et oblige les contemporains à développer des stratégies de gestion qui impliquent la reconduction de certains aspects du passé et le rejet de certains autres, qu'il s'agisse de l'héritage antique ou du passé national récent. Une deuxième partie du travail, intitulée « Imaginer l'avenir » consistera à déterminer comment Mercier construit fictivement le futur. Malgré l'optimisme des Lumières, c'est d'abord en termes de destruction et de dégénérescence que le polygraphe envisage l'avenir : toute construction devant nécessairement être détruite un jour, la ruine est le seul horizon véritable du présent. Avec la Révolution, ce pessimisme se dissipe : l'enthousiasme face aux événements fait envisager une régénération totale et radicale de la société. Plusieurs modèles temporels (souvent contradictoires) se chevauchent alors et complexifient à la fois les enjeux de ce fantasme régénérateur et les modes d'accession à la société nouvelle. Enfin, une troisième partie, « Écrire l'histoire du temps présent », se consacrera au projet de Mercier de décrire le monde actuel dans ses ondulations et ses perturbations les plus récentes. On s'intéressera d'abord au présentisme et à l'exigence d'actualité

de même qu'à ses conséquences sur le plan littéraire : comment Mercier parvient-il à consigner par écrit une ville sans cesse mouvante ? Comment, toujours décalé par rapport au présent, arrive-t-il à saisir ce temps qui s'accélère ? Après avoir étudié la dimension fugitive du présent, on cherchera à comprendre comment Mercier, surtout après la Révolution, adopte une perspective historiographique afin de faire du présent, pourtant encore si hermétique, un objet historique à part entière. Enfin, ce seront les enjeux poétiques du présentisme qui feront l'objet du dernier chapitre : il s'agira d'abord de voir en quoi, pour Mercier, la nouveauté poétique participe du progrès général de la société et, ensuite, comment la régénération sociale apportée – ou promise – par la Révolution infléchit la tonalité et le style des œuvres tout en accordant à l'histoire actuelle un statut inédit, celui d'objet esthétique.

Première partie

Faire revivre le passé

CHAPITRE 1

L'ÉPAISSEUR TEMPORELLE

Sous le Paris actuel, l'ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau.

Victor Hugo¹⁰⁵

Le présent n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques.

Régine Robin¹⁰⁶

La littérature panoramique est sans doute la catégorie générique qui rend compte avec le plus de justesse des particularités formelles du *Tableau de Paris* de Mercier. C'est sous cette appellation souple que Walter Benjamin range les différents tableaux de mœurs et les physiologies urbaines qui foisonnent à partir de la fin du XVIII^e siècle – et surtout au XIX^e siècle¹⁰⁷. La littérature panoramique en est une qui cherche à décrire le monde contemporain en faisant le portrait des acteurs urbains, en représentant les lieux centraux de la ville et en décodant les mécanismes qui

¹⁰⁵ Victor Hugo, « Le passé », *Paris*, V.

¹⁰⁶ Régine Robin, « Présences du passé », *la Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 37.

¹⁰⁷ Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

structurent la société; elle est donc éminemment ancrée dans le présent. C'est précisément son goût pour la contemporanéité qui incite Mercier à choisir cette forme vivante, qui permet de saisir la ville dans son actualité la plus immédiate. Néanmoins, chez le polygraphe, le présent ne règne pas seul : il partage la scène avec de multiples instances temporelles. En effet, dans le *Tableau*, différentes temporalités s'imbriquent les unes dans les autres, de telle sorte que le présent n'est jamais complètement isolé du futur qu'il prépare, ni du passé dont il porte la marque indélébile. On s'attachera ici à cette cohabitation temporelle en étudiant sous quelles formes le passé continue à habiter la physionomie urbaine et ce, malgré l'idéologie progressiste qui incite au dépassement perpétuel. On se demandera dans quelle mesure le passé – et lequel – est intégré au présent que le polygraphe cherche à saisir et sous quels aspects (thématiques, formels, stylistiques) se présente cette incorporation. On cherchera enfin à comprendre quels sont les enjeux de ces représentations de l'épaisseur temporelle et en quoi celles-ci dialoguent avec l'imaginaire social.

Un problème se pose d'emblée : postuler une présence du passé dans le présent ne revient-il pas à contredire les fondements de la sacro-sainte idéologie du progrès associée aux Lumières ? On verra que, selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, une certaine conservation du passé est indispensable à l'évolution souhaitée par l'idéologie dite progressiste. De plus, il convient de préciser que, dans l'imaginaire de Mercier et de ses contemporains, la conception linéaire et la conception cyclique de l'histoire coexistent, de telle sorte qu'aucune ne domine véritablement. On a toutes les raisons de croire que ces deux schémas cognitifs, que l'on a longtemps crus

antithétiques, sont en fait complémentaires. Dès lors, si, comme l'affirme Mercier, « le jour d'hier est un cadavre » (*NP*, p. 748), il n'est pas pour autant rejeté, car il constitue le substrat nécessaire à la formation et à la compréhension du présent.

Le passé de Paris lisible à travers la physionomie actuelle de la ville

Lorsque Mercier définit son objet, la « physionomie » de la grande ville (*TdP*, p. 13), il s'inspire des travaux de Lavater sur la physiognomonie, science selon laquelle la constitution physionomique d'un individu reflète ses dispositions psychologiques¹⁰⁸. Pour la physiognomonie, le visage d'un individu est marqué par son caractère intrinsèque, par sa personnalité, mais également par son passé. Les rides d'expression, ces plis qui s'impriment sur le visage suivant la manière de sourire ou de froncer les sourcils, sont un exemple frappant d'empreinte du passé sur le présent. De la même manière, lorsque Mercier saisit la physionomie de la ville à travers la promenade, il ne se limite pas au présent, mais porte attention à toutes ces « rides d'expression » qui rendent le passé visible à travers le présent.

C'est par le biais de la promenade que Mercier donne à voir la ville; c'est également par ce moyen qu'il devine sous les rides du Paris actuel le visage du Paris d'antan. La promenade ne se limite aucunement à une simple fonction d'appréhension du présent; elle est une forme littéraire privilégiée qui s'inscrit sous le signe de la multiplicité

¹⁰⁸ Voir Gaspard Lavater, *l'Art de connaître les hommes par leur physionomie*, Paris, Prudhomme, Levrault & Schoell, 1806 [1775-1778].

temporelle, car elle permet de condenser différentes temporalités. Le promeneur attentif sait voir dans chacun des lieux qu'il décrit davantage que son visage actuel : il arrive à remonter le temps et à décrypter l'histoire du lieu. En d'autres termes, il voit simultanément toutes les couches temporelles qui, superposées, constituent l'identité du lieu. Nombreux sont les passages du *Tableau de Paris* où Mercier, en se promenant dans le Paris actuel, est appelé à remonter vers des époques antérieures et à décrypter le Paris ancien :

En me promenant donc, je voyage dans l'Antiquité. Je me rappelle les époques les plus intéressantes. Je me plais à croire que je suis descendu des Francs qui portaient leurs cheveux longs, et non du peuple subjugué, dont on coupait la chevelure. À mon amour pour la liberté, je me sens de la race du peuple vainqueur, qui conservait ses cheveux dans toute leur longueur ; et quand je vois les cheveux flottants de nos présidents, conseillers, et jeunes avocats, je me dis : *Voilà les Francs* (*TdP*, I, p. 427).

Tout se passe comme si le passé, appelé par le présent, continuait à vivre à travers celui-ci : ne sont-ce pas précisément « les cheveux flottants » des magistrats actuels qui rappellent, comme pour les ressusciter, les ancêtres Francs ?

En tant que forme littéraire, la promenade, par le mouvement et la diversification des points de vue qu'elle implique, est au cœur du renouvellement poétique que Mercier contribue à mettre en place. Pour bien saisir les enjeux de la promenade, il convient de la considérer non pas comme un procédé d'écriture authentique (quoi que Mercier en dise), mais plutôt comme un exercice littéraire doublé d'une posture. Certes, Mercier se plaît à se représenter écrivant sur les bornes au coin des rues et il va jusqu'à affirmer qu'il a écrit le *Tableau de Paris* « avec ses jambes » (*TdP*, II, p. 1309), mais l'on sait que, dans les faits, il a écrit la majeure partie de son ouvrage à

plus de 500 km de Paris, alors qu'il s'est réfugié dans les Alpes suisses pour échapper aux autorités qui avaient sévèrement censuré les premiers volumes de son ouvrage. La figure de l'écrivain-promeneur relève donc de la mythification plus que de la réalité : c'est une posture que Mercier se crée pour légitimer ses propos et son approche (empirique, « sur le terrain »), autrement dit, pour renforcer son *ethos*.

Mais la promenade, toute fictive qu'elle soit, est également un exercice littéraire d'associations et de condensations spatiotemporelles. Non seulement la souplesse de sa forme permet de jouer sur les conventions esthétiques, mais elle infléchit les conceptions du temps inhérentes à l'œuvre, car elle condense différentes temporalités. Paris offre une superposition de couches, de strates temporelles qui se dévoilent pour peu qu'on cherche à les découvrir. Les lieux parisiens se présentent sous une forme que l'on pourrait qualifier de *géologique* dans la mesure où leur apparence actuelle ne peut être complètement isolée de leur histoire. À l'instar de la surface terrestre qui est composée de multiples sédiments, la ville voit cohabiter une série de couches temporelles qui se superposent et que l'observateur attentif arrive à mettre au jour.

Cette vision géologique de l'histoire de la ville s'exprime admirablement dans les propos que tient Mercier sur l'enfouissement des cadavres. Au chapitre intitulé « Les convois », il s'amuse à calculer le nombre de morts inhumés à Paris sur une période de cent ans. Il est fasciné par la cohabitation de toutes ces dépouilles sur un territoire relativement restreint : « Dans l'espace de cent années, il faut que deux millions cinq cent mille individus déposent leurs ossements et leurs chairs alcalisées sur un point de

six mille toises de circonférence ; et dans cet espace, trente cimetières suffisent pour recevoir ce grand nombre de cadavres » (*TdP*, I, p. 645). De la même manière, il fait l'inventaire du bétail consommé annuellement par les Parisiens et dont les dépouilles doivent être ensevelies : à ce nombre impressionnant (plus de six cent mille, toutes bêtes confondues), il ajoute les vingt-deux mille dépouilles humaines qui peuplent annuellement le sol de la capitale.

Quatre-vingt-douze mille bœufs, vingt-quatre mille vaches, cinq cent mille moutons, voilà la consommation annuelle de la capitale. Calculez le nombre que cela fait au bout de cent ans. Joignez-y vingt-deux mille dépouilles mortelles pour les cimetières, et voyez si cette terre est engraisée, et comme elle doit abonder un jour en terre calcaire, produit égal, hélas ! des ossements humains et des ossements d'animaux (*TdP*, II, p. 720).

Ces ossements, en se décomposant, « engraisent » le sol de la capitale, le rendant plus riche en minéraux de toutes sortes. Les restes du passé, loin d'être de pures abstractions, ont une existence matérielle attestée puisqu'ils composent littéralement le sous-sol de la capitale. Ainsi, l'histoire de la ville, l'histoire des générations qui y ont successivement vécu, est abordée par le biais d'une métaphore géologique : elle est d'abord et avant tout une histoire du *sol* parisien.

Cette conception de la terre comme lieu de condensation de couches temporelles s'exprime encore après la Révolution dans *le Nouveau Paris*. Dans le chapitre intitulé « Sépultures », Mercier réagit à un projet de loi stipulant qu'« il est libre à tout individu de faire brûler ou inhumer, dans tel endroit qu'il jugera convenable, le corps de ses proches, ou des personnes qui lui seront chères, en se conformant aux lois de police et de salubrité » (*NP*, p. 820). La majeure partie du chapitre est une transcription du discours qu'il a prononcé à la Convention pour empêcher ce projet de

passer. L'argumentation de Mercier se fonde sur deux points centraux qui sont interdépendants. D'abord, l'incinération est contre nature, car elle empêche au cadavre de « retourner à la terre », c'est-à-dire de se décomposer dans la Terre-mère dont il est issu. Ensuite, les rites funéraires et la gestion des sépultures doivent être contrôlés par une instance centralisée, car la mort est un phénomène qui rattache l'humain au social autant qu'au divin; privatiser les usages entourant la mort reviendrait donc à isoler l'individu des entités supérieures dont il relève (la société, la Nature) et auxquelles il est redevable. La vision matérielle et géologique impliquée par la cohabitation temporelle se double d'un caractère divin, voire intemporel : les cadavres « appartiennent indistinctement à la terre, qui leur a prêté ses éléments, et n'appartiennent qu'à elle » (*NP*, p. 809-810). Une fois privé de son âme, le corps ne demande qu'à rentrer dans la terre

parce qu'il est fait pour s'y décomposer lentement et successivement, et par des lois physiques reconnues. C'est là qu'il accomplit la dette qu'il a contractée en naissant, et il n'est honorablement et utilement que là.

Vouloir brûler ce corps, comme le demande le rapporteur, est une erreur grossière, si ce n'est pas au fond un attentat physique, un sacrilège envers la nature; car c'est empêcher le reversement des matières composantes qui forment la nourriture, la richesse et la parure du globe (*NP*, p. 811).

Élément destructeur, le feu priverait la terre de « ce qu'elle a droit d'attendre pour la reproduction des végétaux et pour la formations des terres calcaires » (*NP*, p. 811), et ferait de la mort une destruction plutôt qu'une régénération. Pour Mercier, « la spiritualité de l'âme est non seulement une vérité, mais encore un sentiment intime et universel de notre origine » (*NP*, p. 815) : l'immortalité de l'âme est, chez lui, inséparable d'une certaine immortalité du corps, laquelle exclut toute destruction définitive de la matière organique. La réunion de tous les cadavres décomposés au

cœur de la Terre-mère participe d'un imaginaire cosmogonique selon lequel la matière circulerait à l'intérieur du Vivant, se recyclant périodiquement en prenant une forme tantôt minérale, tantôt végétale, tantôt animale ou humaine¹⁰⁹.

Cela dit, il n'y a pas que la terre qui soit un amalgame de multiples temporalités. Les lieux construits par l'homme, qu'il s'agisse de quartiers ou d'édifices, agissent également comme des vecteurs de communication entre les générations en ce qu'ils sont porteurs de multiples temporalités : c'est pourquoi le contact avec le lieu dans la promenade (réelle ou fictive) contribue à faire resurgir ces différentes couches temporelles.

Un premier exemple de superposition temporelle se trouve au chapitre DCCXXXVII sur le faubourg Saint-Antoine, chapitre qui s'inscrit dans une série où Mercier décrit la vie des divers quartiers de la capitale. Le lecteur s'attend donc à trouver une description de ce quartier tel qu'il se présente en cette fin du XVIII^e siècle. Toutefois, Mercier ne dit presque rien du quartier actuel. La promenade au faubourg Saint-Antoine incite l'auteur à remonter le temps pour décrypter un passé vieux de plus d'un siècle : la quasi-totalité du chapitre est ainsi consacrée à une réflexion sur la Fronde, dont les événements les plus marquants se sont déroulés là.

¹⁰⁹ Mercier rejoint là une idée exprimée par Diderot dans *le Rêve de D'Alembert*. Voir *le Rêve de D'Alembert*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, édition établie et annotée par André Billy, p. 886-934.

Dès la première phrase du chapitre, on comprend bien que c'est la promenade, mise en tête du chapitre, qui incite Mercier à « creuser » dans le temps : « Quand je me promène dans le faubourg Saint-Antoine, je me rappelle la guerre de la *Fronde*, Paris soulevé pour deux membres du Parlement. Ce faubourg avait pris la forme d'un champ de bataille, car le prince de Condé y combattait les troupes du roi » (*TdP*, I, p. 688). Tout se passe comme si le fait de « se promener » impliquait directement celui de « se rappeler », le présent intemporel renforçant le lien de causalité entre la promenade et la mémoire. La promenade ne se limite aucunement à une prise de contact avec le monde empirique : au contraire, elle laisse place à l'imagination et à la réflexion historique. On pourrait à ce titre la comparer à la promenade philosophique telle qu'elle se présente chez le Rousseau des *Confessions* ou des *Rêveries du promeneur solitaire*. Dans la promenade philosophique, la déambulation est le moteur de la réflexion et, par extension, de l'écriture. Rousseau ne dit-il pas « je ne puis penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit¹¹⁰ » ? Certes, la promenade rousseauiste diffère de la promenade merciérienne en ce qu'elle vise paradoxalement à abstraire l'individu de l'univers dans lequel il déambule, mais il n'en demeure pas moins que la promenade, chez Mercier, engendre bien une forme de rêverie, car elle repose sur l'ouverture à un champ de réflexion qui est non pas contenu, mais seulement suggéré par le monde ambiant. Cette rêverie est d'ordre historique chez Mercier alors qu'elle est d'ordre introspectif chez Rousseau. C'est précisément parce qu'elle provoque la réflexion historique que la promenade merciérienne devient condensatrice de temporalités.

¹¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, t. I, Lausanne, Éditions Rencontre, 1960, p. 214.

Dans le chapitre consacré au faubourg Saint-Antoine, tout se passe comme si la couche temporelle correspondant à la Fronde était visible, tel un palimpseste¹¹¹, à travers le présent.

Le même phénomène de superposition temporelle est repérable dans le chapitre que Mercier consacre à l'ancien noviciat des Jésuites, qui est devenu, au cours du XVIII^e siècle, le siège d'une loge maçonnique – dont il était lui-même membre depuis 1779. Tout le chapitre repose sur la superposition de deux temporalités distinctes, le milieu du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e. Comme dans l'exemple précédent, Mercier décrypte le passé sous le présent, comme si ces deux temps coexistaient, réunis par le lieu. Pour amplifier cet effet, l'accent est mis sur les contrastes entre les différents usages des mêmes lieux par les Jésuites d'une part et par les francs-maçons d'autre part :

Ô changement ! ô instabilité des choses humaines ! Qui l'eût dit, que des loges de francs-maçons s'établiraient rue Pot-de-Fer, au noviciat des jésuites, dans les mêmes salles où ils argumentaient en théologie ; que le Grand Orient succéderait à la Compagnie de Jésus ; que la loge philosophique des neuf Sœurs occuperait la chambre de méditation des enfants de Loyola [...].
 Ô renversement ! Le vénérable assis à la place du P. Griffet, les mystères maçonniques remplaçant !... Je n'ose achever. Quand je suis sous ces voûtes inaccessibles aux grossiers rayons du soleil, ceint de l'auguste tablier, je crois voir errer toutes ces ombres jésuitiques, qui me lancent des regards furieux et désespérés (*TdP*, I, p. 445-446).

En faisant référence aux « ombres jésuitiques », Mercier imagine rien de moins que l'apparition des fantômes des Jésuites. C'est à la spectralité que renvoie la

¹¹¹ Ce mot est utilisé dans son acception actuelle de « manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte » (*le Grand Robert de la langue française*, t. V, p. 131) : cette image du palimpseste implique que le texte ancien est toujours perceptible, plus ou moins clairement, sous le nouveau. C'est donc que le nouveau se profile sur l'ancien, qui ne disparaît jamais totalement.

sédimentation spatiotemporelle : ce que l'on croyait révolu, disparu, « mort et enterré » réapparaît et se rend visible dans le présent. En évoquant les fantômes jésuites, Mercier joue à penser ensemble le passé et le présent. Le recours aux spectres présentifie l'absence : il rend présent le passé et il le juxtapose au présent. Les couches temporelles tendent à se confondre, à se mêler les unes aux autres, ce qui crée l'effet comique de la scène. En abolissant la frontière entre l'avant et l'après, Mercier suggère la cohabitation des sévères Jésuites et des francs-maçons qui leur sont en tous points opposés sur le plan idéologique. Le contraste se voit amplifié et, par extension, l'effet comique aussi.

Une telle cohabitation du passé et du présent est mise en scène de façon éloquente dans le chapitre que Mercier consacre à l'Hôtel de Cluny. L'auteur n'évoque l'actuel locataire des lieux, un certain sieur Moutard, que pour mieux ressusciter les personnages historiques qui ont vécu dans cet hôtel, soit l'empereur Julien et Charlemagne :

Le palais ordinaire des rois de la première race, est habité aujourd'hui par le sieur Moutard, libraire ; il dîne où soupait l'empereur Julien, et ses servantes habitent les chambres où Charlemagne fit enfermer ses deux filles qui avaient un peu trop hérité du tempérament de leur père. Ce fut pour les yeux de Charlemagne un étrange spectacle, lorsque cet empereur, levé de trop grand matin, se promenant dans sa chambre et jetant les yeux sur une petite cour de son palais, aperçut à travers les fenêtres, à la lueur du crépuscule, la princesse, sa seconde fille, les pieds dans la neige, portant sur son dos le premier ministre. Prête à succomber sous ce fardeau, elle le transportait courageusement jusqu'à l'autre bout de la cour; ainsi l'on n'aurait pu découvrir sur la neige des pas d'homme, et le secret de leurs amours restait en sûreté. [...]

Eh bien, cette plaisante scène s'est peut-être passée dans les cours du sieur Moutard, qui ne songe point à lire l'histoire, mais bien à la faire imprimer (*TdP*, II, p. 1231-1232).

Le parallèle entre hier et aujourd'hui est accentué par la condensation des deux temps dans un lieu unique : « il [le sieur Moutard] dîne où soupait l'empereur Julien » et « ses servantes habitent les chambres où Charlemagne fit enfermer ses filles ». Les époques se superposent, mais le passé demeure lisible à travers le présent. Mercier insiste encore, en fin de chapitre, sur cette condensation temporelle en disant « Eh bien, cette plaisante scène s'est peut-être passée dans les cours du sieur Moutard ». L'évocation de cette « plaisante scène » issue du passé sert d'ailleurs de tremplin pour revenir à l'époque contemporaine, puisque Mercier poursuit ainsi :

Dans une rue voisine et étroite, un jeune homme, pour voir sa maîtresse, posait une planche longue de seize pieds, dont le bout portait sur le bord de la fenêtre située en face de la sienne. Sur ce pont pliant et dangereux, il franchissait l'espace d'une rue à trente pieds de hauteur. Il racontait l'événement dans un âge plus mûr : *Aviez-vous peur* (lui dit quelqu'un) ? *Oui* (dit-il), *en revenant*.

En racontant cette anecdote qui vise à montrer l'universalité de l'ingéniosité humaine lorsqu'il s'agit de poursuivre des amours clandestines, Mercier insiste non seulement sur la proximité thématique (le stratagème développé par les amants), mais également sur la proximité spatiale en précisant que la scène s'est passée « dans une rue voisine » de l'Hôtel de Cluny. De surcroît, si cette anecdote sert à établir un parallèle entre deux époques (celle de Charlemagne et celle de Mercier), elle comporte elle-même un dédoublement temporel, puisque l'homme « d'âge mûr » raconte l'histoire du « jeune homme » qu'il était, faisant ainsi cohabiter deux temporalités.

Dans les trois exemples ci-dessus, c'est le *lieu* qui sert de point de départ aux considérations historiques de l'auteur. Cette méthode de décryptage du passé au contact du présent est systématisée au chapitre « Promenons-nous », dans lequel

Mercier propose explicitement de découvrir l'histoire à travers la promenade : « Jetons un coup d'œil sur les établissements de nos aïeux. Ainsi j'apprendrai l'histoire des siècles qui m'ont précédé; et chaque église, chaque monument, chaque carrefour m'offrira un trait historique et curieux » (*TdP*, I, p. 425). Puisque « les sottises antiques n'ont pas manqué de recevoir des monuments propres à les immortaliser » (*TdP*, I, p. 425), le passé, quelle qu'en soit la valeur, se dévoile sous les couches supérieures. Mercier, qui avoue aimer « [se] représenter cette ville sortant d'un marais fangeux, vers la fin de la seconde race » (*TdP*, I, p. 427), voit inévitablement les différentes couches temporelles qui composent l'espace parisien : « À mesure que le cimetière des Innocents vient affliger ma vue, j'aperçois aussi la tour octogonale, où l'on faisait sentinelle contre les Normands » (*TdP*, I, p. 428), « je ne traverse point la rue de la Ferronnerie, sans voir le couteau sanglant de Ravillac sortir fumant de ce cœur généreux, qui ne méritait pas de mourir la mort des tyrans » (*TdP*, I, p. 429); « quand je m'embarque ou que je débarque au port Saint-Landry, il m'est impossible de ne pas me souvenir que le corps d'Isabeau de Bavière, cette méchante reine, femme de Charles VI, morte en 1435, fut confié à un batelier qui avait ordre de le remettre, sans autre cérémonie, au prieur de Saint-Denis » (*TdP*, I, p. 430). Ce chapitre, dans lequel foisonnent les anecdotes historiques, est en fait une réécriture, parfois mot pour mot, des *Essais historiques sur Paris* de Germain-François Poullain de Saint-Foix¹¹². Mercier, si prompt à condamner le savoir livresque, s'en inspire pourtant largement. La promenade ne servirait-elle donc que de prétexte au déploiement d'une érudition historique ?

¹¹² Voir Germain-François Poullain de Saint-Foix, *Essais historiques sur Paris*, Londres, 1754-1757, 5 vol.

La déambulation, on l'a vu, n'est pas toujours effective; elle relève souvent davantage de l'artifice littéraire que de la « réalité » et l'on ne saurait trop insister sur la nécessité de nuancer l'image du promeneur écrivant contre les bornes que Mercier se plaît à dessiner de lui-même. Est-ce à dire que Mercier endosse dans le *Tableau* un savoir historique purement livresque ? L'une des particularités de sa démarche réside justement dans l'opposition de deux visions de l'histoire : une histoire vivante, en prise sur les changements du monde, et une histoire inerte, reléguée dans les livres. S'il ne va pas jusqu'à rejeter en un bloc le savoir livresque – il s'en inspire sporadiquement et dialogue avec les multiples ouvrages sur Paris qui font leur apparition dans la deuxième moitié du siècle –, il refuse que son livre se limite à une simple entreprise d'érudition. Si elles requièrent une « légère érudition » (*TdP*, I, p. 425), ces anecdotes n'ont pas moins comme dénominateur commun la promenade, qui constitue le véritable « temps fort et le lien qui unit ces histoires¹¹³ ». On peut donc dire, avec Laurent Turcot, que « Mercier prêche pour une observation et une connaissance actives de la ville. On ne peut se contenter de lire la ville dans les livres puis espérer la connaître. Il faut aller au-devant des lieux communs et des opinions toutes faites. Pour ce faire, seule une connaissance sensible et personnelle de la ville est envisageable¹¹⁴. »

¹¹³ Laurent Turcot, *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2007, p. 392.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 362.

Un bon exemple de cette appréhension sensible de l'histoire est donné au chapitre consacré à Cluny. Mercier dit du sieur Moutard, le libraire habitant le palais de Cluny : « Eh bien, cette plaisante scène s'est peut-être passée dans les cours du sieur Moutard, qui ne songe point à lire l'histoire, mais bien à la faire imprimer. » (*TdP*, II, p. 1232). Il oppose ainsi deux attitudes à l'égard de l'histoire, l'une consistant à « lire » l'histoire et l'autre à « la faire imprimer ». Le libraire aurait selon Mercier le défaut de ne savoir que *faire imprimer* l'histoire, c'est-à-dire de la reléguer au rang de savoir livresque en la consignait dans un livre. À l'inverse, il prend la posture de celui qui sait *lire* l'histoire, celui qui, loin de s'en tenir aux livres, arrive à interpréter le monde en déterrants les couches temporelles enfouies sous celle du présent. Cette histoire livrée par le monde ambiant, par le « livre » qu'est Paris, est une histoire vivante – en opposition à l'histoire morte des livres empoussiérés –, car elle revit sans cesse à travers les lieux.

De surcroît, cette histoire participe de l'exigence de voir qui traverse l'ensemble du *Tableau de Paris*. Se représentant sous les traits d'un observateur du réel, d'un voyant – voire d'un voyeur –, Mercier décrit à plusieurs reprises le type de regard que l'écrivain se doit de porter sur le monde : il s'agit d'un regard perçant qui cherche à voir au-delà des signes visibles les réalités cachées. Par exemple, lorsque, au tout début du *Tableau de Paris*, Mercier décrit la physionomie de la capitale, il insiste sur les carrières, ces énormes gouffres sur lesquels est bâtie la ville. Ce vide souterrain est bien entendu invisible au simple passant, mais le regard aiguisé et l'esprit d'enquête du promeneur chevronné déjouent cette apparence, de telle sorte que

l'écrivain arrive à voir – et à faire voir – ce qui, précisément, se dérobe à l'œil : « tout ce qu'on voit en-dehors, manque essentiellement dans la terre aux fondements de la ville : de là les concavités effrayantes qui se trouvent aujourd'hui sous les maisons de plusieurs quartiers; elles portent sur des abîmes [...] ce que nous voyons en l'air manque sous nos pieds » (*TdP*, I, p. 36-37). La vérité des choses n'est pas immédiatement accessible au regard et le plus intéressant – ici, l'histoire « matérielle » de la ville – demeure caché, appelant à être découvert. Fasciné par ce qui semble obscur et impénétrable, Mercier scrute l'invisible, le « non-vu » sous le visible. Son approche de l'histoire n'échappe pas à cette règle : la connaissance de la vérité historique implique de voir au-delà des apparences et de dévoiler les strates géologiques enfouies sous les couches visibles.

Un exemple probant de cette typologie se trouve au chapitre consacré à la Bastille. Cette forteresse honnie par les contemporains de Mercier recèlerait, bien enfouis dans l'épaisseur de ses murs, des secrets majeurs permettant d'avoir une vision plus juste des règnes de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XV.

Mais comment écrira-t-on l'histoire de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XV, si l'on ne fait pas l'histoire de la Bastille ? Ce qu'il y a de plus intéressant, de plus curieux, de plus singulier, s'est passé dans ses murailles. La partie la plus intéressante de notre histoire nous sera donc à jamais cachée : rien ne transpire de ce gouffre, non plus que de l'abîme muet des tombeaux [...].

Ô murs épais de la Bastille ! qui avez reçu sous les trois derniers règnes les soupirs et les gémissements de tant de victimes, si vous pouviez parler, que vos récits terribles et fidèles démentiraient le langage timide et adulateur de l'Histoire ! (*TdP*, I, p. 722-723).

Selon Mercier, l'histoire des règnes de ces trois rois ne pourra être véritablement établie qu'après avoir préalablement fait l'histoire de la Bastille. Le lieu, parce qu'il

fait cohabiter diverses couches temporelles, renferme les renseignements nécessaires à la connaissance historique. La corrélation de ces deux histoires, celle du lieu et celle des règnes, est soulignée par la répétition dans la même phrase d'une construction syntaxique identique : « l'histoire des rois [...] l'histoire de la Bastille ». Les deux histoires sont mises sur le même plan, elles sont interdépendantes.

Par extension, l'on assiste à l'élaboration d'une nouvelle conception de l'historiographie : l'histoire ne doit pas se limiter à une énumération des hauts faits des monarques, mais elle doit aussi inclure ce qu'ils ont tenté de dissimuler, d'où l'insistance sur l'enfouissement des secrets derrière les murs opaques de la forteresse. La Bastille, dans l'imaginaire collectif prérévolutionnaire, renvoie précisément à l'idée de dissimulation. On s'imagine, à tort ou à raison, que les prisonniers de la Bastille sont des individus innocents que les monarques ont condamnés arbitrairement parce qu'ils gênaient le pouvoir en place : ils incarnent ainsi ce que les souverains ont cherché à tenir à l'écart, à enfouir. Il n'est pas étonnant que la description qu'en fait Mercier fasse largement appel au registre du caché : « la partie la plus intéressante de notre histoire nous sera donc *à jamais cachée* », car « rien ne transpire de ce gouffre » comparable à l'« abîme muet des tombeaux ». Pour contrer le caractère impénétrable de cette histoire voilée, Mercier recourt à un procédé qui lui est cher, l'animisme. Il imagine ce que diraient les murs de la Bastille s'ils pouvaient parler et il en vient à la conclusion que ces récits improbables démentiraient l'histoire officielle, cette histoire sanctionnée par les rois qui, dès lors, ne peut être que trompeuse. Cette mise en doute de l'histoire officielle est corrélative au scepticisme

dont fait preuve Mercier à l'égard du savoir livresque. Il y aurait un trou dans l'histoire officielle qui ne pourrait être comblé qu'en faisant « parler » certains lieux où sont enfouis d'importants secrets d'État.

Le même schéma apparaît au chapitre que Mercier consacre au cimetière des Innocents qui se trouvait, du XIII^e siècle à la fin du XVIII^e, à proximité du marché des Halles. L'image de restes humains séculaires se côtoyant en plein cœur de la capitale s'impose à Mercier lors de ses promenades :

Nous avons dit que l'on déposait dans le cimetière des Innocents, situé dans le quartier le plus habité, près de trois mille cadavres par année. On y enterrait des morts depuis Philippe le Bel. Dix millions de cadavres au moins se sont dissous dans un étroit espace. Quel creuset ! Un marché où l'on vend des herbages et des légumes, s'est élevé sur ces débris de l'espèce humaine. Je ne le traverse point sans réflexion. Oh ! quelle histoire sortirait de cette enceinte, si les morts pouvaient parler ! Que dit la nôtre en comparaison de tous ces faits oubliés et de ces divers caractères effacés dans la nuit des ténèbres ? Nous ne savons rien sur nos ancêtres (*TdP*, II, p. 732).

L'idée d'une superposition temporelle est encore une fois mise au premier plan : le marché des Halles s'élève sur l'ancien cimetière, sur ces « débris de l'espèce humaine ». Comme dans l'extrait sur la Bastille, les couches temporelles plus anciennes, semblables à des fossiles, sont enfouies et, par conséquent, difficilement accessibles. Mercier utilise le registre du secret et de l'absence : ces « faits oubliés » ensevelis dans la « nuit des ténèbres » sont comparables à des « caractères effacés », analogie intéressante avec l'écriture et le livre, un livre illisible dont les mots auraient été effacés. L'image du palimpseste s'impose une fois de plus : la ville serait un manuscrit effacé sur lequel on aurait apposé de nouveaux signes. À cette vérité qui se dérobe, à cette fatalité de l'histoire trouée s'oppose le désir de ressaisir le monde dans

sa totalité en débusquant les fossiles du temps, en redonnant vie aux « caractères effacés ». Parce qu'il croit que l'histoire serait plus complète si elle pouvait s'enrichir du récit des millions de morts enterrés au cimetière des Innocents, Mercier recourt une fois de plus à l'animisme et imagine ce que diraient les morts s'ils pouvaient parler. L'histoire officielle – que Mercier désigne comme « la nôtre » en opposition à la « vraie » histoire qui pourrait sortir de la bouche des morts – est encore une fois mise en doute et l'auteur en appelle aux spectres pour la compléter. C'est précisément la tâche du promeneur que de voir au-delà des couches superficielles l'immense part de caché gisant au cœur d'un monde que l'on croit connaître, bref de débusquer l'histoire qui est enfouie dans une matière désespérément muette, qu'il s'agisse des murs des prisons ou du sol des cimetières.

Les spectres et l'histoire

La sédimentation spatiotemporelle met en cause la lisibilité du passé et oppose des entités en apparence irréconciliables, soit le caché et le visible, l'opacité et la transparence. À travers cette dialectique s'exprime le désir de rendre le caché transparent pour que l'ensemble de ce qui compose la « vérité historique » soit immédiatement visible. Ce rêve de transparence, fortement présent dans la société utopique de *l'An 2440*, devient un enjeu majeur pendant la Révolution : dans une visée pédagogique, les révolutionnaires veulent rendre le réel (architecture, monuments, etc.) directement interprétable. Dans *le Nouveau Paris*, on le verra,

Mercier revient à plusieurs reprises sur cette nécessité de rendre le monde immédiatement déchiffrable. Ce fantasme d'une pure transparence, d'une parfaite coïncidence entre l'être (la « vérité » profonde du lieu) et le paraître (ce qui est *vu* de l'extérieur) s'exprime déjà fortement dans le *Tableau de Paris*. Si l'écrivain-promeneur se met en scène comme quelqu'un qui sait regarder et voir au-delà des apparences, au-delà du visible, il est forcé d'admettre l'échec relatif de son entreprise, car il n'arrive pas à pénétrer entièrement l'opacité des lieux. C'est précisément pour pallier ce défaut du regard qu'il recourt à la fiction. Ne pouvant puiser l'histoire à la Bastille ou dans les cimetières parisiens, il doit *imaginer* ce que diraient les murs de la forteresse ou les morts dont les ossements sont enfouis dans le sol de la capitale. C'est donc que le rêve de transparence demeure utopique et que l'histoire, en tant que récit et en tant que mémoire, est composée partiellement de cette spectralité que Mercier met en scène.

La mise en scène de spectres est un procédé narratif fréquemment utilisé par Mercier. C'est sans doute dans *Songes et visions philosophiques*, ouvrage paru dans sa version définitive en 1788, que cette pratique est le mieux exploitée. Plus du tiers des songes comporte l'apparition d'un revenant ou d'une quelconque figure spectrale. Plusieurs songes commencent d'ailleurs de cette manière : un fantôme se présente au narrateur pour lui révéler d'importantes vérités métaphysiques ou pour l'inviter à découvrir des contrées inconnues. C'est le cas du Songe IV (intitulé « D'un monde heureux ») qui débute ainsi : « Je crus, en rêvant, me trouver dans un temple solitaire, je vis venir à

moi une espèce de fantôme¹¹⁵ », du Songe V (« L'égoïsme ») qui commence par : « Je crus, en dormant, qu'un spectre vêtu de blanc me prenait par la main¹¹⁶ » ou encore du Songe VIII (« De la Fortune et de la gloire ») dont l'ouverture est également assurée par des spectres : « Le spectre de Morphée avait touché mes paupières [...]. Tout à coup un peuple de fantômes vient frapper mon imagination¹¹⁷. » Ces spectres servent à connoter l'univers onirique et merveilleux qui est celui des *Songes* : ils sont le truchement par lequel passe le narrateur pour voyager du monde réel où il s'est endormi au monde surnaturel qu'il découvre en rêve. L'usage de ces spectres anonymes en *incipit* est une technique narrative qui permet d'effectuer le passage entre la réalité et le rêve.

En revanche, certains spectres nominatifs – c'est-à-dire référant à des personnages historiques ayant réellement existé – ont une fonction narrative plus complexe. C'est le cas notamment du spectre du prophète Mahomet, avec lequel le narrateur des *Songes* dialogue longuement. Un ange descendu du ciel accorde au narrateur le souhait suivant : il pourra voir et discuter avec le personnage illustre de son choix. Dans la confusion, le narrateur nomme par erreur Mahomet : « Plusieurs noms se pressèrent en foule dans ma mémoire : Sésostris, Abraham, Alexandre, César, Charlemagne, Cromwell, etc., lorsque dans le trouble où j'étais, je nommai tout haut Mahomet ! Je voulais dire...¹¹⁸ ». Il eut tout le loisir de contempler « le fondateur de

¹¹⁵ Louis Sébastien Mercier, *Songes et visions philosophiques*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2005, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. 61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

la religion et de la puissance musulmane, le vainqueur de La Mecque et de l'Arabie, l'époux de tant de belles femmes¹¹⁹ ». Sa discussion avec le prophète l'éclaire et l'emmène à se débarrasser des préjugés défavorables qu'il entretenait à l'égard de la religion musulmane. L'apparition du spectre a ainsi une fonction de dévoilement, car le fantôme du prophète corrige les idées reçues sur la religion musulmane et incite à la tolérance.

Cette fonction de dévoilement apparaît encore plus clairement dans le Songe X intitulé « Sémiramis ». Le narrateur rêve qu'il est antiquaire et collectionneur d'objets archéologiques rapportés d'Égypte. Il contemple les momies alignées dans son cabinet, tentant, par jeu, de les imaginer alors qu'elles étaient encore en vie, lorsque tout à coup l'une des momies se met à lui parler :

Me voilà environné de gens morts et non enterrés, qui ne soupçonnaient pas que leurs corps m'appartiendraient un jour en toute propriété. Cette idée me plaisait, et je me promenais au milieu de ces corps embaumés qui n'avaient plus de noms, et auxquels je prêtais ceux qui plaisaient à mon imagination. Faisant un jour la revue de mes richesses antiques et noires, je pris la tête d'une momie et la considérai attentivement. Qui es-tu, lui disais-je tout bas, qui es-tu ? Tout à coup la tête fit un mouvement entre mes mains et dit : Je suis Sémiramis¹²⁰.

Cette momie n'est nulle autre que la légendaire reine fondatrice de Babylone. Recourant à la prosopopée, le narrateur interroge le fantôme de Sémiramis, qui lui annonce la révélation éventuelle de secrets qui démentiraient l'histoire officielle :

– avez-vous en effet mis à mort votre époux Ninus ? – Non. – L'histoire le dit. – L'histoire ment. – Mais M. de Voltaire a fait une tragédie là-dessus¹²¹, et vous donne des remords. – Les tragédies sont des romans. – Et la voix de

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹²¹ Voltaire, *Sémiramis*, 1748.

l'univers qui vous accuse ? – L'univers sera désabusé. – Et quand ? – Quand le jour nécessaire pour la vérité sera venu. À ces mots, la tête devint plus pesante; elle s'échappa de mes mains, et retomba dans son coffre¹²².

Comme les morts du cimetière des Innocents que Mercier déterre dans le *Tableau*, comme les prisonniers de la Bastille dont il cherche les voix, le fantôme de la reine babylonienne connaît des vérités cachées qui risquent de démentir l'histoire officielle, une histoire qui se voit reléguée au rang de construction culturelle en étant associée à la fiction littéraire par l'évocation ironique de la tragédie de Voltaire¹²³.

Cette fonction de la spectralité renvoie directement à la notion d'épaisseur temporelle qui fait l'objet de ce chapitre : les morts reviennent hanter le présent, bouleversant ainsi le principe de succession des générations sur lequel repose la marche du temps. Lorsque Mercier écrit dans *Tableau de Paris* « Un Ancien disait : Les morts marchent dans votre ville. Ce mot est applicable à Paris, et le philosophe m'aura entendu » (*TdP*, II, p. 1310), c'est bien cette épaisseur du temps qui est en cause. David Ratmoko a raison d'affirmer, en ouverture de son ouvrage sur la spectralité dans l'imaginaire occidental, que l'histoire est essentiellement d'ordre spectral : « *Ghosts, in a sense, are history*¹²⁴ ». Michel de Certeau, dans *l'Écriture de l'histoire*, fait lui aussi un rapprochement entre le discours historique, dont la principale fonction est de faire « revivre » une strate temporelle révolue ou absente, et la spectralité :

Le discours sur le passé a le statut d'être le discours du mort. L'objet qui y circule n'est que l'absent, alors que son sens est d'être un langage entre le

¹²² Louis Sébastien Mercier, *Songes et visions philosophiques, op. cit.*, p. 98.

¹²³ Si Mercier questionne la vérité historique en contestant la version de l'histoire de Sémiramis présentée par Voltaire, ce sont d'abord et avant tout les prétentions historiennes de la tragédie historique comme genre que Mercier met en doute.

¹²⁴ David Ratmoko, *On Spectrality. Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006, p. 1.

narrateur et ses lecteurs, c'est-à-dire entre les présents. La chose communiquée opère la communication d'un groupe avec lui-même par ce renvoi au tiers absent qu'est son passé. Le mort est la figure objective d'un échange entre vifs¹²⁵.

Si le discours historique implique la mort, il la défie également, car il ressuscite les défunts et ne peut prendre forme que si, comme le dit Mercier, « les morts marchent dans [la] ville ». Conséquemment, l'écriture historique suppose une présentification de l'absence; elle « fonctionne comme une image inversée; elle fait place au manque et elle le cache; elle crée ces récits du passé qui sont l'équivalent des cimetières dans les villes; elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants¹²⁶ ». Pour Michel de Certeau, cet exorcisme de la mort par son inclusion dans le discours se double d'une vision du présent, un présent rendu déchiffrable, délimitable par la cristallisation du passé :

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants¹²⁷.

L'exhumation des morts par le discours historique ne serait donc pas uniquement la marque d'une épaisseur temporelle ou le symptôme d'une hantise du passé, mais également la condition de possibilité d'un présent qui, pour se circonscrire, doit enterrer ses morts.

¹²⁵ Michel de Certeau, *l'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975, p. 73.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 139-140.

Dans *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel analyse de façon similaire le rôle de la spectralité dans le discours historique : pour lui, si le recours aux spectres peut *a priori* être interprété comme un désir de retour dans le passé, il sert surtout au présent à se représenter comme tel. Hamel s'intéresse principalement à l'historiographie romantique de Michelet, mais ce qu'il en dit est applicable, en partie du moins, à l'auteur du *Tableau de Paris*, qu'il aborde de biais. Selon lui, Michelet fait revenir les morts pour pallier le sentiment d'accélération du temps et de rupture ressenti après la Révolution : « L'historiographie romantique, qui cherchait à sauver les sujets de l'histoire de la distension à laquelle les vouait la transformation des formes de l'expérience du temps, peuple la société de revenants. Multipliant des tombeaux qu'elle ne s'avise plus de refermer¹²⁸. » La nostalgie ressentie par les romantiques est si forte que le passé envahit littéralement le présent, de telle sorte que, chez Michelet, « le fil historique qui unit les morts et les vivants en une communauté refondée se renverse en un éternel retour des morts¹²⁹ ». Hamel interprète ce recours à la spectralité comme une condition paradoxale de l'idéologie du progrès : « La poétique du progrès entérine ainsi la rupture de la tradition qui sépare les morts des vivants – le présent se détache du passé pour se projeter vers l'avenir – alors même qu'elle a pour condition de possibilité la transmission de blocs de passé d'une génération à l'autre – le présent se ressaisit du passé pour profiter des progrès antérieurs¹³⁰. »

¹²⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 45.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 48.

Hamel associe lui-même cette vision des choses à l'imaginaire mercierien. En se penchant surtout sur *l'An 2440*, il explique la fascination de Mercier pour les fantômes et les ruines par la prégnance de ce même paradoxe progressiste : « L'insistance des spectres et des ruines chez Mercier manifeste cette mémoire culturelle refoulée et désirée, refusée et consentie¹³¹. » La société de l'an 2440 croit en la réincarnation et elle est littéralement peuplée de l'esprit des morts : son évolution dépend de la transmission intergénérationnelle et, par conséquent, de l'absence de coupure radicale entre les vivants et les morts. Comme le dit Hamel dans un article sur la spectralité chez Mercier et Hugo, l'« insistance métaphorique de la mort » provoque des « effets anachroniques de revenance et de survivance¹³² » qui opèrent le passage clandestin d'une « mémoire culturelle considérée comme à la fois morte et vivante, reléguée au passé. Et pourtant gage d'avenir¹³³. » Autrement dit, parce que le dépassement est inséparable de l'accumulation, le modèle progressiste implique une forme d'épaisseur temporelle.

Cette « foi dans le progrès [qui] est inséparable d'une certaine croyance aux spectres, à la communication avec les morts¹³⁴ » explique-t-elle pour autant l'ensemble de la poétique mercierienne des spectres ? Il est permis d'en douter, car, si certains fantômes établissent en effet une communication entre les vivants et les morts, la plupart d'entre eux ne sont que les instruments de la justice divine. En cela, ils

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, 144, novembre 2005, p. 430.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 50.

incarnent le jugement moral du présent sur le passé au nom de principes absolus, universels et intemporels.

Les exemples de revenants jugés *a posteriori* par l'Éternel regorgent dans les *Songes et visions philosophiques*. Dans le Songe II (« De la guerre »), le narrateur, pris au cœur d'un conflit guerrier, est forcé de se battre; il meurt et se retrouve avec des millions d'autres au purgatoire des homicides. À l'heure du jugement dernier, tout le sang versé depuis l'origine du monde se déverse en pluie sur les accusés : les innocents sont épargnés et les coupables, maculés du sang qu'ils ont versé. Pendant le procès des homicides, le spectre d'Alexandre s'avance pour être jugé seul :

La voix du côté gauche prononça si souvent le nom d'Alexandre pour excuse, que la Justice ordonna qu'il comparût seul. Je vis alors un squelette de taille médiocre, les vertèbres du col penchées, et tout rouge de sang, sortir en tremblant de la foule où il se tenait caché. Le murmure qui se fit entendre sur son passage augmentait sa confusion. Nu, petit, dépouillé, il faisait pitié¹³⁵.

Le narrateur aperçoit également les squelettes ensanglantés de Tamerlan, d'Attila, de Charles XII et de Gengis Khân, jugés pour avoir encouragé le meurtre en glorifiant la guerre. Parmi les condamnés, le narrateur entrevoit jusqu'aux spectres de Virgile, d'Horace et d'Ovide, accusés d'avoir loué les tyrans :

Je l'avouerais en gémissant, je vis Virgile, Horace, Ovide, ces rares et beaux génies, mais indignes adulateurs du pouvoir arbitraire, suivre les pas de cette ombre désolée. Ils furent punis, comme le chantre d'Achille, pour avoir caressé le monstre qui signa les proscriptions, pour avoir abusé le monde par des vers aussi méprisables qu'ils sont coulants, pour avoir les premiers donné l'exemple honteux de diviniser le diadème sur quelque front qu'il repose¹³⁶.

¹³⁵ Louis Sébastien Mercier, *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48.

À l'inverse apparaissent les spectres d'empereurs ou de rois fondamentalement bons qui, parce qu'ils ont répandu le sang malgré eux, se voient pardonnés par la justice suprême : parmi ceux-ci figurent Épaminondas, Scipion, Marc-Aurèle, Charlemagne et Henri IV, tant aimé par Mercier. Tous ces fantômes ne surgissent ni pour connoter simplement le surnaturel ni pour maintenir vivant le lien entre le présent et le passé : parce qu'ils sont soumis à la justice divine, ils échappent au temps historique et incarnent un au-delà de l'histoire.

Mercier recourt de nouveau à cette typologie spectrale au Songe XI (« L'homme de fer »), dans lequel le narrateur devient un héros omnipotent s'appliquant à redresser les torts de l'humanité. Dans la partie XI, il se rend à une sépulture royale et ordonne au cadavre qui y repose de se lever pour être jugé :

J'allais à une fameuse sépulture où gisaient des cadavres royaux; je dis comme l'Égyptien, « sors, cadavre, que tu sois jugé » : il se leva en tremblant. Les peuples, les assistants qui le reconnurent, crurent qu'il était ressuscité, et poussèrent un long cri de douleur. Je dis à ce cadavre : « debout, entends-tu les malédictions que tu as méritées ? Tu serais enfermé dans les superbes pyramides que les Égyptiens ont bâties; tu serais environné d'obélisques et de monuments chargés de trophées, que ta mémoire serait la même. Retombe dans la mort avec l'opprobre qui doit accompagner ton nom. Ne donnerais-tu pas présentement toute ta grandeur passée, pour une seule vertu » ? Le cadavre poussa un long gémissement, et retomba dans la mort et l'opprobre éternel¹³⁷.

De la même manière, c'est par injonction de l'Éternel que le spectre de Louis XIV est condamné, dans *l'An 2440*, à errer sur les ruines de Versailles. Déambulant, incrédule, sur les ruines du château, le narrateur fait la rencontre d'un vieillard en

¹³⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

pleurs; lorsqu'il lui demande la raison de son affliction, ce dernier lui répond, désespéré :

“Ah ! malheureux ! sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... Je pleure, et je pleurerai toujours... Ah ! que n'ai-je su...”¹³⁸

Le fantôme n'a pas une fonction de transmission, mais bien de réparation : il revient sur terre sur l'injonction d'un principe supérieur à l'histoire des hommes, pour subir la justice à laquelle il a échappé de son vivant.

C'est encore ce qui se produit, après la Révolution, dans *le Nouveau Paris*. Mercier évoque le goût de ses contemporains pour les pièces de théâtre qui représentent les événements les plus traumatiques de l'épisode révolutionnaire. Les personnages de ces pièces sont comparés à des revenants qui, parce qu'ils rejouent Thermidor, permettent d'exorciser la violence de la Terreur :

Ces revenants, ces spectres, qu'on évoque sur les théâtres, et qu'on se plaît à contempler, sont le reflet des journées révolutionnaires : le peuple se plaît, dans la *fantasmagorie*, à voir l'ombre de Robespierre; elle s'avance; un cri d'horreur s'élève, tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre; et des acclamations de joie accompagnent la détonante fulmination (*NP*, p. 657).

L'« ombre de Robespierre » ne revient pas simplement pour hanter le peuple, mais bien pour être jugée : la lame de la guillotine qui a mis à mort le tyran est transformée en « terrible coup de tonnerre », signe de la justice divine qui cautionne celle des hommes. C'est encore une fois au jugement de l'Éternel que doit se plier le fantôme,

¹³⁸ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fût jamais*, Paris, La Découverte, 1999, p. 294.

à un jugement qui se situe au-delà du temps humain et qui, parce qu'il fait appel à des principes absolus, sort de l'histoire.

Cette justice éternelle se présente aussi sous la forme inverse : un mort revient sur terre pour se faire justice, pour réparer les fautes des vivants à son égard. C'est là, comme l'affirme David Ratmoko¹³⁹, la fonction traditionnelle de la spectralité, dont l'exemple littéraire canonique est le fantôme de *Hamlet*, revenu pour se faire justice à lui-même en exhortant son fils à la vengeance. Deux exemples de ce type apparaissent chez Mercier ; curieusement, tous deux se trouvent dans *le Nouveau Paris*, c'est-à-dire après la Révolution. Simple coïncidence ou fait révélateur d'un sentiment de culpabilité à l'égard des morts dont la Révolution, en péchant par excès, aurait trahi la mémoire ? La seconde hypothèse est intéressante, d'autant plus que les deux « fautes » condamnées par les revenants sont liées à des abus révolutionnaires. Le premier spectre n'est nul autre que celui de Rousseau, aperçu au Panthéon. Loin d'être honoré de se trouver dans ce temple des grands hommes, le fantôme se plaint de ses douteux compagnons d'infortune, allusion à la dépouille de Marat qui a été admise au Panthéon le 21 septembre 1794, soit la même année que Rousseau, avant d'en être retirée le 8 février 1795 : « Au lieu de l'ombre de Fénelon que je cherchais, j'ai vu un spectre horrible, ensanglanté, qui prenait la route des enfers; il n'a fait que passer, il est vrai, mais il a laissé dans cette atmosphère une odeur de crimes qui ne s'éteint point » (*NP*, p. 678). Mécontent de reposer pour l'éternité dans ce temple

¹³⁹ Voir David Ratmoko, *op. cit.*

froid menaçant de s'effondrer¹⁴⁰, le spectre supplie le narrateur de lui rendre sa première sépulture dans l'Île des Peupliers :

Ah ! qui que vous soyez, qui m'entendez, ne repoussez point ma prière; faites que l'on me ramène à mon île, que je respire encore l'air embaumé des campagnes, que je me sente réchauffé des rayons de ce soleil dont la vue me portait à l'adoration de son auteur.

J'étouffe à l'étroit dans ce sépulcre; la terre s'ébranle sous mon cercueil; j'entends tomber des pierres chancelantes; on entre en tremblant, et soudain on s'éloigne. L'immortalité n'est point en sûreté au Panthéon ! oh ! je serai plus tranquille sous la voûte du ciel, sous cette coupole qui ne tombe point (*NP*, p. 678-679).

Un deuxième exemple se trouve au chapitre intitulé « Sépultures » dont il a déjà été question. Mercier veut empêcher la passation d'un projet de loi sur la privatisation des sépultures. Il redoute que les morts ne reviennent hanter les vivants si les sépultures ne sont pas encadrées conformément aux traditions sacrées : « Prenons garde que les morts ne troublent le repos des vivants; cela s'est vu dans bien des pays; j'en atteste l'histoire, celle surtout des vampires » (*NP*, p. 809). Il est pour le moins surprenant que l'évocation des vampires tienne lieu d'argumentaire au cœur d'un discours « sérieux » prononcé à la Convention. Beaucoup plus inquiétante, l'allusion aux spectres ne relève plus ici de la simple technique narrative : elle est le reflet d'une croyance profonde selon laquelle les morts qui ne reposent pas en paix réapparaissent pour menacer les vivants.

Qu'il serve à connoter le surnaturel, qu'il soit le signe d'une épaisseur temporelle ou qu'il représente l'objet (juge ou jugé) de la justice divine, le fantôme inquiète, car il renvoie à une conception disloquée du temps, toute contraire à la succession normale

¹⁴⁰ D'importants travaux ont dû être effectués au Panthéon dans les années 1790 pour consolider la structure qui menaçait effectivement de s'effondrer.

des générations. Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida analyse les enjeux de cette poétique spectrale en prenant comme point de départ la phrase prononcée par Hamlet lorsqu'il est confronté au fantôme de son père : « *The time is out of joint*¹⁴¹ », soit « Le temps est disloqué¹⁴² » ou « Le temps est hors de ses gonds¹⁴³ ». Le drame d'Hamlet est bien celui d'un bouleversement de l'ordre du temps, car le prince est appelé à venger son père mort, c'est-à-dire à travailler pour le passé, pour la génération précédente. La spectralité met à l'envers le cours normal de l'histoire et introduit un temps « désarticulé, démis, déboîté, disloqué, [...] détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou¹⁴⁴ ». Ce temps brisé « risque de ne rien maintenir ensemble¹⁴⁵ », de ne pas assurer sa fonction de jointure entre les générations. La spectralité entraîne une « disjointure dans la présence même du présent, [une] sorte de non-contemporanéité du temps présent à lui-même¹⁴⁶ ». Quel est, en effet, le présent d'une société hantée par les fantômes, d'une société dans laquelle les morts menacent toujours de revenir ?

Cela dit, l'on ne saurait limiter la spectralité à ces enjeux théoriques : la fascination pour les fantômes participe aussi du renouvellement esthétique qui se manifeste au tournant des Lumières et dont Mercier est l'un des représentants les plus déterminants. Au sortir de l'âge de la raison, on manifeste le désir d'explorer des

¹⁴¹ William Shakespeare, *Hamlet*, 1601, Acte I, scène 5.

¹⁴² William Shakespeare, *Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2002.

¹⁴³ William Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, coll. « Théâtre », 1988.

¹⁴⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 42.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

horizons nouveaux et de renouer avec une dimension fantastique que l'on avait exclue du champ esthétique et dont Cazotte, qui publie *le Diable amoureux* en 1772, est l'un des principaux pionniers¹⁴⁷. La référence à Shakespeare n'est pas fortuite : ce qu'on lui a reproché pendant plus d'un siècle, à savoir sa bigarrure, son débordement imaginaire et son recours au surnaturel, est remis en valeur à la fin du XVIII^e siècle et Mercier est l'un des plus ardents défenseurs du dramaturge anglais, qu'il oppose à Racine et dont il salue la liberté et l'ampleur de l'imagination¹⁴⁸.

Sur le plan esthétique, il est significatif que Mercier ressente le besoin de recourir au fantastique et au surnaturel alors qu'il cherche, à l'exception des *Songes et visions philosophiques*, à faire voir le monde ambiant ou « réel ». La spectralité n'est plus cette part d'absence – et donc de négativité – qui s'opposerait radicalement à la positivité des choses réelles. À mi-chemin entre l'être et le néant, elle devient une catégorie essentielle qui sert à penser la présence dans l'absence et à comprendre le monde à travers ce qui est invisible, enfoui, disparu.

La spectralité s'inscrit également dans un mouvement plus large de fascination pour la mort et de goût pour le macabre. En cela, elle est proche de l'enthousiasme suscité par le gothique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. C'est d'abord en Angleterre que se développe, dans les années 1760, le roman gothique avec *le Château d'Otrante* de Walpole (1764) : au-delà du décor médiéval qui constitue le fondement

¹⁴⁷ Jacques Cazotte, *le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, Naples, 1772.

¹⁴⁸ Voir Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un Nouvel examen de la tragédie française*, Genève, Stalkine reprints, 1970 [1778], p. 120-130.

du genre et qui témoigne d'un engouement marqué pour le passé, ce roman accorde une place prépondérante au surnaturel et aux mystères du passé, qui hantent littéralement les personnages contemporains¹⁴⁹. En France, le gothique se développe d'abord sous la plume de Baculard d'Arnaud, qui écrit la même année que Walpole *les Amants malheureux*, une adaptation théâtrale des *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin (1735). Dès le premier tableau, le spectateur est plongé dans l'univers de la mort : la scène commence dans la crypte d'une abbaye où abondent crucifix et crânes, autant de signes connotant le domaine de la mort. Des écriteaux lugubres parsèment la chambre sépulcrale :

C'est ici que la mort et que la vérité
Élèvent leur flambeau terrible;
C'est de cette demeure, au monde inaccessible,
Que l'on passe à l'éternité¹⁵⁰.

L'univers de la mort mis au premier plan est présenté comme celui de la vérité, d'une vérité pourtant cachée, enfouie, « au monde inaccessible ». Dans cette pièce comme dans les autres œuvres gothiques qui suivront, les thèmes, la tonalité et le style concourent à créer un effet lugubre et morbide. Les décors sont posés dans des lieux évoquant la mort fortement inspirés du théâtre élisabéthain : le château hanté, la crypte, la prison médiévale, le cimetière, etc. C'est dans ce même genre de décor, fortement typé, que Mercier campera ses histoires de fantômes : le séculaire cimetière des Innocents, le château « hanté » par le spectre du Roi-Soleil, la prison médiévale de la Bastille, les ruines de Cluny, etc. Cette fascination esthétique pour la mort, déjà

¹⁴⁹ Voir Maurice Lévy, *le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995.

¹⁵⁰ Baculard d'Arnaud, *les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, Paris et La Haye, L'Esclapart, 1764, p. 14.

fortement exprimée au milieu des années 1760, ne fait donc pas qu'annoncer la « nécrophilie romantique¹⁵¹ » : elle trouve son fondement au cœur même du XVIII^e siècle et s'impose avec force au tournant des Lumières. Cela dit, si le traitement poétique des spectres chez Mercier est influencé par ce canon, il ne s'y limite pas. C'est un truisme que de dire qu'une œuvre panoramique, de par son ambition historiographique, ne pose pas les mêmes questions qu'un roman fantastique ; ainsi, malgré la circulation incontestable d'un imaginaire de la mort fortement typé, les spectres du *Tableau de Paris* et du *Nouveau Paris* soulèvent d'autres enjeux que ceux du roman et qui sont plus étroitement liés à l'histoire et à l'imaginaire temporel. Ils expriment le paradoxe d'un monde qui va de l'avant tout en conservant une communication active avec des morts, dont la présence, tantôt inquiétante tantôt bienfaisante, traduit la conscience de vivre dans une temporalité détraquée.

Conclusion

Que retenir de ce parcours ? Quelles conclusions peut-on tirer de cette spectralité et, plus largement, de l'imbrication du passé et du présent qui ressort de l'œuvre de Mercier ? Quel statut est accordé au passé qui refait surface pour orienter le présent ? À la lumière des nombreux exemples cités, il est impossible de prêter à Mercier une franche volonté de rupture avec le passé. Le passé est visible sous le présent au même

¹⁵¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., p. 44.

titre que des fondations anciennes sur lesquelles on aurait construit un bâtiment neuf. Les contemporains reconnaissent leur dette envers le passé, mais ils ne vont pas jusqu'à le reproduire. Au chapitre intitulé « Promenons-nous », Mercier utilise une image des plus intéressantes pour évoquer la cohabitation de l'ancien et du nouveau qui caractérise la composition de la capitale. Il compare Paris au vaisseau de Thésée que les Athéniens auraient conservé pendant neuf siècles en en remplaçant peu à peu les pièces :

On conserva jusqu'au temps de Démétrius de Phalère, c'est-à-dire, l'espace de neuf cent années, le vaisseau que monta Thésée, lorsqu'il délivra les Athéniens du tribut de Minos. À mesure que ce vaisseau vieillissait, on remplaçait les pièces pourries par des pièces d'un bois neuf ; de sorte que l'on se disputa dans la suite si c'était le même vaisseau, ou si c'en était un autre. La ville de Paris ressemble un peu à ce vaisseau. On a tant mis de pièces, qu'il ne reste rien de la première construction (*TdP*, I, p. 425).

Paris a conservé sa forme ancienne et son passé le plus lointain demeure accessible à travers son présent ; néanmoins, si le moule reste inchangé, la matière, elle, a été constamment renouvelée. Dès lors, s'agit-il vraiment de la même ville ?

La sédimentation spatiotemporelle donne, *a priori*, l'image d'une multitude de temporalités qui seraient simultanément coprésentes dans un lieu donné : le passé serait visible et lisible à travers le présent, de telle sorte qu'on pourrait dire qu'il en fait partie, qu'il en est indissociable. Ce n'est toutefois pas exactement de cette manière que les choses se présentent dans le *Tableau de Paris*. Le registre du caché et le recours à une spectralité fictive montrent l'échec de la transparence et, du même coup, la faille qui sépare irrémédiablement le passé du présent. Le passé ne fait plus partie du présent : il faut l'exhumer, comme Mercier exhume les vieux ossements

enfouis dans les cimetières parisiens. Il convient alors de faire, à l'instar de Pierre Nora dans *les Lieux de mémoire*¹⁵², la distinction entre mémoire et histoire. Pour Nora, il y a histoire dès lors qu'il n'y a plus de mémoire vivante, c'est-à-dire dès lors que le présent se détache du passé comme le maillon d'une chaîne brisée. Une société s'invente des lieux de mémoire lorsqu'elle souhaite réactiver un passé révolu. Elle crée les archives qui lui permettent de reprendre possession de ce passé pour expliquer l'époque présente :

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, notariar des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles¹⁵³.

Dans *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Éric Méchoulan explique de façon analogue les problèmes que pose un passé considéré comme révolu par les contemporains :

Là où le temps devenait sans cesse l'expérience du même, il n'apparaît, désormais, que dans l'altérité du passé (dont il est coupé, à jamais), dans l'altérité du futur (que chaque révolution technique, sociale, politique rend insondable) et dans l'altérité du présent (qui nous échappe et creuse nos vies d'un néant que nous essayons désespérément tantôt d'escamoter, tantôt d'élever à une hauteur tragique, tantôt de dilapider dans le rire). Quand on pense le passé à jamais révolu, alors peut advenir le principe de révolution dite permanente. L'historiographie a pour charge de fabriquer un passé tolérable – étranger et tolérable. Un passé envers lequel on ne se sente plus d'autre dette que ce discours des morts que l'on appelle « histoire »¹⁵⁴.

Serait-ce ainsi pour contrer une perte ou un oubli que Mercier creuse les profondeurs de la ville pour en sortir les fossiles qui permettraient d'expliquer son histoire ? La

¹⁵² Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », *les Lieux de mémoire. I la République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XII-XXXVI.

¹⁵³ *Ibid.*, p. XXIV.

¹⁵⁴ Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 101.

« mémoire » prétendument vive à laquelle il recourt pour décrypter le passé sous le présent ne serait-elle que *désir* de mémoire, c'est-à-dire *histoire* ?

Dans le *Tableau de Paris* ce désir de mémoire touche l'ensemble de ce qu'on appellera par la suite l'Ancien Régime et va même jusqu'à l'Antiquité : ces différentes couches temporelles se profilent plus ou moins visiblement sous le présent. Quelques années plus tard, après la rupture révolutionnaire, les choses se présentent tout à fait différemment. Mis à part les quelques exemples de fantômes que l'on a exposés ici, *le Nouveau Paris* ne comporte aucun exemple d'épaisseur temporelle, de recherche du passé sous le présent. Le sentiment de coupure radicale avec le passé qui s'est exprimé alors explique cette impression d'étrangeté absolue avec le passé, quel qu'il soit. Le seul endroit où différentes couches temporelles sont évoquées simultanément dans *le Nouveau Paris* est ce passage du premier chapitre : « Je ne marche plus dans Paris que sur ce qui me rappelle ce qui n'est plus. Bien m'a pris de faire mon tableau en douze volumes. Car s'il n'était pas fait, le modèle est tellement effacé qu'il ressemble au portrait décoloré d'un aïeul mort à l'hôpital et relégué dans un galetas » (*NP*, p. 31). L'ensemble du *Tableau* est présenté comme une couche temporelle à jamais révolue, comme une histoire effacée sur laquelle marche le promeneur urbain. Encore une fois, l'image du palimpseste est évoquée à travers l'idée du « modèle effacé » et du « portrait décoloré ». Il est intéressant de constater que c'est le livre (le *Tableau*) qui sert à pallier l'oubli; c'est le livre, avec ses douze volumes, qui sert maintenant de référence et non le « réel » qui, lui, a coupé tous les liens avec l'Ancien Régime. Là où, dans le *Tableau*, Mercier retrouvait un

passé qui « était », il ne voit plus, dans *le Nouveau Paris*, qu'un passé qui « n'est plus ».

CHAPITRE 2

LA GESTION DU PASSÉ

Voulez-vous prédire l'avenir, considérez le passé. C'est une donnée sûre qui ne trompera pas.

Chateaubriand¹⁵⁵

Connaître le passé est une manière de s'en libérer.

Raymond Aron¹⁵⁶

Si le passé – réel ou virtuel – envahit l'espace de la ville au point de former un vaste palimpseste auquel le présent se surimprime, il est également intériorisé par la conscience collective qui lui attribue des fonctions diverses. L'Antiquité est sans doute la tranche temporelle la plus largement investie par l'imaginaire social et par les normes culturelles : qu'elle agisse comme modèle de perfection, objet d'émulation ou repoussoir, elle cohabite avec le présent et lui confère un sens. À une époque où le présent se détache de plus en plus du passé, l'histoire nationale appelle également à être gérée. Matériellement, ces strates temporelles plus ou moins récentes sont consignées dans les livres : la gestion du passé passe donc par celle des bibliothèques. Après la Révolution, l'histoire nationale se scinde brusquement en deux blocs

¹⁵⁵ François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, dans *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, édition de Maurice Regard, p. 220.

¹⁵⁶ Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1985 [1964], p. 87.

antithétiques que les révolutionnaires croient homogènes, l'Ancien Régime et la nouvelle « ère de la liberté ». Se pose alors avec acuité le problème de la gestion du patrimoine national : que faire des monuments associés aux temps monarchiques ? Faut-il conserver, au cœur du présent, ces traces d'un passé honni ? Si oui, sous quelle forme ? Si non, comment procéder à leur destruction ? Deux pratiques paradoxalement complémentaires se développent alors et proposent de prendre en charge les symboles de la France monarchique : le vandalisme et la conservation muséale. Dans tous les cas, il s'agit d'évaluer les rapports – de continuité ou de rupture – que le présent entretient avec le passé, quelle que soit la valeur axiologique que les contemporains lui confèrent.

A. LA RÉFÉRENCE À L'ANTIQUITÉ

Fluctuations de l'historia magistra vitæ au tournant des Lumières

Au XVIII^e siècle, la référence antique, avec son lot d'exemples et de parallèles plus ou moins obligés, s'impose à quiconque souhaite écrire l'histoire, au même titre que l'histoire biblique. Gorgés de culture grecque et romaine, les historiographes des Lumières se distinguent peu de ceux des XVI^e et XVII^e siècles : ils puisent dans un réservoir commun les analogies susceptibles de faire comprendre les faits narrés à la lumière d'anecdotes connues de tous. L'Antiquité acquiert toutefois chez les historiens du XVIII^e siècle un statut nouveau : elle cesse d'être considérée comme

une période isolée à laquelle nul ne peut prétendre se comparer et devient une source de principes que les sociétés modernes appliquent à leur propre développement¹⁵⁷. Cela dit, si l'usage qu'on en fait devient plus utilitaire, « l'Antiquité ne cesse pas d'être un conservatoire de modèles et d'exemples moraux et civiques¹⁵⁸ ». Dans l'introduction de ses *Observations sur l'histoire de la Grèce* publiées en 1766, Mably attribue explicitement à l'histoire antique cette fonction de modèle et d'« école de morale et de politique » :

Ce serait un grand malheur, si on se lassait d'étudier les Grecs et les Romains; l'histoire de ces deux peuples est une grande école de morale et de politique : on n'y voit pas seulement jusqu'où peuvent s'élever les vertus et les talents des hommes sous les lois d'un sage gouvernement; leurs fautes mêmes serviront éternellement de leçons aux hommes¹⁵⁹.

Cette idée selon laquelle l'histoire de l'Antiquité serait une « école » renvoie directement à la tradition de l'*historia magistra vitæ*, c'est-à-dire de l'histoire considérée comme maîtresse (au sens pédagogique du terme) de la vie. De nature essentiellement analogique, cette tradition repose sur la mise en parallèle de deux temporalités, le passé antique et le présent. Postulant que des causes semblables produisent des effets semblables, l'*historia magistra vitæ* prône l'imitation, soit pour répéter les événements glorieux, soit pour éviter les événements funestes. Dans cette tradition, les événements passés sont autant d'*exempla* : la portée d'une anecdote (cas

¹⁵⁷ Voir Philippe Ariès, *le Temps de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1986, p. 204 et Jean Marie Goulemot, *le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1996 [1975], p. 147-150. Comme le dit Goulemot, « pour les hommes de l'âge classique, l'histoire romaine appartient à un moment unique de l'histoire de l'humanité, et l'on se refuse le plus souvent à assimiler les républiques modernes à leur glorieuse ancêtre » (*ibid.*, p. 150). L'Antiquité peut être rapprochée abstraitement, mais non pas assimilée à l'époque contemporaine.

¹⁵⁸ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 204

¹⁵⁹ Mably, *Observations sur l'histoire de la Grèce, ou des causes de la prospérité et des malheurs des Grecs*, Paris, Compagnie des libraires, 1766, p. VII-VIII.

particulier) est généralisée pour être rendue applicable à l'ensemble des cas semblables¹⁶⁰. L'usage d'un *exemplum* suppose non seulement d'accepter la logique du raisonnement par induction, mais également de reconnaître la contiguïté des situations mises en parallèle. Autrement dit, juger les événements contemporains à l'aune de l'Antiquité implique de reconnaître la similarité des situations et des époques, de même que la possibilité de glisser de l'une à l'autre.

Bien qu'il se fasse historiographe du présent et qu'il récuse l'anticomanie contemporaine¹⁶¹, Mercier ne rompt pas avec cette tradition. S'il innove par la forme de son ouvrage, par son style journalistique et par son regard à la fois mobile et pénétrant, il écrit l'histoire de manière relativement classique en ponctuant ses réflexions de références antiques, surtout romaines. Mercier avoue avoir été nourri d'histoire romaine dès sa plus tendre enfance :

Le nom de Rome est le premier nom qui ait frappé mon oreille. Dès que j'ai pu tenir un rudiment, on m'a entretenu de Romulus et de sa louve. On m'a parlé du Capitole et du Tibre. Les noms de Brutus, de Caton et de Scipion me poursuivaient dans mon sommeil. On entassait dans ma mémoire les épîtres familières de Cicéron; tandis que, d'un autre côté, le catéchiste venait le dimanche, et me parlait encore de Rome, comme de la capitale du monde, où résidait le trône pontifical, sur les débris du trône impérial : de sorte que j'étais loin de Paris, étranger à ses murailles, et que je vivais à Rome que je n'ai jamais vue, et que probablement je ne verrai jamais.

Les *Décades* de Tite-Live ont tellement occupé mon cerveau pendant mes études, qu'il m'a fallu dans la suite beaucoup de temps pour redevenir citoyen de mon propre pays, tant j'avais épousé les fortunes de ces anciens Romains (*TdP*, I, p. 206-207).

¹⁶⁰ Voir Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 146.

¹⁶¹ « On ne saurait trop combattre la manie de ces hommes aveugles et jaloux, qui ont pris à tâche dans tous les siècles, de louer prodigieusement les morts ; le tout pour contester aux vivants leurs succès, sans songer que ceux-ci deviendront anciens à leur tour » (*TdP*, I, p. 1120).

Ce témoignage ne manque pas d'être ironique et Mercier, s'il avoue la « romanophilie » qui a marqué sa jeunesse, se montre éminemment critique à l'égard des pratiques d'enseignement qui l'ont condamné à un double exil (géographique et temporel) en faisant de lui un Romain à Paris et un ancien dans le présent. Quoi qu'il en soit, son intérêt récent pour le Paris contemporain (« ce n'est que depuis quelques années que je ne sais quelle lueur de bon sens m'a rendu français et habitant de Paris » [*TdP*, I, p. 207]) n'a pas fait disparaître l'arrière-plan antique qui demeure une référence importante chez lui.

On ne s'étonne pas de voir Mercier mobiliser, dans le *Tableau de Paris*, les exemples romains et athéniens qu'il fait agir comme pôles de comparaison avec le présent. La valeur de la comparaison varie grandement au sein de l'œuvre, de telle sorte que ni le présent ni le passé ne l'emporte véritablement sur l'autre.

Je ne sais ce qui se passait aux *bacchanales* du peuple romain ; personne n'a fait le *tableau de Rome* ; mais dans aucune ville du monde ancien, on ne retrouvera, je crois, les amusements vils et grossiers de la populace parisienne (*TdP*, I, p. 1181) ;

C'est parce que nous sommes issus de barbares que nous avons imaginé d'ôter la vie à qui nous enlèverait quelques pièces de monnaie. Les Grecs, les Romains, les Juifs même, tout Juifs qu'ils étaient, ne punissaient le vol que par des châtimens passagers ; pour nous, vilainement entachés de la plus cruelle avarice, nous étranglons des hommes pour conserver plus sûrement notre or (*TdP*, I, p. 884).

Malgré son attachement à la contemporanéité, Mercier ne manque pas de reconduire ici l'idée selon laquelle l'Antiquité lui est supérieure. Cela est également manifeste au chapitre « Athènes rétablie » où Mercier se réjouit du « projet grec » de Catherine II de faire renaître l'ancien monde grec. Le ton du chapitre rend bien compte de

l'emportement de l'auteur qui envisage avec enthousiasme le rétablissement de l'« antique patrie » des philosophes, des orateurs et des historiens. S'adressant à une communauté d'hommes de lettres indéfinie, il renie pour un instant son présentisme et plonge de plain-pied dans le fantasme d'une renaissance athénienne :

Vite, mes amis, embarquons-nous; allons sous le ciel fortuné où l'esprit est vif et fin, ingénieux et profond. Nos archontes, venus du Nord, ont encore la glace aux talons; ils ne savent pas répondre à nos bons mots; ils font la guerre à nos brochures. Retournons, nous favoris des muses, retournons aux lieux d'où nous sommes sortis.

Je me sens un peu athénien, mes amis. Tout pays où l'on ne cause pas en liberté est un triste pays, et bientôt tout le reste s'en ressent.

Ressaissons la gloire des talents; rouvrons le séminaire de l'éloquence, de la philosophie, du goût et de la politesse; montrons à l'univers le peuple qu'il regrette encore. Nous serons mieux là que dans la ville barbare, où la hache de la sottise coupe les racines de l'arbre des beaux-arts, où l'on veut lier notre langue, fermer notre bouche, où l'on métamorphose parfois en vil carton nos productions les plus ingénieuses ! (*TdP*, II, p. 37)¹⁶².

De tels passages critiquant Paris, au point de souhaiter le retour dans un passé lointain, sont plutôt rares chez Mercier et ils ne doivent pas être pris au pied de la lettre. Lorsqu'il rédige ce chapitre du volume VII, Mercier est en exil dans les Alpes suisses : les premiers volumes de son *Tableau* ayant été interdits, il est recherché à Paris et risque la prison. Persécuté en France, il cherche à dénoncer l'intolérance du pouvoir royal en lui opposant un modèle légendaire (Athènes) dont l'autorité est si grande que nul ne songerait à la contester, pas même le pouvoir visé par la critique. La glorification hyperbolique de la cité grecque fait partie d'une stratégie argumentative : il s'agit non seulement d'exagérer la liberté philosophique de

¹⁶² Si Mercier se montre ici favorable à la liberté d'expression et dénonce l'usage du pilon (à la fin du XVIII^e siècle, on cesse de brûler les livres interdits par la censure ; on les recycle en les faisant passer au pilon, une machine qui les transforme en carton), il fait tout le contraire quelques pages plus loin. Au chapitre « Saisies », il se réjouit du fait que les livres contraires à la morale qui sont confisqués aux portes de Paris soient « broy[és] sous une machine faite exprès, et qui métamorphose ces pages scandaleuses en cartons utiles » (*TdP*, II, p. 146).

l’Athènes de Platon, mais de la présenter comme la patrie originelle des hommes de lettres, ces « favoris des muses » auquel Mercier enjoint de « retourn[er] aux lieux d’où nous sommes sortis ». Les verbes itératifs ont la même fonction (« retournons », « ressaisissons », « rouvrons ») : chassé de Paris, l’auteur rêve d’une cité idyllique pour la communauté d’écrivains à laquelle il se rattache, une cité où, de surcroît, il ne serait plus en exil, mais bien de retour aux sources. L’image d’Athènes rétablie par les bons soins de Catherine II lui sert donc à opposer à la France contemporaine un modèle ancien qui fait autorité tout en restant dans le présent (le projet de l’impératrice est justement de faire renaître la Grèce ancienne en plein siècle des Lumières). C’est là un bon exemple de *l’historia magistra vitæ* : partant du principe selon lequel les mêmes causes (institutions, politiques) créent nécessairement les mêmes effets (une cité florissante), Mercier utilise l’histoire antique comme une source d’exemples dont l’intérêt réside précisément dans leur applicabilité au présent. Le dessein de Mercier est moins de vanter l’absolue supériorité du modèle grec que de critiquer, par contraste, les institutions françaises pour les mettre, ultimement, sur la voie du changement.

Cela étant, le parallèle avec l’Antiquité ne vise pas systématiquement à apporter un enseignement au monde contemporain. Si l’avantage va tantôt aux anciens, tantôt aux modernes¹⁶³, la plupart du temps, l’analogie demeure neutre et ne vise à établir nulle hiérarchie. Tout se passe alors comme si la seule mise en parallèle suffisait. C’est le

¹⁶³ Par exemple: « Notre première origine du moins est plus noble que celle de Rome. Nous n’avons pas eu pour fondateur un berger Romulus, qui, pour peupler sa petite ville, fit signifier à tous les voleurs, brigands, meurtriers de l’Italie et de la Toscane, de venir jouir chez lui d’une sauvegarde infâme » (*TdP*, I, p. 427).

cas par exemple lorsque Mercier parle des querelles d'acteurs (« Quelquefois le public prend parti pour une actrice. La ville alors se divise en deux factions, ainsi que le fut jadis Rome, au sujet de deux pantomimes, Batyle et Pylade » [*TdP*, II, p. 706]) ou encore lorsqu'il compare l'espace ouvert des quais parisiens au paysage urbain de Babylone (« La vue des quais, depuis Passy jusqu'à l'Arsenal, retrace à l'imagination les quais de Babylone » [*TdP*, II, p. 1039]). Il ne s'agit pas de hiérarchiser, mais simplement de mettre en parallèle. Autrement dit, la référence antique vaut en elle-même et son contenu importe peu. Cette fonction apparaît explicitement au chapitre intitulé « La nouvelle Athènes » dans lequel Paris, par son champ d'influence, est comparé à la capitale grecque : « Paris représente l'ancienne Athènes. On voulait être loué des Athéniens; on ambitionne aujourd'hui le suffrage de la capitale de France » (*TdP*, I, p. 44). L'analogie n'implique aucune hiérarchie, mais le prestige du comparant (Athènes) se réfléchit sur le comparé (Paris), de telle sorte que la capitale française se trouve grandie du rapprochement. Ailleurs, Mercier ne semble tracer de parallèle que pour en montrer les limites. C'est le cas au chapitre DXLV où il énumère une série de scènes parisiennes singulières en passant par le regard fictif du lieutenant de police d'Athènes :

Le lieutenant de police d'Athènes voyait-il tous les mois à ses genoux deux ou trois cents créatures en linge sale et en fontanges, dont la plupart font soulever le cœur, lui faire une révérence que le genou caractérise fortement contre une seule et misérable jupe, et filer ensuite l'une après l'autre pour se rendre au Cynotarge ?

Était-il obligé de courir après un misérable pamphlet, dont se plaignait un prêtre de Cérès ? Avait-il à la fois le département des brochures clandestines et de tous les mouchoirs volés ? Se servait-il de la même meute pour suivre à la piste un voleur ou un libraire ? Opposait-il savamment filous à filous, délateurs à délateurs, pour mieux inspecter et tirer parti de cette racaille ? (*TdP*, II, p. 30)

Le parallèle étonne, car si le Paris du XVIII^e siècle peut globalement être comparé à l'Athènes du V^e siècle av. J.-C. (par son prestige, son influence, ses lumières), l'analogie devient absurde lorsqu'elle rapproche des mœurs ou des traits culturels trop particuliers. Imaginer à Athènes un lieutenant de police devant gérer des situations toutes parisiennes a quelque chose de ridicule. Certes, la mise en parallèle est un bon moyen de donner à voir l'arbitraire des usages parisiens en les campant dans un contexte étranger, mais une telle analogie trace aussi les limites de l'*historia magistra vitæ*. On l'a vu, l'efficacité de cette dernière repose sur la contiguïté des époques rapprochées : le passé ne peut être utilisé comme *exemplum* que s'il partage avec le présent suffisamment de points communs. Or la position de Mercier est ambiguë : d'un côté, la bizarrerie du rapprochement semble invalider l'*historia magistra vitæ*, mais, de l'autre, la Grèce est explicitement présentée, dans le même chapitre, comme un modèle de pensée : « Or, il faut qu'un lieutenant de police de nos jours soit un peu *grec*. [...] Il fut une occasion où un lieutenant de police de nos jours se comporta en véritable Athénien » (*TdP*, II, p. 34). Le « comportement athénien » est donné en exemple et appelle à être imité. Force est de constater que la référence antique occupe dans l'œuvre différentes fonctions qui vont de la glorification classique de l'Antiquité au parallèle idéologiquement neutre. Chacune de ces fonctions sous-tend une conception du lien (plus ou moins grand, plus ou moins direct) entre le passé et le présent. En cela, on peut dire que la variété des usages de la référence antique dans le *Tableau* est représentative de la multiplicité des valeurs accordées au passé et au présent à la fin du XVIII^e siècle. Autrement dit, dans une société déchirée entre la culture antique qui l'a nourrie et le progrès auquel elle

aspire, il n'est pas étonnant de voir la référence antique osciller ainsi entre différentes fonctions et différentes valeurs.

L'istoria magistra vitæ à l'épreuve de la Révolution

La Révolution qui éclate quelques mois après la parution du dernier tome du *Tableau* vient modifier le rapport à l'Antiquité de même que son usage dans le discours historique. On pourrait croire que la Révolution, qui revendique une coupure radicale avec le passé, prendrait ses distances avec l'*istoria magistra vitæ*, n'ayant rien à apprendre de ces siècles de barbarie qui ont précédé l'avènement de la liberté. Or les choses sont plus complexes, car la régénération souhaitée est loin de rejeter le passé aussi radicalement que le laissent croire certains discours. Les révolutionnaires ne rejettent le passé récent que pour mieux embrasser le passé lointain, ce temps mythique de l'Antiquité qui alimente leurs utopies. On le verra, la Révolution ne se pose pas uniquement comme une rupture, mais également comme un retour, comme une renaissance (de la liberté, de la démocratie, de la République). La référence antique continue ainsi d'être utilisée pour légitimer les réformes en cours.

Peu de révolutionnaires se revendiquent de l'Antiquité avant la proclamation de la République en 1792. À partir de cette date toutefois, l'Antiquité, inventrice de la République, devient un modèle auquel s'identifient les Français. Comme l'indique Claude Mossé, qui a consacré un ouvrage à la question, la référence à Rome ou à

Athènes fait partie intégrante de la rhétorique parlementaire : « il ne s'agissait pas d'emprunter telle ou telle institution précise à Rome ou aux cités du monde grec, mais d'évoquer l'exemple des républiques anciennes pour justifier ou au contraire dénoncer telle ou telle mesure proposée¹⁶⁴ ». Encore une fois, le contenant a préséance sur le contenu de la référence. Hormis cette fonction rhétorique, l'Antiquité agit comme référence légitimante dans le transfert de sacralité qui s'opère à la Révolution. Selon Roger Chartier, qui aborde ce sujet dans *les Origines culturelles de la Révolution française*, « la référence antique, romaine et grecque, substituée à la citation biblique, fournit, tout à la fois, un lexique et une esthétique à ce transfert de sacralité¹⁶⁵ » qui fait de la France des Lumières un terreau propice au développement des idées révolutionnaires. Claude Mossé abonde dans le même sens lorsqu'il évoque la volonté des révolutionnaires de « remplacer les saints du calendrier chrétien par des saints républicains. Et où les trouver mieux que dans cette Antiquité mythique qui avait inventé la république¹⁶⁶ ? ». Volney, dans ses *Leçons d'histoire*, considère d'ailleurs explicitement l'anticomanie révolutionnaire comme un substitut de la référence religieuse : « Nos ancêtres juraient par Jérusalem et la Bible et une secte nouvelle a juré par Sparte, Athènes et Tite-Live¹⁶⁷. » L'Antiquité, une fois de plus, agit à titre de référence légitimante et opère le transfert de sacralité qui marque le passage de l'Ancien Régime à la démocratie.

¹⁶⁴ Claude Mossé, *l'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, coll. « L'aventure humaine », 1989, p. 74.

¹⁶⁵ Roger Chartier, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000 [1990], p. 245.

¹⁶⁶ Claude Mossé, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁷ Volney, *Leçons d'histoire prononcées à l'École normale*, Paris, Baudouin frères, 1826; cité par Claude Mossé, *ibid.*, p. 148.

Mais pourquoi les révolutionnaires se tournent-ils spécialement vers l'Antiquité alors que d'autres modèles sont disponibles ? Mona Ozouf cherche à répondre à cette question dans une partie de son ouvrage consacré à la fête révolutionnaire. Elle conclut que la référence antique est particulièrement bien adaptée à l'imaginaire révolutionnaire, qui est obsédé par les origines : l'histoire antique est une histoire originaire qui « paraît aux hommes de la Révolution une société toute neuve, innocente, où l'adéquation des paroles et des actes est entière¹⁶⁸ ». Dans un imaginaire où le temps est perçu comme un élément corrupteur qui éloigne de l'authenticité de l'origine, il n'est pas étonnant de voir les révolutionnaires se réclamer de la pureté de la société antique. « Ce qui compte, poursuit Ozouf, c'est de pouvoir penser une société dans laquelle l'institué n'a pas encore marqué d'écart trop grave par rapport à l'instituant¹⁶⁹ », bref, une société non corrompue par les revers de l'histoire. C'est pourquoi l'Antiquité n'est comparable à aucune autre époque de l'histoire : « elle a un privilège absolu, car elle est pensée comme commencement absolu¹⁷⁰ ».

Les Jacobins sont sans doute ceux qui poussent le plus loin l'utopie révolutionnaire et qui exaltent le plus cet imaginaire d'une pureté originelle. Aussi sont-ils ceux qui mobilisent le plus la référence antique. L'anticomanie jacobine, qui conduit les députés montagnards à emprunter les noms des grands législateurs antiques, est d'ailleurs explicitement dénoncée par Mercier dans *le Nouveau Paris* : « Tout ce qui

¹⁶⁸ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1976, p. 460.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 461.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 464.

était au haut ou au bas de la Montagne, s'affubla des noms des grands hommes de l'Antiquité; et cela m'impacenta tellement un jour, qu'à raison de quelques nouvelles sottises de leur cru, je leur criai de toutes mes forces : *Non, vous n'êtes pas des Romains !* » (NP, p. 468). Robespierre, grand ennemi de Mercier et chef des Jacobins¹⁷¹, ne manque pas de mobiliser l'ensemble des références antiques pour appuyer ses projets (régénération des Français, éducation civique, culte de l'Être suprême) et légitimer ses dénonciations (l'absolutisme, le luxe, le modérantisme, l'athéisme, etc.). Pour le parti révolutionnaire radical, tout se passe comme si la France contemporaine était en tous points semblable aux sociétés démocratiques de l'Antiquité et qu'il était possible de sauter librement de l'une à l'autre. Cet usage abusif de la référence antique finira par être tellement associé au clan robespierriste que, lorsque ce dernier tombera le 9 Thermidor, la pratique du parallèle avec l'Antiquité sera elle aussi mise en doute. Dans un article sur l'écriture de l'histoire grecque en France au XIX^e siècle, Chryssanthi Avlami montre qu'après Thermidor, on cherche à nettoyer la Révolution du terrorisme qui l'a détournée de son cours : on rejette alors tout ce qui est trop étroitement associé à la Terreur, dont la référence antique. On met en cause « ce qui servait de support référentiel aux revendications politiques des Montagnards : les *exempla* antiques¹⁷² ». À travers les exemples de Volney, de Constant et de Condorcet, Avlami met en lumière les fluctuations de l'*historia magistra vitae* et son invalidation progressive. Dans les trois cas, ce qui

¹⁷¹ Mercier a passé un an en prison pendant le règne de l'Incorruptible et il a bien failli y laisser sa tête.

¹⁷² Chryssanthi Avlami, « L'écriture de l'histoire grecque en France au XIX^e siècle : temporalités historiques et enjeux politiques », *Romantisme*, 113, 2001, p. 70.

motive la prise de distance est moins la référence antique en elle-même que son association avec le régime de la Terreur.

Dans un tel contexte, on pourrait s'attendre à ce que *le Nouveau Paris*, qui fait sévèrement le procès des Jacobins, rompe avec l'imaginaire antique associé à la Terreur. Or ce n'est pas le cas. Si, comme on l'a vu, Mercier dénonce la manie antiquisante de la Montagne – il ne condamne pas tant la référence romaine que l'usage abusif qu'en font les Jacobins –, il ne va pas jusqu'à renoncer à faire appel aux *exempla* antiques. Quantitativement, il ne réfère pas moins à l'Antiquité qu'il ne le faisait dans le *Tableau* ; certaines références reviennent même plus souvent dans *le Nouveau Paris*. Le tableau suivant donne le nombre de références à certains grands personnages de l'Antiquité grecque et romaine (hommes politiques ou écrivains) dans les deux œuvres :

	<i>Tableau de Paris</i> (3073 pages)	<i>Nouveau Paris</i> (1361 pages)
Alexandre le Grand	8	6
Alcibiade	6	1
Aristote	4	2
Auguste	4	2
Brutus	3	4
César	14	15
Cicéron	13	7
Démosthène	9	5
Homère	22	5
Horace	6	6
Lycurgue	2	2
Platon	8	9
Socrate	7	13
Tacite	10	4
Virgile	11	9

Si l'on considère que le *Tableau* est deux fois plus long que *le Nouveau Paris*, on constate qu'il n'y a pas de différence significative entre le nombre de références antiques insérées dans chacune des œuvres. Certaines figures telles qu'Alcibiade et Homère perdent leur force d'évocation dans le contexte postrévolutionnaire, alors que d'autres gagnent en importance : c'est notamment le cas de Brutus, de César et de Socrate. Outre ces références aux grands hommes de l'Antiquité, la pratique du parallèle est au moins aussi présente dans *le Nouveau Paris* qu'elle l'était dans le *Tableau* : c'est en mettant constamment côte à côte les événements contemporains et les événements anciens que Mercier raconte l'histoire de la Révolution. Cela est manifeste dans cet extrait où les différentes époques de l'Assemblée nationale sont comparées à celles de l'Antiquité :

[L'Assemblée nationale] a offert dans l'espace de trois années, tour à tour, le spectacle de la plus honteuse lâcheté, et du plus courageux dévouement. Tantôt elle nous retraça le sénat de Tibère et de Domitien, et dans d'autres temps nous lui vîmes déployer le grand caractère, la fermeté héroïque du sénat de Rome, lors du sac des Gaulois. Elle eut dans son sein des hommes dignes de l'exécration de tous les siècles, et d'autres, dont Athènes et Sparte se fussent honorés dans leurs plus beaux jours (*NP*, p. 104).

Mercier est donc loin de prendre ses distances avec l'histoire ancienne comme le suggère Chryssanthi Avlami. Le polygraphe, tout anti-terroriste qu'il est, ne juge pas nécessaire de se priver de la pratique du parallèle : il puise donc dans l'histoire antique aussi régulièrement qu'il le faisait dans le *Tableau*.

Cependant, dans certains cas, le contenu des références se modifie. Par exemple, dans le *Tableau*, les références à Jules César sont toutes soit neutres, soit positives. Mercier avoue par exemple qu'il est « à la tête des admirateurs » de Frédéric II et que

« depuis César [il] ne conna[ît] point d'homme qui ait réuni plus de qualités » (*TdP*, I, p. 45); ailleurs il parle du « grand César [qui] a logé dans la Cité » (*TdP*, I, p. 432) ou cite en exemple l'inébranlable curiosité intellectuelle d'un César ou d'un Cicéron (*TdP*, II, p. 120). Dans *le Nouveau Paris*, la figure du vainqueur des Gaules se ternit et prend une connotation négative. Ce renversement apparaît explicitement au chapitre sur Babeuf et Drouet où César est présenté comme l'instigateur de désastres et de malheurs :

Nous avons vu paraître sur la scène des hommes absolument nuls, qu'on ne connaissait pas la veille, qui sortaient en effet du néant ou même de la tombe du mépris, mais dont l'existence éphémère causait plus de désastres que la longue carrière des César et des Cromwell ne fit éprouver de malheurs à leur pays (*NP*, p. 767).

Ailleurs Robespierre, accusé d'avoir voulu s'accaparer du pouvoir, est comparé à César, dont Mercier ne retient plus que l'aspiration à la dictature :

Si une sage prévoyance eût enseveli dans un oubli éternel l'histoire des révolutions des empires, l'hypocrite Robespierre, peut-être, n'eût pas, comme César, aspiré à la dictature; et l'horrible Fouquier-Tinville, prenant pour modèle le confident de Néron, n'aurait point perfectionné la science de l'accusation (*NP*, p. 585).

On notera qu'ici Mercier prend ses distances avec l'histoire antique qu'il rend responsable des dérapages de la Révolution. Deux figures sont mises côte à côte : César, qui aurait inspiré « l'hypocrite Robespierre », et Néron, figure négative s'il en est, dont le confident – Cicéron – aurait inspiré « l'horrible Fouquier-Tinville ». Alors que, dans le *Tableau*, il faisait référence à l'histoire romaine comme à un tout, dans *le Nouveau Paris*, il prend position dans le conflit opposant les défenseurs de la république aux partisans de l'empire. Les références à Brutus, connu pour avoir trahi César par conviction républicaine, passent de neutres à positives. Alors qu'il se

remémore les origines de Lutèce, Mercier lance : « les César n’imaginaient pas alors que les habitants de cette bourgade boueuse iraient saisir un jour le Capitole et ressusciter le génie des Caton et des Brutus » (*NP*, p. 481). De la même manière, il s’exclame à la suite de la victoire des troupes françaises à Rome :

Mais voici que les troupes françaises, au moment que j’écris, entrent à Rome comme de plain-pied, que nos soldats plantent le drapeau tricolore sur les murs du Capitole, et qu’ils disent aux ombres de Caton, de Brutus et de Pompée : *Réjouissez-vous, votre République est ressuscitée* (*NP*, p. 334).

Ce sont les adversaires de César que ressuscitent les révolutionnaires français à Rome, ceux-là mêmes qui ont combattu la concentration du pouvoir entre les mains d’un seul. L’anti-césarisme de Mercier est ainsi un anti-absolutisme. La figure de César lui permet d’ailleurs de rapprocher deux personnages qui ont en commun le despotisme bien qu’ils représentent deux idéologies diamétralement opposées : Robespierre et Louis XVI, que Mercier associe également à César¹⁷³.

La citation précédente frappe également par l’imaginaire de la résurrection auquel elle fait appel. Si les révolutionnaires puisent dans l’Antiquité un modèle à imiter, ils ne sont pas moins conscients de leur propre grandeur. Les victoires républicaines donnent aux partisans de la Révolution le sentiment d’avoir réussi là où les républiques antiques ont échoué. Les troupes françaises, qui imposent à Rome le régime républicain en 1797, sont pour Mercier le symbole de la renaissance de la

¹⁷³ Dénonçant le discours des royalistes qui instrumentalisent la mort de Louis XVI et en font un martyr, Mercier s’exclame : « Pauvres déclamateurs, qui nous déployez sans cesse la robe ensanglantée de César (qu’Antoine ne montra qu’une seule fois au peuple romain), sachez qu’en politique le jour d’hier est un cadavre, et que le jour de demain est quelque chose; et que dans la personne de Louis XVI, ce n’est pas un homme que l’on a mis à mort, mais un gouvernement » (*NP*, p. 417, n. *). En bref, Mercier compare Louis XVI à César et s’indigne des « déclamateurs » qui, voulant imiter le geste d’Antoine, évoquent à tout propos la mort du roi.

république romaine que les Caton, Brutus et Pompée n'avaient pas réussi à préserver de la dictature. Le rapport traditionnellement entretenu avec l'Antiquité se renverse dès lors que la France contemporaine est présentée comme supérieure au modèle romain dont elle se revendiquait. La France révolutionnaire apparaît du coup comme l'émule de la prestigieuse république romaine qui, certes, avait posé les bases du modèle républicain, mais qui n'était guère parvenue à le maintenir durablement. Ce renversement hiérarchique apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre :

Les Grecs, ce peuple que les amis de la liberté aiment toujours à citer, parce qu'il nous offre les plus grands exemples, se rappelaient dans l'espace de plusieurs siècles trois à quatre triomphes éclatants; les batailles de Salamine, de Platée, de Marathon retraçaient à l'esprit les magnanimes efforts dont rendent capable l'amour de la patrie, et l'enthousiasme de l'indépendance. Mais les Français en ont plus fait en trois années, que ce peuple justement célèbre n'en a fait en trois siècles (*NP*, p. 103).

[La tribune] de nos Assemblées nationales sera aussi célèbre dans la postérité, que les tribunes qu'occupèrent *Démosthène et Cicéron* à Athènes et à Rome; et si je ne craignais pas qu'on m'accusât de vanité nationale, j'affirmerais qu'elle le sera, et qu'elle méritera de l'être beaucoup plus, par le rétablissement réel de l'homme dans ses droits que toutes les nations vont reconnaître (*NP*, p. 290).

De même, dans ses premiers tableaux du Paris révolutionnaire, publiés dans la presse en 1790, Mercier écrit à propos du serment à la nation prononcé par des étudiants de l'Université de Paris :

Le brûlant enthousiasme de cette jeunesse qui, avec une sorte de confusion inséparable de son âge, se dévouait à la patrie, dont elle est la plus précieuse espérance, formait un tableau qu'on chercherait vainement dans les annales de Rome, d'Athènes, et même de Sparte (*NP*, 5 février 1790, p. CCLII).

L'histoire antique est plus qu'un simple pôle de référence, c'est une unité de mesure qui sert de comparatif pour évaluer la grandeur de la situation présente.

La référence antique, déclinée sous ses formes les plus diverses, sert donc à mesurer le présent à l'aune d'un passé prestigieux que l'on cherche tantôt à imiter, tantôt à égaler, tantôt à dépasser. Ces différentes valeurs prises par l'Antiquité en disent long sur le rapport qu'entretiennent avec le temps les hommes de la fin du XVIII^e siècle. Exaltés par le progrès, ils n'invalident pas pour autant la vieille conception cyclique de l'histoire qui les pousse à chercher dans un passé lointain des modèles de grandeur et ce, même après la rupture révolutionnaire.

B. LE PROBLÈME DE LA CONSERVATION

L'Antiquité n'est pas le seul passé que la société française de la fin du XVIII^e siècle doit gérer. Alors que le sentiment patriotique se développe¹⁷⁴, les Français sont appelés à poser les bases de leur histoire nationale. Il devient nécessaire de consigner dans les institutions adéquates les multiples traces du passé afin de les conserver pour la génération présente autant que pour les générations futures. Se pose alors l'épineux problème du tri : faut-il tout garder ? Faut-il procéder à une épuration ? Si oui, selon quels critères ? Ces questionnements sur la conservation sont représentatifs des rapports complexes que les contemporains entretiennent avec leur passé : certains de ses traits (mœurs, valeurs, idées) présentent une telle continuité avec le présent qu'ils s'en distinguent à peine, tandis que d'autres sont saisis dans toute leur altérité. Ces

¹⁷⁴ Voir David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2003 [2001].

enjeux reliés à l'établissement de l'histoire nationale et à la conservation des vestiges du passé sont hautement problématisés par Mercier, tant dans le *Tableau de Paris* que dans *le Nouveau Paris*.

La bibliothèque : entre conservation et destruction

Les hommes des Lumières sont obsédés par la conservation et la compilation : pour mieux gérer l'héritage culturel et scientifique qui est le leur, ils entreprennent donc d'*ordonner* le monde. Le projet de l'*Encyclopédie* est exemplaire de cette tâche que se donnent les philosophes : dans le but de faire progresser l'humanité, il s'agit de « rassembler toutes les connaissances éparses sur la surface de la Terre; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de les transmettre aux hommes qui viendront après nous¹⁷⁵ ». Un tel projet implique à la fois la compilation (rassemblement des connaissances) et la conservation (transmission aux générations futures). Ce double programme caractérise également une série d'autres entreprises des Lumières auxquelles Mercier accorde un statut privilégié, à savoir la bibliothèque et le musée.

La bibliothèque entretient avec le temps des rapports évidents. Dans sa fonction cumulative, elle rassemble en un même lieu des livres issus d'époques différentes et

¹⁷⁵ Denis Diderot, article « Encyclopédie », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres, mis en ordre et publié par Diderot et D'Alembert*, New York, Readex Microprint Corporation, 1969 (réimpression de l'édition de 1751-1780 publiée à Paris par Briasson).

assure la circulation du savoir entre les générations. Lieu de communication des savoirs, la bibliothèque est également le lieu où se constitue la conscience historique. Un débat oppose, au XVIII^e siècle, deux visions de la bibliothèque et de sa mission conservatrice. Selon la première vision, l'exhaustivité est le seul critère pouvant servir à l'élaboration de sa collection, qui se doit d'être la plus complète possible. Dans cette optique, la bibliothèque ne devrait procéder à aucune censure, à aucun tri sélectif : parce qu'elle est archiviste et non juge, elle ne peut s'inscrire que sous le signe de l'addition, jamais de la soustraction. Une deuxième approche consiste à confier à la bibliothèque une mission de sélection : elle doit organiser le savoir en élaguant, c'est-à-dire en se débarrassant des ouvrages dépassés ou inutiles. Mercier appartient à ce deuxième clan. Quoi qu'il en soit, les deux groupes s'entendent sur la fonction de *transmission* de la bibliothèque, qui doit contribuer au progrès général de la société en assurant l'accessibilité de sa collection aux lecteurs : elle devient ainsi l'instauratrice d'un « dialogue différé entre l'auteur et le lecteur¹⁷⁶ ».

Mercier, tout progressiste qu'il est, met toutefois en cause le rôle de la bibliothèque dans l'évolution des connaissances et il réfute « l'idée que l'accumulation des livres est synonyme de richesse de l'esprit humain¹⁷⁷ ». L'une des extravagances les plus connues du polygraphe est sans doute d'avoir présenté comme souhaitable l'incendie de la bibliothèque royale dans *l'An 2440*. Soucieux de « réédifier l'édifice des

¹⁷⁶ Jean Marie Goulemot, *l'Amour des bibliothèques*, Paris, Seuil, 2006, p. 47.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

connaissances humaines¹⁷⁸ », les habitants du XXV^e siècle ont brûlé « tous les livres que nous avons jugés ou frivoles ou inutiles ou dangereux¹⁷⁹ ». Le progrès est dès lors conçu non pas en tant qu'accumulation (chaque génération assimile le savoir laissé par ses ancêtres et élabore à son tour de nouvelles connaissances), mais en tant qu'épuration (une génération particulièrement éclairée établit un tri dans les connaissances afin d'éviter de reconduire certaines faussetés).

L'image de la bibliothèque épurée de l'an 2440 n'a pas manqué de choquer les contemporains de Mercier, de telle sorte que ce dernier, conscient après coup du danger d'un tel autodafé, nuance ses propos dans *De la littérature et des littérateurs* paru sept ans plus tard. Il dit au sujet de la bibliothèque du roi que, même si elle contient plusieurs livres erronés,

il ne faut pas pour cela mettre le feu à cette nouvelle tour de Babylone : car les trois quarts et demi de ces livres sont utiles en ce qu'ils servent à rappeler constamment à l'esprit de l'homme quelles furent, pendant des siècles, sa sottise, son absurdité, sa démence, son impéritie¹⁸⁰.

Cela n'empêche pas Mercier de revenir sur cette question au chapitre « Bibliothèque du roi » du *Tableau de Paris* et d'évoquer une fois de plus le feu comme solution à la problématique accumulation des livres¹⁸¹. Comme dans *l'An 2440*, il déplore la quantité de livres qui s'entassent inutilement dans la bibliothèque royale. Il fait

¹⁷⁸ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999 [1771], p. 164.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸⁰ Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, 1778 ; cité par Enrico Ruffi, *le Rêve laïque de Louis-Sébastien Mercier entre littérature et politique*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 326, 1995, p. 123.

¹⁸¹ Ce chapitre porte le même titre que celui de *l'An 2440* dans lequel il était question de la bibliothèque épurée.

l'inventaire de la collection en indiquant non pas le contenu ni même le nombre de volumes possédés pour chaque discipline, mais l'*espace* que ces livres occupent :

Parcourez cet édifice : dans les allées de cette bibliothèque immense, vous trouverez deux cent pieds en longueur sur vingt de hauteur, de théologie mystique ; cent cinquante de la plus fine scolastique ; quarante toises de droit civil ; une longue muraille d'histoires volumineuses, rangées comme des pierres de taille, et non moins pesantes ; environ quatre mille poètes épiques, dramatiques, lyriques, etc. sans compter six mille romanciers, et presque autant de voyageurs (*TdP*, I, p. 479-480).

Le fait de parler des livres en pieds carrés et en toises est révélateur du rapport que Mercier entretient avec ces innombrables volumes : pour lui, ils n'ont d'autre fonction que celle de meubler les allées de la bibliothèque royale. Ils ne sont en cela nullement différents des lourds murs de pierre auxquels ils sont d'ailleurs comparés (« une longue muraille d'histoires volumineuses, rangées comme des pierres de taille, et non moins pesantes »). Bref, l'accumulation des livres, qui assure pourtant la transmission du savoir entre les générations, est perçue comme une entrave au progrès. Non seulement le « ténébreux chaos » (*TdP*, I, p. 480) que forme l'assemblage des livres est inutile à l'avancement de la connaissance, mais il est de surcroît le fruit de la « folie » et de la « démence » :

La folie et la stupidité ont entassé ces *in-folio* ; et l'huître dans sa coquille, paisible sur son rocher, paraît supérieure à ce docteur qui déraisonne pendant six mille pages, et qui se vante encore d'avoir embrassé *la science universelle*. Rien n'attriste plus que de contempler en silence ces épaisses archives de la démence la plus orgueilleuse et la plus profonde (*TdP*, I, p. 480).

Il n'est pas étonnant de voir Mercier rallumer le flambeau épurateur de *l'An 2440*. Toutefois, il ne fait que l'évoquer et, comme dans *De la littérature*, il semble s'effrayer du caractère radical d'une telle solution : « Réprimons ce premier mouvement : ne brûlons rien [...]. Point de flambeau destructeur ; la sottise n'est

point dans le livre, elle est dans le lecteur... » (*TdP*, I, p. 481). Ainsi, s'il considère toujours le progrès en termes d'épuration, il ne confie pas aux flammes le soin d'y procéder et préfère supporter les encombrements de l'accumulation que risquer une destruction trop massive.

On pourrait croire que la Révolution, avec son obsession de faire table rase du passé, ait ravivé l'élan destructeur de Mercier. Or c'est tout le contraire qui se produit : après avoir connu les excès du vandalisme révolutionnaire et les fureurs exterminatrices de la Terreur, le polygraphe ne peut plus croire en la vertu régénératrice du bûcher. Non seulement il n'évoque plus le feu comme solution à l'entassement des volumes, mais il condamne toute destruction en la comparant au geste d'Omar, qui ordonna la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie sous prétexte que toute la vérité se trouvait dans un seul livre, le Coran : « Les paroles d'Omar à l'égard du Coran ne furent pas plus terribles que celles des décemvirs quand ils disaient avec une intention formelle : *Oui, nous brûlerons toutes les bibliothèques ; car il ne sera besoin que de l'histoire de la révolution et des lois* » (*NP*, p. 254). Tout se passe comme si la Révolution, dans sa période la plus radicale, avait opéré l'épuration mise en scène dans *l'An 2440* : au nom du progrès et de la régénération, on a détruit des livres, des œuvres d'art, des monuments et des objets divers qui, trop étroitement associés à l'Ancien Régime, étaient accusés de faire régresser l'esprit dans les ténèbres de l'absolutisme. Nul besoin d'ajouter que le régime terroriste réserva le même sort aux *personnes* et que Mercier faillit payer de sa vie cette frénésie épuratrice. Paradoxalement, la Révolution fait donc réaliser au

polygraphe sinon l'utilité de l'accumulation, du moins l'arbitraire de la destruction du patrimoine humain.

Mercier parle peu des bibliothèques dans *le Nouveau Paris* : c'est surtout à travers l'institution du musée qu'il aborde le problème de la conservation du patrimoine. Chroniqueur de terrain méprisant la vaine érudition des bibliophiles, c'est par le biais de la culture matérielle davantage que livresque qu'il envisage l'histoire humaine.

Le temps du musée

Si le musée français existe depuis le début du XVII^e siècle sous la forme embryonnaire du « cabinet de curiosités », il se développe véritablement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle alors que l'on cherche à créer un « espace public des arts et du savoir¹⁸² ». Il s'agit de rendre accessibles les collections royales afin de permettre à la population d'en jouir et aux artistes de disposer de modèles. Le passage de ces collections privées dans la sphère publique sert également à célébrer la gloire du roi et le prestige culturel de la France des Lumières. Pourtant, chez Mercier, tous les types de musées ne sont pas assimilables. Pour bien saisir les enjeux de l'institution muséale dans son œuvre, il importe de distinguer ces trois catégories : le musée d'histoire naturelle, le musée d'art et le musée consacré au patrimoine national.

¹⁸² Dominique Poulot, *Une histoire des musées en France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, p. 15.

C'est à travers le cabinet d'histoire naturelle que l'institution muséale apparaît le plus fréquemment dans l'œuvre prérévolutionnaire de Mercier. Cela témoigne moins d'une préférence du polygraphe que de l'évolution du musée au XVIII^e siècle : dans les dernières années de l'Ancien Régime, le cabinet du roi est en effet le seul musée d'importance accessible à la population parisienne – le muséum d'art du Louvre est alors en cours de réalisation, mais il n'ouvrira ses portes au public qu'en 1793. Le musée d'histoire naturelle, lui, existe officiellement depuis Louis XIII sous la forme d'un « cabinet de curiosités » annexé au Jardin des plantes : il est toutefois fortement agrandi et enrichi par Buffon entre 1740 et 1780, jusqu'à devenir la collection scientifique la plus imposante d'Europe. Mercier reconnaît l'importance de cette institution dans le projet des Lumières : lieu de regroupement et de diffusion des connaissances, le musée d'histoire naturelle doit servir au progrès général de la société. D'ailleurs, dans la société utopique de *l'An 2440*, cette respectable institution existe toujours et elle est directement associée à l'enrichissement continu du savoir humain. Dans le roman, le conservateur du musée tient au narrateur le discours suivant au sujet des progrès scientifiques réalisés au cours des derniers siècles :

Nous avons réuni les forces de chaque individu. Elles ont eu un empire prodigieux. L'un achève ce que l'autre a commencé. La chaîne n'est jamais interrompue, chaque anneau s'unit fortement à l'anneau voisin : c'est ainsi qu'elle plonge dans l'étendue de plusieurs siècles, et cette chaîne d'idées et de travaux successifs doit un jour environner, embrasser l'univers¹⁸³.

On reconnaît là l'image de la chaîne des générations, qui sert à illustrer le progrès humain : selon une trajectoire linéaire, le savoir est enrichi par chaque génération.

¹⁸³ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440*, *op. cit.*, p. 198.

Compilées en un lieu unique (le musée d'histoire naturelle), ces connaissances s'ajoutent les unes aux autres au fil du temps, jusqu'à ce qu'elles en viennent à « embrasser l'univers », c'est-à-dire à atteindre la *totalité* du savoir.

Dans le *Tableau de Paris*, Mercier se dit à la fois fasciné et excédé par ce musée qui lui fait voir les merveilles de la nature et l'étendue des connaissances scientifiques. Le principal mérite du cabinet du roi est de donner à voir, dans un espace relativement restreint, des objets qui, à l'état naturel, sont dispersés sur le globe. Le musée agit ainsi comme un microcosme. L'écriteau « Abrégé de l'Univers¹⁸⁴ » qui orne le cabinet du roi dans *l'An 2440* renvoie d'ailleurs explicitement à cette fonction de rassemblement microcosmique. Toutefois, le déplacement des objets de leur cadre naturel et leur réarrangement dans l'espace du musée posent problème pour le polygraphe qui déplore la bizarrerie d'une telle variété :

On y voit le squelette de l'éléphant confondu avec celui de la baleine ; et dans un frêle bâtiment, on retrouve ce qui est éparé dans les quatre coins du monde ; mais quand je sors de ce magnifique cabinet, j'ai toujours un mal de tête ; pourquoi ? c'est que la multitude des objets a fatigué mon attention. Rien ne me paraît plus désordonné que cet assemblage savant, fait pour être dispersé sur la surface de la terre. Toutes ces différentes espèces qui se touchent et qui ne sont pas créées pour se toucher, réunies en un seul point, forment une dissonance en mon cerveau et me donnent une sensation pénible. Cet ordre symétrique, ouvrage momentanément de la main de l'homme, a quelque chose de factice et de bizarre qui blesse mon sens intime. Ce n'est point là l'*ordre* dont j'ai l'image *en moi* (*TdP*, II, p. 1415).

On peut s'étonner de voir Mercier se plaindre du chevauchement inédit des objets, lui qui, dans son oeuvre, juxtapose librement les éléments les plus divers. Le *Tableau* se présente effectivement comme un musée de la capitale, comme un « abrégé de

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 193.

l'univers » parisien condensant en un seul lieu – et sans ordre – des scènes et objets variés. Mercier revendique ce désordre volontaire, cette esthétique du mélange qui rend la matière de son tableau plus vivante. Pourquoi déplore-t-il ce même mélange lorsqu'il s'applique au musée d'histoire naturelle ? Tout d'abord, il ne s'agit pas exactement du même mélange, car les objets regroupés ne sont ni de la même ampleur ni de la même nature. Mercier, fidèle au vrai, ne juxtapose dans son *Tableau* que ce qui se côtoie réellement dans la ville, ce qui n'est pas le cas du musée. Ensuite, ce que Mercier reproche au cabinet du roi est moins son absence de classification que sa classification factice, son « ordre symétrique » qui rend la « main de l'homme » trop visible. « Rien ne me paraît plus désordonné que cet assemblage savant », avance-t-il: c'est paradoxalement l'assemblage (lequel est fondé sur des catégories humaines et non naturelles) qui crée le désordre. À l'inverse, lorsque le polygraphe choisit de peindre la ville-musée, il rejette toute classification artificielle qui romprait le lien entre les choses ou qui, au contraire, lierait faussement deux éléments qui devraient être dissociés. Il y a donc chez Mercier un conflit entre la manière dont les choses sont disposées dans le monde et celle dont elles sont agencées dans l'espace du musée – ou de toute autre œuvre totalisante.

Déjà, dans *l'An 2440*, c'était par l'ordonnancement judicieux de sa collection que le cabinet du roi du XXV^e siècle se distinguait de celui du XVIII^e :

Ce temple était le palais animé de la nature : toutes les productions qu'elle enfante y étaient rassemblées avec une profusion qui n'excluait point l'ordre. [...] Ce cabinet n'était point un chaos, un amas indigeste, où les objets épars

ou entassés ne donnaient aucune idée nette ou précise. La gradation était savamment ménagée et suivie¹⁸⁵.

Mercier n'explique pas explicitement en quoi l'agencement de ce musée est supérieur à celui qui prévalait à son époque : il mentionne simplement que l'ordre n'était pas exclu et que « la gradation était savamment ménagée et suivie ». La disposition, en ce qu'elle répond au principe de la gradation entre les espèces, semble toutefois aussi peu réaliste que celle qu'il déplorera dix ans plus tard dans le *Tableau*. Le principal problème soulevé par le musée d'histoire naturelle (tant réel qu'utopique) est celui de l'*ordre*. Ce type de musée présente peu d'enjeux sur le plan temporel, car sa mission est moins de saisir l'historicité des objets montrés que de donner à voir la chaîne qui les unit et qui ordonne la nature. Toutefois, la question de l'ordonnement demeure fondamentale pour penser le musée et elle reviendra à plusieurs reprises dans *le Nouveau Paris* lorsqu'il s'agira de classer le patrimoine afin de poser les bases d'une histoire nationale.

Le deuxième type de musée présent dans l'œuvre du polygraphe est le musée d'art, lequel entretient avec l'histoire des liens plus étroits. Si, dans *l'An 2440*, Mercier lui confère surtout une fonction de conservation¹⁸⁶, dans le *Tableau de Paris*, il insiste sur la nécessité d'accélérer les travaux de la galerie du Louvre afin de rendre visibles les chefs-d'œuvre de la collection royale :

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 193 et 196.

¹⁸⁶ Mercier écrit au sujet de la collection universelle de dessins et de gravures du Paris de 2440 : « Malgré la perfection de ce dernier art, on avait conservé les ouvrages des siècles précédents, car il n'en est pas d'une estampe comme d'un livre : un livre qui n'est pas bon par là même est mauvais, au lieu qu'une estampe qui se voit d'un coup d'œil sert toujours d'objet de comparaison » (*ibid.*, p. 216). Le musée d'art est ainsi étroitement associé à la bibliothèque.

On y déposera tous les tableaux appartenants au roi, mais en attendant ils sont cachés à tous les regards [...]. Cette construction si lente et si embarrassée forme une éclipse pour les beaux-arts. L'astre est encroûté. Autant vaudrait pour un étranger être à Alger qu'à Paris, relativement aux tableaux, statues, et autres curiosités qui sont invisibles et qui le seront encore longtemps (*TdP*, II, p. 1521).

L'institution muséale a la mission de lever le voile sur ce qui est caché et de donner à voir ce qui, jusque là, était invisible. On notera qu'elle partage cette mission avec l'entreprise descriptive de Mercier qui s'articule autour de ces deux axes : voir et faire voir. Ce n'est toutefois qu'après la Révolution, qui entend démocratiser l'art, que les chefs-d'œuvre deviennent véritablement accessibles. Comme Mercier l'avait prévu, le projet d'exposer les tableaux du roi au Louvre mettra plusieurs décennies à se réaliser : le Muséum central des arts n'ouvrira ses portes qu'en 1793, après que la nation aura pris possession des collections royales et des biens de la couronne¹⁸⁷. La collection s'enrichira encore davantage à la suite des victoires napoléoniennes en Italie et du traité de Campo-Formio qui concède à la France la propriété de nombreux chefs-d'œuvre issus des collections de Rome et de Venise. Mercier, qui, dans le *Tableau*, reprochait aux autorités royales de cacher les œuvres d'art, se réjouit de cette soudaine accessibilité des chefs-d'œuvre de l'humanité :

Voici Paris orné des plus glorieuses dépouilles de la Grèce et de l'Italie; voilà les prodiges des arts entassés sur le même point : il est devenu le dépôt de ce que la terre contient de curieux. Imaginez tout ce que les productions de la nature ont de plus rare; vous l'y trouverez : voulez-vous admirer celles du goût, de la science, de la littérature ? Tous ces miracles sont sous vos yeux; vous êtes invité à jouir chaque jour de ces merveilles (*NP*, p. 841).

Toutefois, chez Mercier, le paradoxe n'est jamais bien loin et la visibilité des œuvres n'est pas sitôt glorifiée qu'elle est renversée: « Cette vaste galerie appelée le Muséum

¹⁸⁷ Voir Dominique Poulot, *Histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 46.

central des arts, c'est une ville de tableaux; mais il y en a tant que l'œil se fatigue, l'attention se lasse; on ne voit rien, parce que l'on voit trop » (*NP*, p. 842). Comme souvent chez l'oxymorique polygraphe, le surcroît mène à la perte et trop voir équivaut à ne pas voir. On retrouve ici l'idée qui orientait sa critique du cabinet du roi : la surabondance des objets étourdit et atténue la visibilité de chacun. Comme pour le musée d'histoire naturelle, le problème se trouve non pas dans la réunion d'objets d'origine diverse, mais bien dans leur disposition.

Ces enjeux réapparaissent lorsque Mercier aborde le troisième type de musée, soit celui consacré au patrimoine national. Un tel musée étant inexistant avant la Révolution, il n'en est question que dans *le Nouveau Paris*. À la suite des destructions révolutionnaires, le Musée des monuments français est créé au couvent des Petits-Augustins, sous la direction d'Alexandre Lenoir. Les statues, marbres et pièces architecturales mis à la disposition de la Nation par décret de la Constituante sont d'abord entreposés pêle-mêle. En 1795, Lenoir décide de faire du dépôt un musée historique : les objets sont alors classés chronologiquement.

Dans un texte paru dans le *Journal de Paris* du 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), Mercier retrace l'histoire du musée. Il commence par faire le récit des journées révolutionnaires durant lesquelles ont été vandalisées, entre autres choses, les tombes royales de Saint-Denis. Il rapporte ensuite la manière dont a été entreposé sans ordre au dépôt des Petits-Augustins tout ce qui avait échappé à la destruction. Mercier s'extasie devant le mélange de ces objets divers appartenant à différentes époques,

mais posés côte à côte. Le désordre devient un extraordinaire créateur de contraste et une source de sublime :

Il en résulta un spectacle unique, le plus curieux, le plus imposant, le plus neuf qui ait frappé à la fois mon œil et mon imagination; les saints et les dieux mythologiques, les héros, les vierges, les antiques, les cardinaux, les vases étrusques, les bénitiers, les médaillons, les colonnes, les bustes, les statues colossales de Charlemagne et de Saint Louis, qui auraient pu figurer au pied des pyramides d'Égypte, tout fut apporté avec soin, mais déposé, rangé, jeté au hasard, et tout offrit à ce musée l'image irrégulière mais frappante de la confusion des siècles.

C'était le véritable miroir de notre révolution, quels contrastes, quels jeux du sort et du caprice, quel singulier chaos ! Huit jours entiers ne purent rassasier mes regards et ma curiosité de ces images hasardeusement accumulées, et quelle éloquence sortait de ce sujet fortuit¹⁸⁸.

Mercier ne ménage pas les superlatifs pour exprimer son enthousiasme devant cette étrange collection. Le mélange qui règne au dépôt des Petits-Augustins est reproduit textuellement dans la longue énumération qui sert à décrire la collection et qui juxtapose sans ordre les éléments les plus variés. Le rassemblement improbable pousse à l'extrême la sensibilité baroque de l'auteur qui est frappé par l'éloquence de l'irrégularité, de l'irrationalité, du chaos et du contraste. Mercier ne reproduit pas exactement le désordre du dépôt : les objets cités dans l'énumération se côtoient de manière contrastée, mais ils n'en sont pas moins classés en catégories. L'auteur énumère d'abord les statues de personnages religieux et mythologiques (« les saints et les dieux mythologiques, les héros, les vierges, les antiques, les cardinaux »), puis les objets (« les vases étrusques, les bénitiers, les médaillons »), suivis des éléments sculptés (« les colonnes, les bustes ») et, enfin, des statues de monarques médiévaux (« les statues colossales de Charlemagne et de saint Louis »). Cette manière de saisir

¹⁸⁸ Louis Sébastien Mercier, « Sur le dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », dans le *Journal de Paris*, 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), dans *NP*, p. 946.

le désordre du monde ressemble fortement à celle que Mercier préconise dans le *Tableau* et dans *le Nouveau Paris* : les éléments divers qui composent la ville sont saisis sur le vif et organisés en chapitres de manière parataxique, dans un relatif désordre. Toutefois, si l'ordonnancement des chapitres n'obéit à aucun classement préalable, il arrive que Mercier établisse au sein de son œuvre des séries thématiques regroupant trois ou quatre chapitres dont le sujet est semblable. Il y a ainsi une correspondance structurelle entre l'ordonnancement aléatoire du dépôt des Petits-Augustins et la forme de l'œuvre panoramique de Mercier : ce dernier se plaît à approcher le monde dans toute sa variété chaotique, mais il ne manque pas d'y apposer son classement personnel.

Le dépôt des Petits-Augustins, aux dires du polygraphe, offre au visiteur « l'image irrégulière mais frappante de la confusion des siècles ». Cette formule renvoie non seulement à la vision merciérienne de l'ordre, mais également à sa conception de l'histoire. Si le mélange est à la base de l'esthétique du polygraphe, il oriente également son traitement de l'histoire. Dans cette « confusion des siècles », les multiples époques de l'histoire de France sont présentées côte à côte de telle sorte que les temporalités cohabitent entre elles. Le musée présente donc une forme d'épaisseur historique, au même titre que les spectres dont Mercier peuple le *Tableau de Paris*. Les siècles et leurs représentants ne se substituent plus les uns aux autres à mesure qu'un nouveau présent vient effacer le passé : le musée, comme la spectralité, présente simultanément toutes les époques qui, du coup, s'accumulent sans s'effacer mutuellement. Le sentiment historique que Mercier saisit au dépôt des Petits-

Augustins relève ainsi de l'*addition* et non de la succession. Le mélange et la désorganisation assurent la pérennité des siècles qui, parce qu'ils ne sont pas figés dans le statisme d'un classement chronologique, donnent l'impression d'être toujours vivants. Les époques sont co-présentes, comme dans le cas des fantômes que Mercier, dans le *Tableau de Paris*, déterre sous les couches temporelles les plus récentes. En cela, la Révolution ne modifie pas la manière d'envisager la cohabitation des temporalités.

En revanche, la « confusion des siècles » frappe davantage dans la décennie révolutionnaire, car elle offre l'image des *effets* de la Révolution sur le temps. Il est significatif que Mercier s'écrie que le désordre du dépôt des Petits-Augustins « était le véritable miroir de notre révolution ». C'est d'abord parce que la Révolution en train de se faire est imprévisible et désordonnée que Mercier voit son image dans le fouillis du futur musée. C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que le polygraphe a choisi d'en faire le récit de manière désorganisée dans *le Nouveau Paris* : puisque la Révolution, pour celui qui l'a vécue, est une suite désorganisée d'événements aussi inattendus qu'aléatoires, le fait de la raconter comme un enchaînement causal d'épisodes ordonnés reviendrait à lui faire perdre l'énergie vive, l'élan fondamental qui marque son évolution. De surcroît, l'action de la Révolution est semblable à celle qui a conduit au rassemblement imprévu de tous ces objets au dépôt des Petits-Augustins : l'événement révolutionnaire est d'abord et avant tout un bouleversement de l'*ordre* des choses. Ordre politique, ordre social, ordre institutionnel, ordre moral, toutes ces sphères qui assurent la cohésion du monde sont

chamboulées, puis refondées sous la Révolution. L'ordre historique n'y échappe pas : Mercier est bien conscient que celle-ci réécrit l'histoire nationale, et le rassemblement chaotique de ses vestiges est la première étape de cette réécriture. Enfin, si le dépôt des Petits-Augustins offre l'image de la Révolution, c'est que l'absence de classification assure l'*égalité* entre tous les objets. Mercier écrit explicitement :

Tous les rangs, tous les costumes, toutes les couronnes étaient sous mes pieds; j'épargnais le visage et le sein des reines; les plus fameux personnages descendus de leur piédestal étaient redevenus à mon niveau; je pouvais toucher leur front, leur bouche, parler à l'oreille de Richelieu, et interroger Malebranche¹⁸⁹.

Là où la classification est absente, il ne règne aucune hiérarchie : les rois et les autres personnages importants, une fois descendus de leur piédestal, sont accessibles et ne se distinguent pas du promeneur qui les scrute. Mieux, l'ordre se renverse, car les « rangs », « costumes » et « couronnes » se trouvent « *sous les pieds* » du promeneur, qui est libre de les piétiner négligemment. C'est là le nouvel ordre de la Révolution, cet ordre qui présente comme égaux tous les citoyens, indépendamment de leur fonction dans la société, et qui punit l'orgueil de ceux qui ont cru pouvoir s'élever au-dessus de cette égalité fondamentale.

Mercier poursuit sa description en mettant en scène sa déambulation dans le dépôt, tout comme il le fait avec la promenade dans la ville :

Je marchais sur les tombeaux, j'enjambais les mausolées. [...] Là, tous les siècles sous mes regards se donnaient la main, et opprésés de mille idées, heurtant du pied tous ces cénotaphes, je courais égaré comme dans une vallée de Josaphat, frappée en relief; non, jamais le hasard n'a jeté sur le globe une plus grande scène tragi-comique que cet amoncellement imprévu et précipité qui aurait donné du génie à l'imagination la plus froide; oh ! c'était

¹⁸⁹ *Ibid.*

véritablement là qu'il fallait lire les dialogues des morts de Fénelon et de Fontenelle, ou plutôt en composer de nouveaux¹⁹⁰.

La réunion inattendue des époques est représentée à travers l'image des siècles qui « se donn[ent] la main » pour former une chaîne historique – paradoxalement non chronologique. Le dépôt devient du coup un microcosme de l'histoire de la civilisation européenne, car tous les siècles sont rassemblés dans un espace restreint et apparaissent simultanément « sous [l]es regards » du polygraphe. Une fois de plus, le hasard mélange les objets et les siècles de façon imprévue, ce qui rend le tableau d'autant plus frappant. Le caractère inusité de la scène est producteur de sublime et pourrait, selon Mercier, « donn[er] du génie à l'imagination la plus froide ». Par extension, l'« amoncellement imprévu et précipité » d'objets divers est associé à une scène tragicomique. Le fait d'utiliser le vocabulaire de la poétique pour décrire ce tableau suggère une fois de plus que l'ordonnancement aléatoire du dépôt enthousiasme Mercier parce qu'il s'apparente à son esthétique. Doit-on rappeler qu'outre sa propre pratique du mélange dans le *Tableau* et le *Nouveau Paris* Mercier a milité contre le purisme du genre dramatique dans *Du théâtre* et *De la littérature* ? En plus de vanter les contrastes saisissants de la tragicomédie, il a contribué, après Diderot, à la constitution du drame bourgeois, qui se définit essentiellement par son hybridité. À la fin de son article, Mercier compare à nouveau l'entrepôt à un « grand spectacle dramatique » et condense en quelques lignes de nombreux oxymores qui reproduisent stylistiquement la réunion des contraires : Mercier parle de la « précieuse confusion » de la collection qui, étant « magnifiquement confuse » et

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 946-947.

« poétiquement désordonnée », forme un « désordre sublime¹⁹¹ ». On notera enfin que Mercier, alors qu'il vante l'éloquence du désordre, réfère explicitement à la spectralité en affirmant qu'il faudrait lire dans ce dépôt les dialogues des morts de Fénelon ou de Fontenelle. La réunion des temporalités entretient ainsi avec la « revenance » des liens substantiels, car elle engendre la même forme d'épaisseur historique.

Dans la suite de sa description du dépôt, le polygraphe mobilise à nouveau les ressources de l'énumération. En juxtaposant sans ordre apparent des éléments divers, il mime textuellement le mélange et le contraste qui caractérisent ce tableau inédit :

Un Jupiter armé de son foudre, près d'un Christ mourant, le regardait avec tranquillité, il semblait oublier que l'Homme-Dieu s'était placé sur son autel; le buste du tendre Racine était posé sur la tombe de Frédégonde, Bossuet écartant César baisait le sein de Cléopâtre, François I^{er} était côte à côte de Charles Quint ! J'ai surpris un saint Bruno à genoux, les bras croisés, et en extase devant une Vénus callipyge¹⁹².

Cette scène est frappante, voire comique, car des éléments *a priori* incompatibles se mêlent les uns aux autres. La mythologie antique se marie au christianisme qui l'a remplacée, le « tendre Racine » est sur la tombe de la cruelle Frédégonde, le chaste Bossuet baise le sein de Cléopâtre, François I^{er} côtoie son ennemi Charles Quint et le pieux saint Bruno s'extasie devant les charmes évocateurs d'une statue de Vénus. Ces contrastes frappent d'abord par l'incompatibilité morale des éléments réunis : les systèmes religieux s'opposent au même titre que les mœurs, car les hommes d'Église semblent oublier leur serment à Dieu pour tomber sous le charme des séductrices

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 948.

¹⁹² *Ibid.*, p. 947.

statues féminines. Aussi, mis à part la réunion de François I^{er} et de Charles Quint, ces contrastes sont le fruit de l'anachronisme, qui permet à Mercier d'imaginer des tableaux insolites. Pour lui, le jeu avec les temporalités, parce qu'il est créateur d'images nouvelles, a préséance sur l'ordre qui assure la cohésion de l'histoire humaine. On pourrait même dire que l'anachronisme amplifie la conscience historique, car il met en lumière la variété des mœurs et des croyances au fil du temps. Bref, le mélange des temporalités a des enjeux à la fois sur la conception de l'histoire – plus précisément, sur son ordonnancement – et sur l'esthétique.

Le désordre qui règne dans le dépôt des Petits-Augustins présente l'action brute de la Révolution : le chaos suggère la précipitation, l'histoire en train de se faire. Or l'entrepôt finira par être transformé en Musée des monuments français, ce qui implique que les statues et pièces architecturales seront soigneusement classées, par ordre chronologique, afin d'évoquer les différentes époques de l'histoire nationale. Mercier déplore cette classification qui, affirme-t-il, a détruit son « temple magique¹⁹³ ».

Tous les souvenirs historiques, tous les contrastes piquants ont disparu, la Classicomanie qui n'a point d'yeux, les a détruits, et pourquoi ? pour tracer une monotone et insipide régularité; elle a voulu faire des chapelles en l'honneur des artistes; distinguer, séparer les siècles, marquer les progrès de la sculpture, elle a renversé le temple de la méditation et de la pensée.
[...] La froide symétrie a chassé ce désordre sublime : on n'est plus ému, étonné, il n'y a plus de surprise; toutes ces statues me parlaient parce que le hasard les avait disposées de manière éloquente, elles sont redevenues muettes¹⁹⁴.

¹⁹³ Louis Sébastien Mercier, « L'arrangement du dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », *Journal de Paris*, 28 prairial an VI (16 juin 1798), dans *NP*, p. 949.

¹⁹⁴ *Id.*, « Sur le dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », *loc. cit.*, p. 948.

Le classement, la symétrie et la régularité ont fait perdre à l'entrepôt son charme et son éloquence. Au-delà des enjeux esthétiques de la classification, qui s'apparentent à ceux du goût classique que Mercier a combattu pendant toute sa carrière d'écrivain, le polygraphe insiste sur le changement de statut des objets de la collection. Lorsqu'elles étaient dispersées aléatoirement, les statues « parlaient », mais, à partir du moment où elles ont été rangées, « elles sont redevenues muettes ». La classification crée non seulement le mutisme, mais également la cécité : la « Classicomanie *qui n'a point d'yeux* » rend aveugle à l'objet, elle le dérobe au regard alors même qu'elle prétend le montrer.

L'ordonnement des objets dans l'inertie chronologique est pour Mercier le signe que la Révolution a cessé d'être vivante, qu'elle est passée au temps mort du musée.

Jean-Rémy Mantion résume bien les impacts de cette classification :

ce qui dans l'œuvre confinée au musée déroute, c'est qu'en devenant œuvre d'art elle perd sa valeur de monument. En perdant sa vocation, elle perd sa voix. Cette aphasie se double d'une amnésie. Elle ne dit plus rien de la mémoire et à la mémoire du peuple¹⁹⁵.

La question de la mémoire est soulevée de manière paradoxale : alors qu'il a la mission de conserver la mémoire, le musée la fait disparaître, car, en consignnant les objets dans un espace inerte, il transforme des monuments vivants en œuvres d'art appartenant à un passé irréversiblement révolu, c'est-à-dire *mort*. L'image de la mort se profile d'ailleurs significativement sur le musée, qui est comparé par Mercier à un

¹⁹⁵ Jean-Rémy Mantion, « Déroutes de l'art. La destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des musées. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 125.

cimetière : « comment ôter à ce musée l'aspect d'un cimetière ? Comment redonner de la vie à ces siècles qui s'embrassaient¹⁹⁶ ? ». Les pièces, une fois cristallisées dans l'immobilisme chronologique, sont coupées du monde en mouvement : elles s'apparentent dès lors à des pierres tombales, dont la seule fonction est d'attester ce qui n'est plus. Ce n'est pas que Mercier soit particulièrement nostalgique, ni même qu'il souhaite voir revivre les siècles que la Révolution a effacés : il rêve tout simplement d'une histoire *vivante*. Pour ce faire, il imagine un moyen insolite de faire renaître la magie qui animait le dépôt des Petits-Augustins avant la désolante classification :

Apportez des flambeaux; que tout ceci s'anime, que le cimetière disparaisse, avec l'entourage de ces chapelles mortuaires; que ce musée soit fermé le jour et qu'il ne soit plus permis d'y entrer que la nuit; apportez des flambeaux. Que ce peuple de statues symétriquement rangées devienne mouvant et colossal; que je parcoure à la lueur des torches cette ville de morts, ces mausolées, les tombeaux de tous ces personnages dont la vue me redit l'histoire; que les ombres de Charlemagne et de Louis IX montent jusqu'aux voûtes, animent tous les autres monuments, et que ces grandes ombres soient encore escortées par celles de Moïse, d'Isaïe et des autres prophètes, dont le sublime extasie ma mémoire¹⁹⁷.

Si les monuments doivent être confinés dans l'espace mort du musée, le seul parti à en tirer est d'amplifier leur caractère funèbre afin d'exalter l'imagination du visiteur. C'est le monde énigmatique de la nuit que l'auteur convoque pour animer le musée : en proposant de faire visiter le musée de nuit, à la lueur des flambeaux, il reprend une série d'images associées à l'esthétique gothique. Le musée, de par sa dimension sépulcrale, apparaît comme une vaste crypte funèbre où les morts peuvent reprendre vie. Les flambeaux, qui grossissent les statues et qui les font se mouvoir, ressuscitent

¹⁹⁶ Louis Sébastien Mercier, « L'arrangement du dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », *loc. cit.*, p. 951.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 951-952.

les personnages historiques dont les statues sont prisonnières du temps figé du musée. Animées par la flamme, les ombres s'élèvent et se mélangent, comme dans le premier état du dépôt. C'est encore à la spectralité que renvoie cette résurrection, car les ombres mouvantes formées sur les murs sont semblables à des fantômes venus hanter le présent. Là aussi, le mélange est de mise : Charlemagne et Louis IX côtoient les prophètes de l'Ancien Testament. Les époques se mêlent les unes aux autres sous le mode de l'épaisseur historique. Autrement dit, les différentes instances temporelles sortent de l'emplacement figé qui leur a été attribué par le musée et cohabitent dans le même espace.

On peut conclure de tout cela que l'apparition du musée dans la décennie révolutionnaire fournit à Mercier un espace d'exploration de plus. Cette nouvelle institution exalte ses goûts esthétiques tout autant que sa conscience historique, mais l'on ne peut pas dire qu'elle infléchit considérablement ces deux sphères. Le goût pour le mélange, le rapport à l'ordre, la conception de l'histoire comme addition de couches temporelles, rien de cela ne diffère radicalement de ce qui était déjà présent dans le *Tableau*. Si le musée est un lieu particulièrement éloquent qui stimule l'imaginaire temporel du polygraphe, il ne le transforme pas. On aurait pu s'attendre à ce que le musée consacré au patrimoine national fasse émerger des questions nouvelles et qu'il modifie substantiellement l'imaginaire historique de Mercier, mais ce n'est pas le cas. La Révolution, bien qu'elle bouleverse l'ordre temporel, n'invalide pas les schémas qui la précèdent. Mercier ne rejette pas l'idée d'un temps épais sous prétexte que la Révolution aurait balayé le passé. Pour ce révolutionnaire

modéré, il n'est ni menaçant ni dangereux de donner forme et mouvement au passé. Le polygraphe n'adhère effectivement pas à l'idéologie de la *tabula rasa* selon laquelle la Révolution, pour se maintenir, devrait couper radicalement tous les ponts qui la lient au passé. La connaissance de l'histoire est au contraire à ses yeux un moyen de mesurer, par contraste, l'ampleur des avancées actuelles.

Si le passé n'est pas balayé, il est toutefois *dissocié* du présent. C'est dans cette dislocation que le traitement du passé dans *le Nouveau Paris* se distingue des œuvres prérévolutionnaires. Dans le *Tableau*, l'épaisseur temporelle est telle que le passé est visible sous le présent : la promenade dans la ville déterre certaines couches du passé et appelle à en faire l'histoire. Dans *le Nouveau Paris*, à l'inverse, la cohabitation des temporalités ne touche que le passé – ou plutôt, *les* passés. Les ombres du passé ne se profilent pas sous le présent, elles ne sont pas visibles dans l'espace quotidien de la ville : classées ou pas, elles sont confinées à l'espace du musée. Elles sont ainsi retranchées du présent nouvellement institué et exclues de l'ère nouvelle ouverte par la Révolution. C'est donc dire qu'il n'y a pas que la classification qui rende inertes les monuments : le geste muséal qui les retire du monde pour les immobiliser dans leur statut de *passé* leur impose également une forme de mort. Mercier peut bien s'amuser à ranimer les spectres des saints et des anciens rois, mais, tant qu'ils demeurent isolés dans l'espace du musée, ils sont morts pour le contemporain. C'est pour cette raison que la cohabitation temporelle se limite au musée dans *le Nouveau Paris* : en dehors de cette institution, le présent a chassé le passé de l'Ancien Régime.

Le vandalisme révolutionnaire et l'invention du patrimoine

Le musée a donc la fonction paradoxale d'effacer ce que, précisément, il donne à voir, car, dès lors qu'il est voué à la conservation, le monument cesse d'appartenir au monde. Si cela est vrai pour les œuvres d'art, ce l'est encore plus pour les éléments architecturaux dont la fonction première était de meubler l'espace urbain et, partant, d'être côtoyés quotidiennement par les habitants. En créant le musée patrimonial, les révolutionnaires ont officialisé la coupure avec l'Ancien Régime, ce bloc de passé faisant partie de l'histoire nationale, mais ne devant en aucun cas se poursuivre dans le présent. C'est ainsi, comme le suggère Daniel Milo, que la Révolution, dans son entreprise d'épuration historique, a inventé le patrimoine national :

Il fallait penser l'Antiquité comme définitivement close, définitivement distincte du présent pour se mettre à la comprendre [...]. Dans le même ordre d'idées, on peut dire qu'à l'image de la Renaissance qui « inventa » l'Antiquité, patrimoine ancien, la Révolution, certes grande destructrice, « inventa » le patrimoine national¹⁹⁸.

C'est parce que l'Ancien Régime, devenu patrimoine, est pensé comme définitivement clos qu'il peut trouver dans le présent un lieu qui lui soit consacré et qui serve à sa préservation. Mais quoi qu'il en soit de cette conservation, ce lieu l'isole et annihile sa présence au monde. Cette fonction paradoxale du musée fait dire à Dominique Poulot que la constitution du patrimoine n'est pas qu'une volonté de

¹⁹⁸ Daniel S. Milo, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Pluriel », 1997 [1991], p. 57.

mémoire collective, mais également une « construction de la distance¹⁹⁹ ». En cela, le patrimoine participe de la même dynamique que le vandalisme révolutionnaire qu'il prétend combattre :

Loin de constituer l'antithèse du vandalisme, ou au moins de racheter ses dépravations, les musées en sont le complément, l'effet d'une malveillance plus machiavélique encore. Car la « conservation » n'est, somme toute, qu'une autre forme de destruction. [...] Bref, la patrimonialisation relève de l'iconoclasme, qui détruit l'œuvre sous couvert de dégager son intérêt historique²⁰⁰.

L'institution muséale, comme le vandalisme, répond à une exigence de tri entre le passé honni de l'Ancien Régime et l'ère nouvelle ouverte par la Révolution. Anthony Vidler abonde également dans ce sens :

En réalité, les valeurs historico-linguistiques du vandale comme du conservateur présentaient une curieuse convergence : dans les deux cas, la mutilation et la fragmentation apportaient la marque indispensable à l'historicisation de leurs objets. Que la destruction fût l'œuvre de l'homme ou du temps, la ruine faisait surgir un passé irrémédiablement révolu, le fragment prenait une valeur qui transcendait l'ordre de l'art ou de l'iconographie²⁰¹.

Bref, le grand défi de la période révolutionnaire consiste à gérer le passé de manière à le couper du présent et à lui faire jouer un rôle pédagogique dans la vaste régénération en cours. Le monument mutilé, comme celui qui est confiné au musée, a une fonction sémiotique forte : parce qu'il incarne l'injustice et la barbarie de l'Ancien Régime, il doit inspirer le mépris du passé et l'amour du présent.

¹⁹⁹ Dominique Poulot, « Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire », *Genèses*, 11, mars 1993, p. 27.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁰¹ Anthony Vidler, « Grégoire, Lenoir et les “monuments parlants” », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des musées. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 141.

C'est ainsi que Mercier aborde la mission pédagogique du musée. Il imagine un prince étranger visitant le Musée des monuments français et contemplant (à la lueur des flambeaux, bien sûr) les mausolées royaux et le pied de bronze de la statue équestre de Louis XIV; le conservateur lui soufflerait alors à l'oreille « Prince ! *Voilà tout ce qui reste de trois dynasties*²⁰². » L'état de ruine des symboles de la royauté (il ne reste de la statue du Roi-Soleil que le pied), ajouté au confinement muséal, a un effet pédagogique tel qu'il fait adhérer aux valeurs républicaines en invalidant l'Ancien Régime. La ruine causée par les actions vandales s'associe à la patrimonialisation pour vouer à l'anathème les éléments associés à la monarchie. De même, le vandalisme des tombes royales de Saint-Denis est présenté comme une vengeance légitime du peuple sur ses tyrans, comme une juste inversion des forces : « Tous ces rois qui semblaient devoir vaincre, au fond de leurs cercueils, la durée des siècles, vainement protégés par les simulacres des anges et des saints, et par les prodiges du ciseau, sentirent, après tant d'années de repos, les coups de cette incroyable révolution²⁰³. » L'image des tombeaux mutilés a une fonction pédagogique, car elle offre le spectacle du grand renversement révolutionnaire. Il est intéressant de constater qu'ici, la Révolution – et plus précisément le vandalisme – rétablit l'ordre du temps : la prétention des rois de déjouer le cours du temps et de continuer à vivre à travers les siècles se voit renversée par l'action égalisatrice des révolutionnaires.

²⁰² Louis Sébastien Mercier, « L'arrangement du dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », *loc. cit.*, p. 952.

²⁰³ *Id.*, « Sur le dépôt des Petits-Augustins, dit le musée des Monuments français », *loc. cit.*, p. 944-945.

Tout modéré qu'il est, Mercier ne condamne pas les mutilations²⁰⁴. Pour lui, les symboles de la royauté ne peuvent demeurer dans l'espace de la ville, du moins pas sous leur forme originale. Il se réjouit, par exemple, du délabrement des statues des rois de la première race qui ornaient le portail de Notre-Dame²⁰⁵ :

Savez-vous ce qu'ils sont devenus ? L'un sur l'autre entassés derrière l'Église, ils restent enterrés sous les plus sales immondices. Leurs formes monstrueuses attirent les regards; et lorsqu'on les voit encore, leurs gros sceptres à la main, leurs différentes et plaisantes mutilations font sourire de pitié; mais bientôt on réfléchit sur les singuliers arrêts du temps, et les coups bizarres du sort. Le hasard sans doute, plus que l'intention maligne, a présidé à leur grotesque et humiliante dégradation. Mais il est inutile que la vue et l'odorat soient également offensés à leur aspect; leur histoire déjà ne sent pas bon. [...] Tel est aujourd'hui dans Paris le nouveau Saint-Denis, ou plutôt le muséum de ces antiques et royales statues. Le curieux le traversant se pince les narines, et craint que ces effigies, plus puantes que des cadavres, n'engendrent la peste (*NP*, p. 836).

Tout se passe comme si l'humiliation infligée à ces statues était proportionnelle à l'horreur qu'elles inspirent. Entassées, enterrées sous les immondices, ces « formes monstrueuses » hier admirées ne font que subir un juste retour du sort, puisque le mépris dont elles ont jadis fait preuve envers le peuple leur est rendu. La disgrâce de leur conservation (si c'en est une) a une fonction pédagogique, car elle prescrit l'attitude à adopter à l'égard des vestiges de la monarchie. Ces statues « plus puantes que des cadavres » choquent par ce qu'elles représentent (la royauté); à l'inverse, leur

²⁰⁴ Il est vrai que Mercier dénonce la trop grande compulsion des Jacobins à détruire systématiquement toutes les institutions politiques d'Ancien Régime, mais il ne s'en prend pas spécialement au vandalisme : « Notre ancien gouvernement était despotique, avilissant : nous l'avons renversé dans l'accès d'un généreux enthousiasme; mais nous avons confondu ce qu'il fallait détruire avec ce qu'il eût fallu conserver, ce qui tenait au despotisme avec ce qui pouvait s'allier à toutes les formes du gouvernement : on a voulu faire de nous des hommes entièrement nouveaux, et l'on n'en a presque fait des sauvages. À force de créer et de détruire, de s'écarter des idées reçues, on n'a plus su sur quelles bases le fixer » (*NP*, p. 44).

²⁰⁵ Mercier, comme plusieurs de ses contemporains, croit que ces statues (aujourd'hui conservées au Musée de Cluny) représentent les rois mérovingiens, alors qu'elles représentent les rois de Juda de l'Ancien Testament. L'ensemble de ce chapitre du *Nouveau Paris* est donc fondé sur une erreur d'interprétation.

avilissement est le signe que l'égalité a triomphé et que la Révolution est victorieuse. C'est en cela que ces figures dégradées, ces victimes du vandalisme épurateur, agissent en tant que *signes* dans le Paris révolutionnaire. Le vandalisme a par là la même fonction que le musée patrimonial : il invalide ce qu'il détruit comme le musée rend inopérant ce qu'il conserve.

Conclusion

La question de la gestion du passé se pose avec acuité à la fin du XVIII^e siècle, tant avant qu'après la Révolution. D'une part, l'héritage classique continue à donner l'Antiquité en modèle, mais, d'autre part, l'idéologie progressiste s'impose et, avec elle, la conscience de la grandeur du présent. Dès lors, non seulement le rapport hiérarchique à l'Antiquité est réévalué, mais le passé national, qu'il soit récent ou lointain, fait l'objet d'un classement sélectif. À partir du moment où il est confié à une institution de conservation (bibliothèque, musée), le passé national acquiert un statut semblable à celui conféré à l'Antiquité, dans la mesure où il est considéré comme révolu et qu'il sert de pôle de comparaison pour mesurer les avancées du présent. Comme l'Antiquité, la fonction du passé national fluctue au fil du temps et des événements, passant successivement de modèle à contre-modèle. L'œuvre de Mercier est représentative de ces tensions temporelles : les questions liées à l'organisation et à l'intégration du passé dans le présent sont traitées par le

polygraphe d'une manière souvent inattendue qui rend bien compte du caractère problématique de la gestion du passé. Cela est encore plus vrai après la Révolution, alors que le passé monarchique est tenu en suspicion et que l'on souhaite à tout prix l'éliminer du présent. On veille, certes, à en conserver la mémoire à travers, notamment, les musées patrimoniaux, mais c'est pour mieux le faire mourir. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le patrimoine a été créé dans une période de crise politique et culturelle dont le principal enjeu est, justement, la « remise en cause décisive des liens traditionnels entre passé, présent et avenir²⁰⁶ ». Au moment où la France affermit son identité nationale et construit ses mythes fondateurs (avec ses totems et ses tabous), le passé monarchique est rejeté au profit d'un temps nouveau, mais également au profit d'une époque plus ancienne. Outre l'Antiquité grecque et romaine, les révolutionnaires se réclament de la Gaule prémonarchique. La figure de l'ancêtre gaulois est alors valorisée, en ce qu'elle est posée comme origine de l'identité nationale²⁰⁷. La rupture revendiquée par les révolutionnaires est donc loin d'être aussi radicale que le prétendent certains discours : l'homme nouveau que l'on tente de former pour l'avenir est inspiré d'un ancêtre plus mythique que réel qui de surcroît est vieux de plus d'un millénaire. La Révolution n'a vraisemblablement pas chassé tout passé de ses aspirations régénératrices.

²⁰⁶ Dominique Poulot, « La morale du musée », *Romantisme*, 112, 2001, p. 23.

²⁰⁷ La figure de référence de la Gaule prémonarchique ne s'impose toutefois pas aussi aisément à l'époque, car un vif débat oppose ceux qui croient que le peuple fondateur de la France est les Gaulois et ceux qui croient qu'il s'agit des Francs. Cela dit, peu importe que l'on place l'origine nationale en amont ou en aval de la conquête romaine, on s'entend pour y reconnaître la source de l'identité française.

Ces questions feront l'objet des deux prochains chapitres, consacrés respectivement à la destruction et à la régénération. On verra d'abord comment sont envisagés, chez Mercier comme chez ses contemporains, les vestiges des civilisations disparues de même que ceux, à venir, de l'époque présente. Cette destruction sera ensuite confrontée au grand projet régénérateur, qui s'exprime sous une forme embryonnaire avant la Révolution, mais qui s'affirme véritablement après 1789. Ces enjeux prolongent les réflexions sur la gestion du passé esquissées ici : les différents modes d'appropriation ou de mise à distance du passé (*exemplum*, conservation, compilation, destruction) sont les mêmes, mais ils sont appliqués à un passé tout autre, le *présent*, envisagé du point de vue du futur.

Deuxième partie
Imaginer l'avenir

CHAPITRE 3

DESTRUCTION ET DÉGÉNÉRESCENCE

Qu'est-ce que le monde ? Il flotte au milieu de l'abîme muet de l'éternité : rien n'existe, car tout passe ; la vie n'est que la mort sous un autre nom ; la destruction est à côté de tout ce qui se meurt, une consommation lente, mais toujours agissante, mine le grand Tout de la nature : tout s'efface, tout meurt.

Louis Sébastien Mercier²⁰⁸

La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine.

Jacques Derrida²⁰⁹

Le Tableau de Paris et *le Nouveau Paris* posent avec acuité le problème de la persistance du passé dans le présent, tant à travers l'épaisseur temporelle qu'à travers la conservation (culturelle, livresque, muséale). Mercier, dans sa tentative de description du présent, est aussi amené à tourner les yeux du côté de l'avenir. Les images du futur se présentent dans les œuvres selon une double perspective, la dégénérescence (ou destruction) et la régénération (ou construction). Si ces deux

²⁰⁸ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, Paris, Mercure de France, 1999, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. 800.

²⁰⁹ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

dimensions semblent recouper deux conceptions du passage du temps, l'une apocalyptique et l'autre progressiste, on verra que les choses sont plus complexes et que les deux visions de l'histoire sont aussi présentes dans l'imaginaire de la dégénérescence que dans celui de la régénération.

On amorcera cette projection dans l'avenir en abordant la question de la destruction. Après avoir étudié l'intégration des vestiges du passé dans le présent, il convient de s'intéresser aux modalités selon lesquelles ce même présent entrevoit sa destruction et anticipe ses futures ruines. Quelles sont, dans l'imaginaire de Mercier, les causes de la dégénérescence de la société ? En quoi l'évocation de l'anéantissement futur infléchit-elle l'esthétique des œuvres ? Quelles figures s'imposent à l'auteur pour donner à lire la destruction imminente ? L'attitude de Mercier à l'égard du dépérissement du présent et de ses traces matérielles est loin d'être univoque : les ruines sont l'objet d'un discours rationnel sur la disparition des civilisations, mais elles provoquent également un discours lyrique chargé de *pathos*. Dans les deux cas cependant s'exprime cette aporie qui domine le traitement des ruines chez Mercier : la destruction se révèle indissociable de la construction dont elle n'est pas l'envers, mais bien le double.

A. LA POÉTIQUE DES RUINES

De la nostalgie des civilisations perdues à la naissance d'un sentiment esthétique

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le motif des ruines domine le discours et les représentations picturales et infléchit la conscience temporelle. Puisque plusieurs critiques et historiens de la littérature se sont intéressés à ce phénomène, il est nécessaire, dans un premier temps, de présenter une synthèse de ces recherches : on retracera ainsi l'évolution de l'imaginaire des ruines dans la conscience européenne de la fin du XVIII^e siècle et on en dégagera les enjeux esthétiques et philosophiques. Dans un deuxième temps, on confrontera l'œuvre de Mercier à ces représentations : il s'agira d'une part de saisir en quoi le polygraphe reprend à son compte certains éléments du discours social et, d'autre part, en quoi il s'en distingue.

Au midi du siècle, alors que l'idéologie progressiste envahit le champ du savoir et emplit d'optimisme la sphère philosophique, survient un événement qui bouleverse l'imaginaire européen et qui pose une ombre menaçante sur l'avenir glorieux dessiné par les Lumières. Le 1^{er} novembre 1755, un violent tremblement de terre secoue Lisbonne, dévastant complètement la ville et faisant plus de 30 000 morts. L'Europe entière, frappée par l'arbitraire et par l'ampleur du désastre, est saisie d'effroi ; l'on tente de comprendre les motifs philosophiques profonds qui président à de telles catastrophes, l'on cherche à donner sens à cet anéantissement aussi abrupt

qu'imprévu²¹⁰. Le cataclysme réel provoquant une vague de représentations imaginaires, la sensibilité européenne se trouve envahie par la figuration de désastres : Vernet met en scène de violentes tempêtes, Pillement des naufrages, Lautherboug des orages, Valenciennes des raz-de-marée. Les découvertes archéologiques faites au milieu du siècle contribuent également à aiguïser cette conscience de la fragilité des empires et de la précarité des civilisations, aussi avancées soient-elles. En 1738 commencent les fouilles à Herculanium, ville antique située sur les flancs du Vésuve et ensevelie par une éruption à la fin du I^{er} siècle²¹¹ ; quelques années plus tard, c'est Pompéi, située sur le flanc sud du volcan, qui est exhumée. On découvre alors, dans un état de conservation remarquable, une ville romaine florissante détruite brutalement par les forces de la nature. Enfin, les découvertes de Winckelmann dans les années 1750 et 1760, si elles contribuent à faire naître le goût néoclassique en Europe, ont également un caractère endeuillé : elles font réaliser aux contemporains la richesse de la culture antique – surtout grecque – et, par extension, à faire regretter sa perte.

Si elle s'intensifie à la fin du siècle, la conscience de la dégradation des choses humaines s'exprime dès le début des Lumières, quand certains écrivains méditent sur

²¹⁰ Voir Theodore E. D. Braun et John B. Radner (dir.), *The Lisbon earthquake of 1755*, SVEC, 2005, 02.

²¹¹ Mercier consacre un chapitre de *Mon bonnet de nuit* à la découverte d'Herculanium. Il dit s'intéresser surtout aux traces matérielles de la vie quotidienne, sans doute parce qu'elles lui permettent d'imaginer l'animation de la ville et de relier la vie d'antan à celle d'aujourd'hui : « J'aime à retrouver dans ces ruines tous les ustensiles de cuisine, le pain marqué du nom du propriétaire, le coussinet de la couturière encore pourvu d'aiguilles et de dés à coudre » (Mercier, *Mon bonnet de nuit*, *op. cit.*, p. 651). Il s'interroge cependant sur la connaissance historique pouvant résulter de l'étude de quelques fragments matériels : « Cette ville souterraine n'offre au jour, néanmoins, que quelques portions de ses magnificences ; il faudrait la déblayer entièrement, et ce serait alors un cabinet antique tout formé » (*ibid.*, p. 652).

la décadence des grands empires antiques. Ainsi, Montesquieu, dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, publiées en 1734, analyse l'histoire romaine afin de découvrir les causes de la décadence des États. Comme le fait remarquer Jochen Schlobach, la visée ultime de l'étude de Montesquieu n'est pas simplement historique : il s'agit d'abord et avant tout de retarder la décadence inévitable de la France²¹². De même, Montesquieu relie directement, dans *l'Esprit des lois*, la chute des empires antiques à la chute future d'un État-phare dans l'Europe du XVIII^e siècle, l'Angleterre : « Comme toutes les choses humaines ont une fin, l'État dont nous parlons perdra sa liberté, il périra. Rome, Lacédémone et Carthage ont bien péri²¹³. » Rousseau fait exactement le même raisonnement dans le *Contrat social* : « Telle est la pente naturelle et inévitable des gouvernements les mieux constitués. Si Sparte et Rome ont péri, quel État peut espérer de durer toujours ?²¹⁴ ». Bref, même au faîte de l'optimisme progressiste, se dévoile, à l'arrière-plan de la nostalgie des civilisations perdues, une inquiétude face à son propre dépérissement.

Comme Montesquieu, Diderot est conscient que le seul horizon des empires est la mort ; il cherche, dans ses écrits politiques, à mettre au jour les principes de gouvernance les plus à même non pas d'éviter, mais de retarder cette fin

²¹² Voir Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155, 1976, p. 1979.

²¹³ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, XI, 6, Paris, Flammarion, 1979, p. 304.

²¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, t. III, p. 424.

incontournable²¹⁵. Si la ruine est pour Diderot l'objet d'une réflexion *historique*, elle acquiert avec lui un statut *esthétique*. C'est le peintre Hubert Robert qui, au Salon de 1767, met Diderot sur la piste de la puissance esthétique et sémantique des ruines. La ruine, telle qu'elle est peinte par Robert et intériorisée par le critique d'art, est étroitement associée à l'esthétique du sublime qui domine alors. Michel Makarius définit le sublime comme une impulsion par laquelle, avec horreur et fascination, l'humain prend conscience des forces qui le dominant et l'excèdent :

Loin d'être l'expression superlative du beau, le sublime s'appuie sur les sentiments violents suscités par des forces qui dépassent la mesure humaine. À l'idéal d'équilibre et d'harmonie qui s'attache au beau classique, le sublime oppose l'expression de l'excès, les formes insaisissables, les notions antagonistes comme la volonté de représenter l'infini²¹⁶.

L'homme, qui, encouragé par les rapides avancées de la science, considérait sa propre volonté comme le moteur de la civilisation, se voit confronté à des forces supérieures qui mettent à mal sa toute-puissance. La notion de sublime, poursuit Makarius, « se rapporte ainsi à celle de force, au sens où l'entend Newton découvrant la gravitation universelle. Autrement dit, on envisage le monde régi par un jeu d'attraction et de répulsion, dans un rapport de tension²¹⁷. » Non seulement les forces régissant l'homme et la nature sont antagonistes, mais l'homme ne sort pas gagnant de leur confrontation. C'est parce qu'elles le dominant que les forces naturelles sont pour l'homme un objet de fascination tout autant que de terreur, et c'est précisément dans cette tension que naît le sentiment esthétique, la terreur étant, selon le philosophe

²¹⁵ Voir Jean-Jacques Tatin-Gourier, « Les résurgences des représentations catastrophiques de l'histoire à la fin du XVIII^e siècle », *Lumen*, XVIII, 1999, p. 180 et ss.

²¹⁶ Michel Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 81.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

Edmund Burke, le « premier principe du sublime²¹⁸ ». Diderot définit le sublime dans les mêmes termes : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité²¹⁹. »

Les ruines traduisent bien cette lutte désespérée entre l'homme et la nature. Pour Georg Simmel, elles condensent deux forces antithétiques, la force *humaine* d'une part et la force *naturelle* d'autre part : « d'un côté, la volonté humaine érige l'édifice selon un principe de verticalité ; d'un autre, le travail de la nature tend à son érosion et à son aplanissement²²⁰ ». Bernard Lamblin formule les choses de manière encore plus schématique : « La ruine est la négation d'une affirmation et l'affirmation d'une négation ; la nature y fait de l'art en défaisant ce que l'art avait fait²²¹. » Bref, c'est la faiblesse de l'humain et la victoire de la nature qui se lit à travers le motif des ruines. Restes fragiles ayant subi les ravages du temps, les ruines sont habitées par le manque ; elles sont les rescapées des époques révolues, les spectres d'un passé détruit qui continue de laisser sa trace dans le présent²²². Dans cette optique, Elizabeth Wanning Harries associe le goût des ruines à une expérience de deuil :

²¹⁸ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*, Londres, s.é., 1765 [1757], p. 124.

²¹⁹ Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1995, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, p. 233-234.

²²⁰ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 84. Voir Georg Simmel, « Les ruines », dans *la Parure et autres essais*, 1907.

²²¹ Bernard Lamblin, *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979, p. 51.

²²² Ce n'est manifestement pas un hasard si les ruines représentent, dans l'imaginaire du tournant des Lumières, un cadre privilégié pour l'apparition de fantômes. On verra que Volney et, dans une moindre mesure, Mercier peuplent leurs ruines de fantômes, présences surnaturelles dans lesquelles se réfléchit la spectralité des ruines.

The construction and contemplation of ruins is a form of social mourning, a mourning that binds past with present and makes it possible to go on. Though we may mock «ruinomania» and its commercial exploitation, we should not forget the power of ruins, even man-made ones, to connect groups in a common reflection on their relationship to history²²³.

Faire le deuil des générations passées est une manière de s'appropriier leur héritage, de maintenir la continuité historique tout en reconnaissant leur disparition. Mais l'auteure semble oublier qu'au-delà de ce simple rapport à l'histoire le deuil implique une prise de conscience de sa propre mortalité, car, à travers la perte de l'autre, c'est sa propre perte que l'on anticipe. L'on verra qu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est cette actualité de la ruine qui oriente le traitement esthétique des vestiges architecturaux.

Cela dit, les ruines ne sont pas que des décombres chargés de négativité : en tant que survivantes, elles sont porteuses d'une positivité qui transcende l'absence qu'elles incarnent. Comme l'écrit Sabine Forero-Mendoza, elles « réussissent à garder mémoire d'un principe de construction ; en elles survivent les traces d'un dessein²²⁴ ». Michel Delon relie leur forme dépouillée, réduite à l'essentiel, à la dynamique de l'esquisse qui est en vogue à la fin du siècle et qui reflète les préoccupations esthétiques du moment : « La ruine fait retourner l'œuvre à l'état de projet, d'élan énergétique²²⁵. » Delon fait remarquer que la réflexion de Diderot sur l'esquisse se forme au cœur même des pages qu'il consacre à la poétique des ruines de Hubert Robert. Vue sous cet angle, la ruine connote moins la vieillesse et la

²²³ Elizabeth Wanning Harries, *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Charlottesville et Londres, University Press of Virginia, 1994, p. 92.

²²⁴ Sabine Forero-Mendoza, *le Temps des ruines. L'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays / paysages », 2002, p. 9.

²²⁵ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 128.

décadence que la jeunesse et le « dynamisme originel²²⁶ ». Elle s'affranchit du tout dont elle est issue et en vient à imposer « son propre univers avec ses couleurs, son ambiance, ses fantômes, et finit par se détacher de son passé comme une feuille du calendrier²²⁷ ». Autonomisées, détachées de leur référent historique, les ruines cessent d'être de simples éléments pittoresques semés dans un espace ; elles deviennent l'objet d'une méditation philosophique sur la fragilité des empires et sur le caractère inexorable de la temporalité. Mais, chez Diderot, la nostalgie des civilisations disparues, c'est-à-dire la conception du passé comme passé (en tant qu'irréremédiablement perdu), se transforme vite en une anticipation des futures ruines des bâtiments contemporains, bref en une conception du présent comme futur passé.

L'effet de ces compositions [de Hubert Robert], bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poésie des ruines²²⁸.

Ce glissement renverse la conception classique de la temporalité en ce qu'elle situe la destruction non pas en aval, mais en amont²²⁹. La ruine, ne serait-ce que comme potentialité, habite toute construction dès sa première élaboration. Bref, c'est du futur, et non seulement du passé, que parle la ruine : l'essence de la poésie des ruines se trouve dans ce paradoxe. En donnant à voir les restes de la magnificence humaine (arc de triomphe, temple, palais), Hubert Robert permet de penser, voire de visualiser la ruine de toute construction. Cet imaginaire culminera chez le peintre en

²²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²²⁷ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 147.

²²⁸ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 335.

²²⁹ Voir Alexander Minski, *le Prérromantisme*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998, p. 95.

1796 alors qu'il présentera côte à côte son *Projet d'aménagement de la Grande Galerie* et sa *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* : les deux versants, soit la construction et la destruction, sont complémentaires et doivent être pensés ensemble. Dès 1767 germe pourtant dans l'œuvre de Robert cette idée d'une omniprésence de la ruine.

De là à concevoir le monde contemporain comme un vaste champ de ruines, il n'y a qu'un pas, que Diderot franchit. Le sentiment esthétique associé à la contemplation des ruines naît dans cette conception du présent comme futur passé. L'imagination des futures ruines ne suscite pas un sentiment collectif comme on pourrait s'y attendre, mais elle provoque un retour individualisé sur soi (« nous revenons sur nous-mêmes »). Comment les ruines, qui sont des signes d'anéantissement collectif, en viennent-elles à isoler le sujet qui les contemple et à lui imprimer le sentiment d'être le « seul de toute une nation qui n'est plus » ? Par un effet de télescopage, la finitude des générations renvoie à la finitude individuelle ; elle confronte l'homme à sa mort, devant laquelle il se tient seul. En d'autres termes, si la mort est une réalité universelle, le rapport que chacun entretient avec la sienne est une expérience individuelle. C'est pourquoi la contemplation des ruines provoque un repli sur soi. On passe dès lors, comme le dit Minski, de la nostalgie devant l'incomplétude de l'objet à la mélancolie devant « l'incomplétude ontologique du sujet²³⁰ ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 94.

Après le *Salon de 1767* de Diderot, le deuxième texte phare de la poétique des ruines au XVIII^e siècle est sans contredit les *Ruines*, publiées par Volney en 1791. Les principaux traits de l'esthétique du sublime y sont repris : la contemplation des ruines se fait dans la solitude d'une vallée déserte ; provoquant tout à la fois un repli sur soi et une communication avec des êtres intemporels, elle « repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire²³¹ » et fait naître des « pensées graves et profondes²³² » semblables à un « recueillement religieux²³³ ». Textuellement, le motif des ruines donne lieu à un foisonnement d'images abusivement qualifiées de « préromantiques » ; en continuité avec l'esthétique gothique qui se développe dans la seconde moitié du siècle, le texte de Volney témoigne d'une fascination pour l'irrationnel et le surnaturel ainsi que d'une complaisance dans le sentiment d'horreur. La méditation a lieu immédiatement après le coucher du soleil, au moment où l'« éclat mourant du jour²³⁴ » rappelle le déclin des civilisations ; aussi, les figures de la mort hantent littéralement la narration : le silence qui règne dans cette vallée des sépulcres n'est brisé que par des « lugubres cris » et les colonnes ruinées de Palmyre sont comparées à des « fantômes blanchâtres²³⁵ ». De surcroît, au milieu de ces ruines spectrales apparaît « un fantôme blanchâtre, enveloppé d'une draperie immense, tel que l'on peint les spectres sortant des tombeaux²³⁶ » qui livre au narrateur les secrets des civilisations. Le spectre occupe la même fonction que les ruines : il est le témoin du passé et la voix de ce temps inexorable qui domine les hommes. Comme chez

²³¹ Constantin-François de Chasseboeuf comte de Volney, *les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, Paris, Dugour et Durand, 1799 [1791], p. 1.

²³² *Ibid.*, p. 6.

²³³ *Ibid.*, p. 8.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 17.

Diderot, le contraste entre la magnificence passée et la désolation actuelle suscite une réflexion mélancolique sur la vanité des constructions humaines et fait anticiper les futures ruines du présent :

Réfléchissant que telle avait été jadis l'activité des lieux que je contemplais : qui sait, me dis-je, si tel ne sera pas un jour l'abandon de nos propres contrées ? Qui sait si sur les rives de la Seine, de la Tamise ou du Sviderzée, là où maintenant, dans le tourbillon de tant de jouissances, le cœur et les yeux ne peuvent suffire à la multitude des sensations ; qui sait si un voyageur comme moi ne s'assoira pas un jour sur de muettes ruines, et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la mémoire de leur grandeur²³⁷ ?

Malgré des similitudes importantes, *les Ruines* de Volney se distinguent des jalons esthétiques posés par Diderot, en ce qu'elles deviennent un prétexte à l'exposition d'une réflexion raisonnée sur l'origine des sociétés et sur les principes d'un bon gouvernement. Écrites après 1789, en pleine période d'idéalisme révolutionnaire, elles présentent une vision de l'histoire résolument optimiste. Après avoir raconté les causes de la chute des grands empires, le génie des ruines prédit que les abus actuels seront bientôt renversés par une grande révolution : basculant dans un discours (faussement) prophétique, Volney présente comme à venir la Révolution qui est en cours²³⁸. Cet événement alimente l'optimisme du narrateur, qui soutient que les constructions humaines ne sont pas fatalement condamnées à la détérioration, car les Lumières acquises en Europe depuis trois siècles laissent présager un progrès constant de l'espèce humaine. La Révolution modifie donc considérablement l'imaginaire téléologique associé aux ruines : le discours utopique auquel elle donne

²³⁷ *Ibid.*, p. 15.

²³⁸ La révolution décrite, si elle n'est pas nommée, fait directement référence à la Révolution française : elle naît des différends entre deux corps sociaux, le peuple, largement majoritaire, et la « classe distinguée ». De plus, la devise qu'elle se donne, « Égalité, liberté, justice », est aisément reconnaissable.

lieu s'oppose au goût du néant que l'on retrouve chez Diderot. On verra que l'événement révolutionnaire infléchit également la poétique des ruines de Mercier, qui n'aborde pas la destruction de la même manière dans le *Tableau* et dans le *Nouveau Paris*.

Après cette longue contextualisation, il convient de voir quel aspect prend cette esthétique dans l'œuvre panoramique du polygraphe. Pour comprendre la relation esthétique que Mercier entretient avec les ruines, réelles et imaginaires, il est nécessaire de faire un détour par un chapitre de *Mon bonnet de nuit*, ouvrage qu'il rédige parallèlement au *Tableau de Paris*. Dans le fragment intitulé « Mélancolie », l'auteur délaisse la description extérieure pour exprimer une subjectivité forte, en proie à la mélancolie. Cette démarche introspective, rarissime dans l'œuvre, prend racine dans une réflexion élégiaque sur le passage inexorable du temps.

Qu'est-ce que le monde ? Il flotte au milieu de l'abîme muet de l'éternité : rien n'existe, car tout passe ; la vie n'est que la mort sous un autre nom ; la destruction est à côté de tout ce qui se meut, une consommation lente, mais toujours agissante, mine le grand Tout de la nature : tout s'efface, tout meurt²³⁹.

Prenant conscience de la « loi générale » de l'univers et sentant la mort s'avancer en lui, l'auteur se livre à un discours sur la perte, la solitude et l'anéantissement. Ce chapitre, dominé par l'angoisse ressentie devant la vanité de l'existence humaine, présente une esthétique toute particulière. L'idée du caractère fondamentalement éphémère des choses frappe le narrateur, qui tente de transposer par l'écriture l'horreur de ce constat. Dans un foisonnement d'images apocalyptiques,

²³⁹ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, op. cit., p. 800.

l'anéantissement individuel se mêle à l'anéantissement collectif, le premier préfigurant le second, le second rendant le premier plus inéluctable. La disparition de la génération actuelle est maintes fois évoquée, mais elle n'acquiert sa gravité ontologique que lorsqu'elle est abordée dans la perspective de la disparition inévitable et successive de toutes les générations : « La main des heures ouvre à la race vivante le sein des tombeaux, elle y entasse froidement les générations et les siècles²⁴⁰. » Dans ce parcours désolé où l'auteur mesure avec désarroi la vacuité de la vie humaine, il fait l'expérience du sublime, ce sentiment esthétique chargé à la fois d'horreur et de beauté. Tirailé par l'angoisse de la perte, il ne se complaît pas moins dans l'évocation du « torrent destructeur » qu'il anticipe et appelle :

J'irai au travers des rochers m'asseoir sur le sommet inhabité des monts où plane l'aigle ; j'entendrai à mes côtés le bruit sourd du torrent destructeur qui va ravager la plaine ; j'aime cette nature triste et sauvage ; accourez tempêtes ; mugissez à travers ces arbres dépouillés ; l'orage qui est dans mon sein, est plus terrible que celui qui couche et déracine les arbres sur le penchant des montagnes ; le nuage de la mort s'avance : j'entends une voix funèbre qui me crie, tu dois mourir... que les ténèbres s'amoncellent autour de moi, et que je n'aperçoive plus au feu rougeâtre des éclairs que la tombe de l'homme qui dort²⁴¹.

La narration se charge d'une tonalité pathétique qui traduit l'émoi du narrateur tout en cherchant à créer chez le lecteur le même état mélancolique. À la fureur des éléments répond une force destructrice intérieure : si « l'orage est dans mon sein », c'est que la violence qui menace la nature et celle qui plane sur le corps se réfléchissent l'une l'autre, comme portées par une même énergie. Nul besoin de rappeler que les romantiques, quelques décennies plus tard, useront abondamment de cette correspondance entre l'état intérieur et l'extériorité de la nature. Chez Mercier,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 801.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 802.

les ruines naturelles se prolongent dans les ruines architecturales, qui agissent également comme des images du corps ruiné. Le corps affaibli du narrateur approchant la mort s'associe aux ruines d'un temple antique qui lui offrent une image de son devenir : « Non loin de ma demeure est un clocher antique, reste d'un temple ruiné, c'est parmi ces débris que je veux reposer mon corps souffrant²⁴². »

Le rapport que Mercier entretient avec les ruines et, plus globalement, avec le caractère éphémère du monde est fondé sur une opposition structurante entre le changement et la permanence. La vie humaine n'est fugitive qu'en comparaison de ce qui lui survit ; ainsi, au cœur des propos de Mercier sur la disparition sont évoqués des éléments immuables, « ces astres paisibles que nos pères ont vus quand nous étions encore dans le néant, et que verront les générations futures quand il n'existera plus rien de nous²⁴³ ». Seuls éléments de stabilité au milieu de la fuite générale du temps, les astres permettent d'opposer les longues durées aux courtes ; ils servent ainsi à mesurer, par contraste, la brièveté de la vie humaine. Diderot, dans son *Salon de 1767*, ne raisonnait pas autrement :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent²⁴⁴.

²⁴² *Ibid.*, p. 803.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, Diderot, *op. cit.*, p. 339.

Le caractère périssable des choses matérielles est accentué par la stabilité de ce « monde qui reste ». La dialectique entre le changement et la fixité donne lieu à cette affirmation étonnante : « Il n'y a que le temps qui dure. » Si le temps condamne à une destruction perpétuelle, il est lui-même indestructible ; il provoque la discontinuité, mais s'inscrit sous le signe de la continuité, car son écoulement ininterrompu constitue l'une des règles universelles et immuables de l'univers, l'une des forces supérieures devant lesquelles l'humain (de même que tout objet matériel) est impuissant. L'âge du monde (« qu'il est vieux ce monde ! ») contraste chez Diderot avec la brièveté de sa propre vie : « Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré !²⁴⁵ », s'écriait le philosophe quelques pages plus haut. Marchant « entre deux éternités », entre un passé immémorial et un futur infini, il prend conscience que son « existence [est] éphémère » en comparaison des éléments naturels plus ou moins durables qui l'entourent et qu'il évoque par gradation en allant du plus friable (« ce rocher qui s'affaisse ») au plus immuable (« ces masses suspendues au-dessus de ma tête »). En évoquant ces « deux éternités », Diderot *totalise* le temps : embrassant d'un seul coup d'œil le passé et le présent, il est pris de vertige²⁴⁶. On observe la même opposition chez Mercier : lorsqu'il évoque « ces astres paisibles que nos pères ont vus quand nous étions encore dans le néant, et que verront les générations futures quand il n'existera plus rien de nous », il totalise aussi le temps. C'est à l'aune de cette totalité monstrueuse qu'il prend conscience du caractère éphémère de sa propre vie et qu'il met en doute son sens. « Pourquoi ai-je poursuivi la renommée, lorsque

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 337.

²⁴⁶ Voir Christina Vogel, « Temps et attente comme expérience esthétique au siècle des Lumières », *Poétique*, 113, 1998, p. 21.

j'étais né pour passer si rapidement sur la terre ?²⁴⁷ » Que valent les choses humaines dès lors qu'on les confronte à l'horizon de la mort ? Cette rêverie philosophique sur le temps donne à voir bien plus que la friabilité du monde matériel : elle est un questionnement sur le *sens*. Comme chez Diderot, la réflexion sur les ruines fait passer des considérations historiques à des propos de nature ontologique : quel est le statut de cette vie humaine qui n'est qu'un grain de sable dans l'immensité de l'univers ? C'est ce questionnement ontologique qui provoque le sentiment esthétique : l'appréhension de la destruction ininterrompue et inévitable fait naître la mélancolie qui donne son titre au chapitre et qui est la clé de voûte du rapport esthétique aux ruines. C'est sous ce mode complaisamment inquiété que Mercier aborde l'ensemble des destructions qui touchent l'humain.

Dégénérescence et ruines du corps : portrait d'une société gangrenée

Il peut sembler paradoxal qu'une époque gorgée d'optimisme et nourrie à l'idéologie du progrès représente son avenir sous des traits aussi sombres. En fait, les deux attitudes ne sont en rien contradictoires. Au moment où la société française, forte de son prestige culturel et des avancées scientifiques et sociales des Lumières, est consciente d'avoir atteint un sommet, elle ne peut envisager l'avenir que comme une perte de grandeur. On constate, encore une fois, les limites du modèle linéaire souvent associé aux Lumières : la représentation progressiste de l'histoire coexiste

²⁴⁷ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, op. cit., p. 804.

avec le modèle cyclique. Jean Marie Goulemot montre bien que ces deux modèles sont loin d'être exclusifs et qu'ils cohabitent au milieu du XVIII^e siècle :

Le midi du siècle est le lieu d'une pluralité confuse qui donne à lire la pérennité des choses déjà dites, la cohabitation de l'ancien et du nouveau, les régressions et les articulations contradictoires. Aux tracés nets et distincts, il faut substituer l'image d'un enchevêtrement, d'un entrelacs minutieux et serré de rapports, de retours et de pénétrations²⁴⁸.

Si les représentations cycliques de l'histoire réapparaissent dans le discours, elles sont surtout associées à l'angoisse de la perte et aux interrogations sur le sens de l'histoire. Aussi, le rapport entretenu avec les idées de progrès et de décadence varie selon les domaines. Si l'on croit au perfectionnement infini des sciences, on déplore en revanche le dépérissement des arts depuis la fin du règne de Louis XIV. Puisque chaque sphère possède un rythme qui lui est propre, il est difficile de définir un sentiment global face au devenir qui serait partagé par la société dans son ensemble. Cela dit, dans la deuxième moitié du siècle, le discours sur la dégénérescence gagne en importance et les ruines du futur cessent de n'être qu'hypothétiques : elles deviennent imminentes. Comme le dit Robert Favre dans un article sur la régénération, tout au long du XVIII^e siècle, « La France monarchique apparaît comme chancelante et destinée à une mort en quelque sorte naturelle, mourant de vieillesse, comme un organisme qui ne supporte plus les soins qu'on peut lui administrer pour tenter de lui rendre la santé²⁴⁹ ». Deux mois avant la Déclaration d'indépendance des Treize colonies, l'abbé Galiani fait quant à lui cette affirmation dont le radicalisme peut étonner, mais qui témoigne bien du sentiment de dégénérescence de la société

²⁴⁸ Jean Marie Goulemot, *le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1996, p. 346.

²⁴⁹ Robert Favre, « La Révolution : mort et régénération ou la France "phénix" ? », *Dix-huitième siècle*, 23, 1991, p. 331-332.

européenne : « L'époque est venue de la chute totale de l'Europe et de la transmigration en Amérique. Tout tombe en pourriture ici ; religion, lois, arts, sciences, et tout va se rebâtir à neuf en Amérique²⁵⁰. » La virginité historique du Nouveau Monde en fait, dans l'imaginaire social, un lieu tout indiqué de régénération. À l'inverse, le grand âge de la civilisation européenne est perçu non pas comme un avantage (sagesse, accumulation des connaissances, perfectionnement de la politique), mais comme une tare, un poids paralysant.

Dans un tel contexte, la Révolution apparaîtra en 1789 comme « une tentative de redonner vie à la France pour que cet organisme épuisé échappe à la mort qui le menace et qu'elle puisse entrer dans un nouveau cycle²⁵¹ ». Au début du XIX^e siècle, nombreux sont les écrivains qui interprètent la Révolution comme une entreprise non pas de construction, mais de substitution, dans la mesure où le nouveau régime aurait pris la place laissée vacante par l'ancien, déjà tombé en ruines. Chateaubriand exprime explicitement cette idée lorsqu'il écrit que

la révolution était achevée lorsqu'elle éclata : c'est une erreur de croire qu'elle a renversé la monarchie ; elle n'a fait qu'en disperser les ruines. [...] on a tué qui on a voulu, on a commis sans effort les crimes les plus violents, parce qu'il n'y avait rien d'existant en effet, et qu'on opérait sur une société morte²⁵².

Quelques années plus tard, Tocqueville émettra semblablement la thèse selon laquelle l'Ancien Régime était déjà détruit avant 1789. Comme le suggère François Furet, les

²⁵⁰ Abbé Galiani, lettre à Mme d'Épinay du 18 mai 1776, *Correspondance*, Paris, s.é., 1881, t. II, p. 225-226.

²⁵¹ Robert Favre, *loc. cit.*, p. 333.

²⁵² Chateaubriand, *De la Vendée*, 1819, cité par Robert Favre, *ibid.*, p. 337-338.

révolutionnaires se seraient donné l'« illusion de vaincre un État qui déjà n'existe plus²⁵³ ».

Dans la décennie précédant la commotion révolutionnaire, le *Tableau de Paris* donne à voir sous de multiples formes ce sentiment d'épuisement du régime. L'une des visées principales de l'œuvre est d'ailleurs de mettre en lumière les abus qui sont à la source de cette dégénérescence sociale, pour ensuite proposer des réformes susceptibles d'y remédier. L'ensemble de l'entreprise est donc fondé sur le constat d'un abîme moral gisant au cœur de Paris et menaçant de précipiter la société dans le gouffre de la corruption. Mercier invite les administrateurs à écouter davantage les écrivains à l'esprit « mâle et vigoureux » qui proposent des réformes susceptibles d'éviter le naufrage de l'État :

Nous touchons peut-être au moment où l'administration plus éclairée, et dominant toutes les sectes et tous les partis, ne fera plus la guerre aux auteurs qui ne seront ni séditieux ni impudemment satiriques. La situation actuelle de l'Europe exige même que l'on écoute les esprits mâles et vigoureux qui, semblables à certains pilotes exercés, voient dans un point obscur du ciel le germe des tempêtes, et crient au vaisseau de replier les cordages et de changer la manœuvre (*TdP*, II, p. 1255-1256).

Mercier ne manque pas de s'inclure implicitement dans le groupe de ces auteurs-prophètes dont les écrits peuvent améliorer le sort de ses concitoyens. Mais c'est surtout la représentation de l'avenir de la France (voire de l'Europe entière) qui frappe dans cet extrait : la société est comparée à un vaisseau qui vogue encore sur des eaux calmes, mais qui se dirige vers une tempête inévitable. Capables de percevoir les signes précurseurs de ce danger, les écrivains ont la tâche de redresser le

²⁵³ François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1978, p. 48.

navire pour éviter ou atténuer le choc. Toutefois, cette tempête imminente a parfois une force d'attraction si grande qu'elle paralyse la société et la plonge dans une léthargie qui rend difficile l'exécution des réformes : conscient de la lenteur des Français à mettre en œuvre les projets d'amélioration, Mercier soupire « Hélas ! nous autres bons citoyens, nous faisons des *utopies* dans des siècles de pourriture » (*TdP*, I, p. 786).

La corruption gît au cœur de la ville. Si Mercier, comme on le verra, s'attache à saisir la ville dans la multiplicité de ses centres, il identifie tout de même un lieu central où s'agitent les esprits et où germe la corruption : le Palais-Royal. Il s'enchant de ce lieu où « on peut tout voir, tout entendre, tout connaître » (*TdP*, II, p. 935), mais il condamne le vice qui s'y loge impunément. En effet, si l'activité intellectuelle et la variété qu'on y rencontre font du Palais-Royal la « capitale de Paris » (*TdP*, II, p. 930), le libertinage qui s'y développe en fait également le foyer de la corruption²⁵⁴. Microcosme de la capitale, cette « petite ville luxueuse, renfermée dans une grande » est « le temple de la volupté, d'où les vices brillants ont banni jusqu'au fantôme de la pudeur » (*TdP*, II, p. 931). « Le libertinage y est éternel » (*TdP*, II, p. 936) et il se répand subrepticement aux alentours, jusqu'à contaminer la ville entière. Dans *le Nouveau Paris*, Mercier revient sur l'influence néfaste du Palais-Royal sur les mœurs de l'Ancien Régime et dit explicitement : « Ainsi que la corruption du plus beau fruit commence par une pourriture légère, de même le Palais-Royal est la tache qui a corrompu nos mœurs modernes, et propagé la gangrène » (*NP*, p. 377). Mercier

²⁵⁴ Dans *les Nuits de Paris*, Rétif de la Bretonne représente semblablement le Palais-Royal comme le cerveau de la capitale.

accuse même le Palais-Royal (devenu Palais-Égalité) d'avoir été le foyer de la corruption qui a entraîné la Révolution vers ses excès les plus funestes :

Presque tous les mouvements qui ont troublé Paris ont pris leur origine dans les réduits du Palais-Égalité. C'est dans ce lieu infernal que les plus grands ennemis de la France ont ourdi leurs trames ; et un foyer d'impureté tel que celui-ci, s'il devait subsister longtemps, suffirait à miner la république la plus robuste. Le génie républicain ne pourra s'asseoir un jour que sur ses ruines, c'est-à-dire, lorsqu'il sera transformé en un édifice nouveau et utile à la chose publique (*NP*, p. 384).

Les images du foyer et de la propagation infectieuse s'imposent une fois de plus. Pour servir à l'utilité publique, le Palais-Royal devra littéralement être *recyclé*, c'est-à-dire détruit puis transformé, à partir des mêmes matériaux, en un édifice conforme à l'esprit républicain²⁵⁵.

Si, dans le *Tableau de Paris*, le vice menace de se propager du centre à la périphérie, il se transmet aussi de génération en génération. Les adolescents qui traînent au Palais-Royal héritent des vices de leurs parents et les surpassent : « ces déplorables adolescents, déjà formés pour les fausses idées d'une génération corrompue, et pire que celle qui l'a précédée » (*TdP*, II, p. 940). Ce modèle, en tous points conforme à la typologie progressiste (intérieurisation des acquis des générations précédentes, puis dépassement), est paradoxalement ce qui renverse le progrès moral de la société et la fait tomber dans la décadence. La corruption se propage donc dans l'espace (les vices s'étendent du Palais-Royal aux quartiers périphériques) et dans le temps (transmission intergénérationnelle). Mercier retient ce concept de filiation décadente lorsqu'il parle d'un hôpital pour enfants nés avec une maladie vénérienne. Il ne se

²⁵⁵ On reviendra sur cette image du recyclage lorsqu'on abordera la gestion des restes de la Bastille.

contente pas de condamner le libertinage des parents ; il fait de cette maladie le symbole de la corruption morale qui touche l'ensemble de la société : « Ô trop nombreuse population, entassée dans une grande ville, si vous offrez le spectacle des arts et les ouvrages majestueux du génie, quelle corruption résulte de cet assemblage d'individus, et quel spectacle que ces tristes berceaux où une génération naissante porte ces taches honteuses ! » (*TdP*, I, p. 476). Ce ne sont pas les parents, individuellement, qui sont accusés, mais bien l'état de la cité dans laquelle ils évoluent : tout se passe comme si c'était l'entassement de la population qui corrompait l'« assemblage » des individus. Bref, la dégénérescence échappe à la volonté des individus, qui sont pris dans une conjoncture qu'ils ne contrôlent plus.

Les maladies vénériennes allient la corruption morale et la corruption physique : pour Mercier, les « victimes de l'erreur, du tempérament ou du libertinage » qui en sont atteintes sont semblables à un « troupeau gangrené » ; elles sont condamnées « à périr, ou plutôt à tomber en lambeaux par le cruel et invisible vautour qui ne cesse de les ronger » (*TdP*, II, p. 255-256). Ces maladies, par leur mode de transmission jugé « honteux », symbolisent bien la désagrégation de la société : elles se manifestent par une dégénérescence qui envahit progressivement l'ensemble du corps, tout comme les vices qui les causent corrompent petit à petit la société.

Partout ce poison inconnu détruit, ravage, imprime les marques de son cours affreux ; il mange les chairs, corrode les os, détruit, comme une lime sourde et active, tous les organes de la sensibilité, et le corps vivant dans cet horrible état est cent fois plus hideux que le cadavre enveloppé de tous les vers, enfants de la putréfaction (*TdP*, II, p. 258).

L'action dégénératrice de la maladie est utilisée dans l'ensemble de l'œuvre comme métaphore de la dégénérescence morale qui touche la société. Plus largement, dans le discours sur l'épuisement du régime, la métaphore corporelle est effectivement celle qui s'impose le plus souvent aux auteurs ; elle exprime avec force la désagrégation pathologique de la société et sa lente évolution vers la mort. Déjà chez Vésale, au XVI^e siècle, les images de corps décharnés étaient associées aux ruines architecturales. Si Vésale représente des corps sans peau, c'est qu'il souhaite donner à voir l'anatomie cachée sous l'épiderme (les muscles ou les os) ; en campant ses squelettes dans un décor de ruines, il suggère, comme le dit Michel Makarius, qu'il y a « une équivalence entre le bâti qui laisse voir son appareillage et le dévoilement anatomique²⁵⁶ ». À la fin du XVIII^e siècle, la mise en parallèle du corps humain et des ruines sert surtout à représenter l'évolution de la société à travers un espace-temps comparable à la vie humaine et à expliquer les causes de son affaiblissement. Antoine de Baecque a bien montré que le sentiment collectif de dégénérescence s'exprime à travers des images de maladie, de corruption physique et de vieillesse : « Jouant les médecins, les commentateurs politiques transfèrent volontiers leurs réflexions sur l'état du pays vers le registre imagé de la maladie : symptômes, crises, plaies, langueurs²⁵⁷. » Dans la même optique, David Bell soutient qu'à la fin du siècle « *it had become commonplace to take images of indolence and corruption to an extreme, with France described as a nation on its deathbed*²⁵⁸ ».

²⁵⁶ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁷ Antoine de Baecque, *le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 105.

²⁵⁸ David A. Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2003, p. 153.

Cette image de la nation sur son lit de mort revient à plusieurs reprises dans le *Tableau de Paris* et elle est indissociable des représentations de ruines physiques. Mercier dit explicitement que la génération actuelle « ne laisse plus d'espérance ; frappée de gangrène, elle doit tomber, pourrir et disparaître » (*TdP*, I, p. 609). C'est encore la métaphore corporelle de la pathologie qui s'impose à lui pour décrire les maux qui rongent la société :

Je n'ai pas passé sous silence les poisons secrets qui donnent aux cités les agitations de la maladie, et bientôt les convulsions de la mort. Quand l'épouvantable opulence qui se concentre de plus en plus dans un plus petit nombre de mains aura donné à l'inégalité des fortunes une disproportion plus effrayante encore, alors ce grand corps ne pourra plus se soutenir : il s'affaîssera sur lui-même et périra (*TdP*, I, p. 981).

On verra que la concentration des richesses est considérée par Mercier comme l'une des causes principales de l'affaiblissement de la société. Ici, la disproportion est présentée comme une tare physique qui fera périr le « grand corps » de l'État. De même Bicêtre, cet établissement multifonctionnel qui regroupe malades, fous et criminels, est décrit comme un « ulcère terrible sur le corps politique, ulcère large, profond, sanieux » et comme une « trop grande lèpre pour le point de la capitale » (*TdP*, II, p. 243). C'est parce qu'il rassemble en un même lieu la lie du peuple et parce qu'il est « le réceptacle de tout ce que la société a de plus immonde, de plus vil » (*TdP*, II, p. 244) que Bicêtre prend l'apparence d'une blessure infectieuse menaçant l'ensemble du corps politique. À la fin du siècle, l'anticipation de la destruction de la société par une cause naturelle (tremblement de terre, inondation, passage du temps) se double d'une représentation de la cité comme autodestructrice (pourriture interne, désagrégation). Dans les deux cas, le monde contemporain révèle sa finitude, qui est comparable à celle de la vie humaine.

Les futures ruines de Paris

Dans le *Tableau de Paris*, la friabilité des constructions humaines s'exprime de manière éminente à travers la représentation de ruines diverses. Mercier tombe à quelques reprises dans la nostalgie des civilisations antiques perdues, mais ce sont surtout les ruines *à venir* qui le fascinent.

Je voudrais bien savoir si les grandes villes de l'Asie et de l'Europe, qui subsistent aujourd'hui, comme Paris, Londres, Amsterdam, Berlin, Rome, Venise, Gênes, Naples, Pétersbourg, etc., valent l'ancienne Ninive, Babylone, Thèbes à cent portes, Jérusalem, Suze, Persépolis, Corinthe, Athènes, Palmyre. Les anciens historiens ont beaucoup exagéré la grandeur et la magnificence de plusieurs villes ; mais leurs ruines attestent quelle fut leur splendeur. Paris, Londres et Naples, après leur destruction, n'offriront pas les restes imposants que le voyageur curieux visite encore avec une sorte de respect. Ainsi nos plus belles villes modernes n'égalent pas les villes anciennes (*TdP*, II, p. 782).

S'il semble céder à la nostalgie des civilisations perdues en chantant la grandeur des villes antiques, l'essentiel de son propos est comparatif. Non seulement « les plus belles villes modernes n'égalent pas les anciennes », mais leurs ruines « n'offriront pas les restes imposants » que l'on peut contempler à Babylone, à Jérusalem ou à Athènes. Comme à l'homme présomptueux qui se croit immortel, Mercier semble rappeler à la génération actuelle qu'elle n'est que poussière et que les traces qu'elle laissera à la postérité n'égalent en rien celles des grandes sociétés antiques. L'orgueil contemporain est frappé de plein fouet : les constructions actuelles tant vantées sont envisagées à travers leur destruction, une destruction dont on prévoit de surcroît qu'elle n'aura pas la noblesse des ruines antiques. La foi dans le progrès semble alors bien loin. Ne pourrait-on pas affirmer, toutefois, que la constante mise en parallèle des ruines antiques et des ruines futures sert en fait à nourrir

l'identification de la société contemporaine à celle de l'Antiquité ? C'est ce que suggère Michel Delon : en se projetant « dans un futur qui l'égale à la grandeur passée », la société de la fin du XVIII^e siècle « se débarrasser[ait] de tout ce qui, en elle, est petitesse, soumission aux usages, manie du moment, et atteindr[ait] à la majesté intemporelle de la ruine²⁵⁹ ». Le fait d'imaginer les futures ruines serait donc moins l'acceptation fataliste de la perte que l'affirmation de la grandeur de la société actuelle, dont l'éclat serait comparable à celui des plus prestigieuses villes de l'Antiquité. Cette « mise à niveau » historique oriente la poétique des ruines de plusieurs contemporains de Mercier et elle n'est certes pas absente chez ce dernier, qui se fait si souvent le chantre des progrès de la société actuelle et de sa supériorité sur cette Antiquité fanée que l'on loue abusivement. Toutefois, la comparaison avec l'Antiquité n'est pas un facteur explicatif suffisant pour comprendre les rouages de la poétique des ruines chez Mercier. La destruction le fascine et elle ne sert pas à mettre en valeur la construction ; c'est plutôt la construction qui, par contraste, a la tâche de faire ressortir l'importance de la destruction. Chez cet auteur à la pensée oxymorique, la mise en parallèle du présent et de l'Antiquité permet effectivement d'accentuer le contraste entre, d'une part, la grandeur d'une civilisation et, d'autre part, l'ampleur de sa dévastation. Sans nier le prestige relatif de la société actuelle, l'oxymore donne à voir la vulnérabilité de toute construction humaine face au temps.

Au cœur de cette ville qui condense les Lumières de l'Europe, Mercier est fasciné par les scénarios catastrophiques : il imagine les destructions les plus invraisemblables.

²⁵⁹ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, op. cit., p. 129.

La liste des catastrophes anticipées est longue : tantôt il s'inquiète des vastes carrières sur lesquelles reposent la plupart des bâtiments parisiens, menacés d'effondrement (chapitre V, « Les carrières »), tantôt il condamne les architectes qui, depuis trente ans, utilisent un bois susceptible de pourrir prématurément, causant, d'ici cinquante ans, l'effondrement des charpentes des maisons (DCXXXIX, « Charpentiers »). Ailleurs il anticipe un incendie détruisant le Mont-de-Piété (DCCCLI, « Hauteur des maisons ») et le Palais-Royal²⁶⁰ (DCCXXI, « Palais-Royal ») ou imagine une « Saint-Barthélemy d'auteurs » (*TdP*, II, p. 261) en évoquant l'écroulement possible du toit de l'Académie française le jour de la Saint-Louis, alors que tous les auteurs y sont réunis (DCVI, « La Saint-Louis »).

Chez Mercier, la destruction côtoie sans cesse la construction : elle y est indissociablement liée, comme une ombre. Selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est dans des chapitres qui traitent d'abord de construction que s'exprime le mieux la poétique des ruines. Par exemple, le chapitre intitulé « On bâtit de tous côtés » (LXXXVIII) s'ouvre, conformément à son titre, sur le foisonnement des entreprises architecturales et sur l'élargissement constant de la ville, mais, au fur et à mesure qu'il avance, il fait une place croissante à la destruction. Mercier évoque d'abord la destruction souhaitable de la Bastille, puis celle, moins souhaitable, de l'église Sainte-Geneviève (futur Panthéon) dont le dôme, mal conçu par Soufflot, risquerait de s'effondrer. À ces destructions potentielles et, pour ainsi dire, bénignes succède

²⁶⁰ La valeur que Mercier accorde à cet incendie est ambiguë : d'un côté, il le déplore comme toute destruction, mais, de l'autre, il semble le souhaiter. Le feu acquiert ici une double valeur : destructeur, il est aussi purificateur, car il pourrait contribuer à régénérer le Palais-Royal que Mercier considère comme l'antre du libertinage et la source de la corruption morale.

l'anticipation de ruines beaucoup plus importantes causées par un désastre naturel. Comment le thème de la construction a-t-il mené l'auteur à cette vision dévastatrice ? Comme si l'évocation de la destruction au sein du chapitre n'était pas suffisante, Mercier consacre le chapitre suivant (CCCLV, « Que deviendra Paris ? ») au tableau imaginaire des ruines de Paris au lendemain d'une catastrophe majeure. Tout se passe comme si la destruction était le pendant naturel de la construction. Un autre exemple de ce phénomène se trouve au chapitre « À vue d'oiseau » (DCCCLII). Mercier y décrit le point de vue panoramique qui s'offre à lui du haut des tours de Notre-Dame ; fasciné par l'immense étendue de la capitale, il passe en revue les constructions diverses qui frappent son regard. Toutefois, la narration se transforme rapidement en une vision apocalyptique où l'auteur imagine la ville ruinée par un violent tremblement de terre. Le phénomène se répète au chapitre « Supposition » (CCCLVI), où Mercier imagine un scénario étrange qui lui a valu de vives critiques. Il imagine rien de moins que l'incendie volontaire de Paris pour contrer sa trop grande importance dans le royaume. Dans le chapitre suivant, il rapporte les propos sévères que lui a valus cette supposition et il répond à ses détracteurs. Au critique du *Courrier de l'Europe* qui lui conseillait de brûler son livre plutôt que la capitale, il fait cette réponse étonnante : « Au lieu de le brûler, je l'ai triplé ; cela reviendra peut-être au même » (*TdP*, I, p. 994, n.*). Tout se passe comme si la destruction (l'autodafé) et la construction (le fait de tripler le livre) étaient deux activités équivalentes ou, du moins, complémentaires.

Le traitement des ruines, dans le *Tableau de Paris*, est fondé sur ce paradoxe : alors même que l'auteur décrit l'état actuel de la capitale (sa « présence »), il cerne la part d'absence qui l'habite ou la menace. Parler de la construction l'amène à envisager la destruction, comme si la première était porteuse de la seconde. Bref, la négativité de la ruine creuse son nid au sein même de la positivité de l'édification. Comme Juvénal qui « présagea à Rome sa destruction au milieu même de sa grandeur » (*TdP*, II, p. 1310), Mercier anticipe la ruine de Paris au cœur de son élan constructeur. Son œuvre illustre bien la phrase de Jacques Derrida citée en exergue, selon laquelle « la ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine²⁶¹. » Pour parler en termes derridiens, la ruine est « toujours déjà » présente dans la construction même. Un tel rapport à la ruine brouille considérablement l'ordre habituel du temps : la ruine n'est plus seulement le signe d'un passé révolu, elle parle aussi du présent au futur.

Le thème des ruines, porteur de ces lourds enjeux théoriques, entraîne chez Mercier un traitement esthétique particulier. Dans son *Salon de 1767*, Diderot a cette phrase étonnante au sujet du plaisir esthétique ressenti à l'imagination des édifices contemporains en ruines : « Le spectacle de Paris en feu, vous ferait horreur. Au bout de quelque temps, vous aimeriez à vous promener sur ses cendres²⁶². » Mercier éprouve une complaisance semblable lorsqu'il évoque les futures ruines de Paris, et surtout lorsqu'il les rapproche de la construction qui fait l'orgueil de l'époque contemporaine. Le motif des ruines est pour lui bien plus qu'un *topos* poétique

²⁶¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 72.

²⁶² Denis Diderot, *op. cit.*, p. 195.

quelconque : à travers lui s'expriment avec acuité la conscience du duel qui oppose l'homme au temps et, corrélativement, le sentiment esthétique qui en résulte. Se comparant à Xerxès qui, avant une grande bataille, pleurait à l'idée que, sous peu, des milliers de guerriers auraient cessé de vivre, Mercier prévoit la destruction de Paris et, « affecté du même sentiment, pleur[e] d'avance sur cette superbe ville » (*TdP*, I, p. 984). Pourquoi cette compulsion à *pleurer d'avance* une ville pourtant bien vivante ? Pourquoi l'anticipation de la perte est-elle plus plaisante que celle de la conservation et de la construction ? Et, comme le formule Diderot, « puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer ? et si je pleure, comment se fait-il que j'aie du plaisir ?²⁶³ » Il faut sans doute revenir encore une fois à la notion de sublime pour comprendre ce qu'il y a d'exaltant dans la destruction. Le sublime repose sur une esthétique de l'effet ; or quel tableau peut toucher davantage que celui de la mise en poussière des constructions actuelles, celles-là mêmes qui servent à alimenter le sentiment de contemporanéité ? À la prétendue puissance de l'humain s'oppose une force supérieure : c'est cette force, inexorable et éternelle, qui s'offre au regard dans la description des villes ruinées. Mercier répond d'abord à cette exigence en ayant recours à une rhétorique du *pathos*. Afin de faire ressentir un sentiment de crainte, il présente la destruction de Paris dans toute son horreur ; il insiste autant sur sa gravité que sur son imminence, deux piliers essentiels du discours pathétique²⁶⁴. Ensuite, son écriture prend une allure élégiaque : le style devient lyrique et la narration

²⁶³ *Ibid.*, p. 195-196.

²⁶⁴ Comme le dit Georges Molinié à l'article « Passion / crainte » de son *Dictionnaire de rhétorique*, « on ne craint que les maux risquant d'entraîner des inconvénients graves, des pertes, et encore dans la mesure où on les voit imminents ». Pour faire ressentir la crainte, l'écrivain doit donc faire voir aux lecteurs « qu'ils peuvent souffrir, que des gens plus considérables qu'eux ont souffert, et dans des circonstances apparemment imprévisibles » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 257 et 258).

s'assombrit, laissant place au registre de la plainte et de la déploration²⁶⁵. « L'élégie célèbre le manque²⁶⁶ », la mort, la perte ; expression littéraire de la mélancolie suscitée par l'absence, elle est la conjonction du plaisir et de la désolation. À travers cette figure se manifeste un sentiment d'attente qui provoque un indéniable plaisir esthétique, même s'il s'agit d'annoncer une décomposition. Comme le formule bien Christina Vogel, « l'attente des débris qui résultent de la déconstruction imaginative donne un plaisir aussi intense que l'espoir de reconstruire des ensembles perdus²⁶⁷ ».

Voici quelques exemples de cette dynamique dans le *Tableau de Paris*. Le chapitre « À vue d'oiseau », évoqué précédemment, donne à voir la vulnérabilité de l'homme face aux forces de la nature qui peuvent renverser en « deux minutes [...] les travaux de dix siècles » :

En voyant cette enceinte peuplée, je pensais aux suites effroyables qu'aurait un tremblement de terre. Dieu ! préservez Paris d'un pareil désastre, deux minutes renverseraient les travaux de dix siècles. Les palais et les maisons ébranlées, les temples renversés, les voûtes se séparant, que deviendrait cette société errante, abandonnée à elle-même ? Et si, dans le sein de la paix et de la tranquillité universelle, les magistrats sont accablés sous le poids des affaires ; si, pour arrêter quelques désordres, ils passent les jours et les nuits à imaginer les remèdes, que ferait-on de ce peuple sans asile ? Comment pourvoir à sa subsistance, habiller des hommes presque nus, ressusciter une ville immense couchée dans un vaste tombeau entouré de ruines plus immenses encore, que l'œil peut à peine mesurer ? (*TdP*, II, p. 1035).

Dans presque toutes les scènes catastrophiques du *Tableau de Paris*, la destruction touche la ville, mais pas (ou peu) les habitants. Si Mercier évoque « le juge enseveli

²⁶⁵ Chez Mercier, le lyrisme s'exprime par une présence plus soutenue de la première personne, mais surtout par le style, attentif au rythme et à la musicalité. Voir Michèle Gally, « Lyrisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 357-358.

²⁶⁶ Aline Loicq, « Élégie », dans *ibid.*, p. 178.

²⁶⁷ Christina Vogel, *loc. cit.*, p. 25.

sous son tribunal, le pontife sous l'autel, le commerçant sous ses ballots » (*TdP*, II, p. 1036), il ne se complaît pas dans la représentation de cadavres jonchant les rues détruites, même si les dizaines de milliers de morts de Lisbonne pourraient l'inviter à le faire. C'est la destruction *physique* de la ville qui fascine l'auteur. « Maisons ébranlées », « temples renversés », voûtes disjointes : c'est ainsi que se présente l'univers chaotique de la ville en ruines. Mercier ne nie pas que des vies humaines doivent nécessairement être perdues dans de tels désastres, mais il est davantage intéressé par la représentation des survivants dans une « société errante abandonnée à elle-même » et condamnée à trouver sa subsistance dans la ville fantôme. On notera encore que c'est à propos de la ville que Mercier utilise le registre de la mort : c'est elle qui, « couchée dans un vaste tombeau », appelle à être « ressuscitée ». L'auteur déplace ensuite légèrement son propos de la destruction de Paris à celle de Versailles, déjà anticipée dans *l'An 2440*. La narration passe alors du conditionnel (« deux minutes *renverseraient* ») au futur simple (« un jour *viendra* ») : la prophétie apocalyptique cesse de n'être qu'une potentialité et devient une fin inéluctable.

Un jour viendra que les pièces d'eau de Versailles se changeront en marais, les berceaux s'obstrueront, toutes les avenues se fermeront : car quand l'homme retire sa main, la nature commence son ouvrage. Les végétaux naturels feront la guerre aux végétaux étrangers ; les chardons étoilés étoufferont les gazons, les touffes d'orties s'empareront des statues, et des mousses verdâtres rongeront le sein et les joues de ces statues, de ces marbres dont on admire la beauté. La nature, qui s'étudie à effacer de toutes parts la main symétrique de l'homme, poussera les roseaux vers le château ; une multitude d'arbres l'assiégeront, et prenant racine dans les fentes, écarteront les pierres et démoliront l'édifice ; les planchers seront à jour, le vent sifflera, les armes seront effacées, et les ruines seront couronnées de ces végétaux qui rampent et qui s'élèvent ; un cyprès croîtra au lieu où repose la majesté royale, et le temps aura fait monter la végétation sur toutes les parties de ce château entrouvert, exposé de toutes parts à l'action des éléments (*TdP*, II, p. 1037-1038).

Dans une société obsédée par la circulation à l'intérieur de la ville (circulation de l'air, des voitures, des passants, des denrées), il est significatif que ce soit précisément *l'obstruction* qui provoque la destruction de Versailles (« les berceaux *s'obstrueront*, toutes les avenues se *fermeront* »). Ce qui frappe surtout dans cet extrait est l'envahissement progressif de la nature sur les constructions humaines. Ici, le cataclysme n'est pas au premier plan : la nature reprend tout simplement ses droits sur l'ouvrage de l'homme. Ce mouvement naturel est présenté comme le serait un assaut guerrier : « les végétaux naturels *feront la guerre* aux végétaux étrangers » apprêtés par la main de l'homme, et les arbres « assiègeront » le château. Symbole de la puissance royale, le château de Versailles se voit soumis à une force supérieure, celle de la nature. Dépouillé de son faste, il devient vulnérable et se voit « exposé de toutes parts à l'action des éléments ». En présentant en ruines le monument le plus prestigieux du régime contemporain, Mercier rappelle le caractère éphémère des constructions humaines devant l'immortalité de la nature qui, « maîtresse de son ouvrage, reprend toujours ses droits et plante ses enseignes immortelles sur les édifices les plus orgueilleux qu'a bâtis la main de l'homme » (*TdP*, II, p. 1038). Comme Mercier le dit ailleurs, la nature semble crier à l'homme qui la contemple : « je suis grande, et tu es petit ; cet horizon est immense, et ta conception est bornée. Ce rocher a vu les premiers jours de l'univers ; s'il pouvait parler, il te confondrait. Sois en silence devant ces masses énormes » (*TdP*, II, p. 500). Tout comme les astres évoqués dans le chapitre « Mélancolie » de *Mon bonnet de nuit*, la nature a précédé les créations humaines et elle leur succédera ; elle seule est du côté de l'immortalité. On notera également qu'à la toute fin de l'extrait Mercier change à nouveau de

temporalité : après le futur, c'est désormais le futur antérieur, temps par excellence de la mort, qui s'impose à lui (« le temps *aura fait monter* la végétation sur toutes les parties de ce château »). Dans la mesure où il amène à considérer le présent comme un futur passé, le futur antérieur est le temps de la disparition, celui où le présent du discours ne devient accessible que sous le mode de l'anamnèse. Mais le futur antérieur est également un temps carrefour, car en lui cohabitent les trois instances temporelles – le passé, le présent et le futur – dont les frontières sont de plus en plus difficiles à tracer avec précision.

Un deuxième exemple éloquent de la poétique des futures ruines se trouve au chapitre intitulé « Que deviendra Paris ? » (CCCLV). La destruction qui guette la capitale y est présentée dans un style hanté par la mélancolie.

Cette rivière utilement resserrée dans des quais majestueux et formés de pierre, encombrée par des débris immenses, se débordera, et formera des étangs bourbeux et infects ; les ruines des édifices boucheront ces rues alignées au cordeau ; et dans ces places où un peuple nombreux s'agite, les animaux venimeux, enfants de la putréfaction, ramperont autour des colonnades renversées et à moitié ensevelies.

Est-ce la guerre, est-ce la peste, est-ce la famine, est-ce un tremblement de terre, est-ce une inondation, est-ce un incendie, est-ce une révolution politique qui anéantira cette superbe ville ? Ou plutôt plusieurs causes réunies opéreront cette vaste destruction ?

Elle est inévitable sous la main lente et terrible des siècles, qui mine les empires les mieux affermis (*TdP*, I, p. 980).

On remarquera d'abord qu'ici encore, c'est l'obstruction qui est responsable de la destruction de la ville : la Seine est « encombrée par des débris immenses » et les rues sont bouchées par les ruines des édifices. L'image des « animaux venimeux » rampants sur les ruines est également digne de mention. L'incise, « enfants de la putréfaction », qui y est jointe peut être comprise dans deux sens distincts, l'un,

littéral, de pourriture et l'autre, figuré, de corruption morale. Selon ce second sens, ces animaux inquiétants « enfants de la putréfaction » auraient une connotation morale et seraient en quelque sorte l'incarnation maléfique des vices de Paris, dont Mercier dit au chapitre précédent qu'il est « l'abîme de la corruption » (*TdP*, I, p. 978). Pour l'auteur du *Tableau*, l'effondrement des civilisations a presque toujours des causes morales. La proximité avec l'imaginaire judéo-chrétien, et plus particulièrement avec les scènes de *l'Apocalypse*, est frappante. En effet, dans le texte de Saint Jean qui clôt le *Nouveau Testament*, la chute de Babylone a une source identifiable, une prostituée propageant la corruption, tout comme les libertins du Palais-Royal menacent de propager leurs vices à l'ensemble de la capitale. De plus, dans le célèbre passage des sept trompettes du jugement dernier, la cinquième trompette marque l'arrivée d'une horde de sauterelles venimeuses qui torturent les hommes pendant cinq mois, tout comme ces inquiétants animaux rampants qui peuplent chez Mercier la ville détruite. Bref, ces images canoniques alimentent l'imaginaire de Mercier qui, comme la plupart des hommes de sa génération, a reçu une solide éducation biblique

Tout au long du chapitre, les trois instances temporelles (passé, présent, futur) s'entremêlent. Comme s'il s'agissait d'un passage obligé, le chapitre commence par l'évocation des civilisations disparues :

Thèbes, Tyr, Persépolis, Carthage, Palmyre ne sont plus. Ces villes qui s'élevaient fièrement sur le globe, dont la grandeur, la puissance et la solidité semblaient promettre une durée presque éternelle, ont laissé équivoques les traces mêmes du lieu qu'elles ont occupé. D'autres cités jadis florissantes et peuplées n'offrent aujourd'hui, dans un effrayant désert, que quelques

colonnes éparses, quelques monuments brisés, triste reste de leur magnificence passée (*TdP*, I, p. 979).

Des restes présents du passé, on glisse aux restes futurs du présent : « Hélas ! les grandes villes modernes éprouveront un jour la même révolution » (*TdP*, I, p. 979).

Dans la suite du chapitre, Mercier fait un aller-retour continuuel entre les différentes temporalités : il passe de la destruction à venir à l'image qu'auront de la société contemporaine les historiens de demain. Il reprend ensuite longuement sa lamentation élégiaque sur les villes antiques disparues, sans cesser de relier cette destruction à celle qui guette la civilisation actuelle. Il dit, par exemple, à propos de Pompéi que « la lave, les cendres, la pierre ponce ont conservé ces monuments, *comme pour nous offrir une future image de ce que nos cités deviendront à leur tour* » (*TdP*, I, p. 983 ; on souligne). Si quelques vestiges des civilisations anciennes ont survécu à l'enfouissement du temps et à l'oubli, la plupart des sociétés anciennes ont toutefois disparu sans laisser de trace. Mercier rapporte encore une fois cette réflexion tragique sur l'anéantissement généralisé à l'éventualité d'une disparition complète de la société actuelle :

Dans cet intervalle de siècles, une foule prodigieuse d'événements nous échappent. Il en sera de même pour nous ; l'avenir engloutira les faits les plus importants, pour ne laisser que le souvenir ou le nom des siècles. Ô temps ! les individus, les villes, les royaumes, tout finit par *hic jacet* (*TdP*, I, p. 982).

« Ici gît » (*hic jacet*) : telle est, pour Mercier, la loi universelle du temps, qui abolit les frontières entre le passé, le présent et le futur. C'est pourquoi le thème des ruines entraîne un aller-retour constant, voire un brouillage entre ces temporalités : dans la poétique des ruines, ces temps ne sont pas isolés. Le temps universel qui préside au cours du monde ne correspond pas au temps humain, divisé en trois instances en

apparence hermétiques : fonctionnant selon un tout autre système temporel, il rassemble en une seule entité le passé, le présent et le futur. Les ruines, réelles ou fictives, ne sont donc pas une simple histoire de passé ou de futur ; elles sont le fruit d'une fusion de temporalités. Elles obligent à quitter le temps cloisonné à partir duquel l'humain aborde son existence et donnent à voir, non sans angoisse, ce temps universel et total selon lequel tout s'équivaut, le présent ne pesant pas plus lourd dans la balance que le passé à jamais enseveli. Comme au chapitre « Mélancolie » de *Mon bonnet de nuit*, la totalisation du temps fait prendre conscience du peu de poids du présent et, par extension, de la vanité de l'existence individuelle, car « les individus, les villes [et] les royaumes » sont soumis au même sort. « Faut-il que tout périsse ? » (*TdP*, I, p. 982) martèle Mercier en contemplant l'ouvrage dévastateur du temps. La mélancolie et la désolation naissent ainsi de l'incompatibilité entre le temps humain et celui, totalisant, de l'univers, qui oblige l'homme à se confronter à l'inéluctabilité de sa propre perte.

B. LA DIALECTIQUE CONSTRUCTION / DESTRUCTION

Autodestruction et autoconsumation

Il n'y a pas que le temps et les catastrophes naturelles qui soient, chez Mercier, susceptibles de détruire Paris : la ville porte en elle le germe de sa propre destruction, tant physique que morale. Ce qui a permis à la ville de s'ériger est précisément ce qui

la menace d'effondrement. Ce paradoxe est admirablement illustré dans un des chapitres qui ouvrent le *Tableau de Paris*. Après avoir fait un tableau de la capitale, Mercier s'intéresse pour ainsi dire à l'envers de la médaille et peint un négatif (au sens photographique du terme) de ce qui apparaît à la superficie. À la hauteur des maisons répond la profondeur des carrières qui forment le sous-sol de la ville ; au caractère imposant des monuments correspond un abîme souterrain qui menace de précipiter dans le gouffre l'ensemble de la capitale.

Pour bâtir Paris dans son origine, il a fallu prendre la pierre dans les environs ; la consommation n'en a pas été mince. Paris s'agrandissant, on a bâti insensiblement les faubourgs sur les anciennes carrières ; de sorte que tout ce qu'on voit en dehors, manque essentiellement dans la terre aux fondements de la ville ; de là les concavités effrayantes qui se trouvent aujourd'hui sous les maisons de plusieurs quartiers ; elles portent sur des abîmes. Il ne faudrait pas un choc bien considérable, pour ramener les pierres au point d'où on les a enlevées avec tant d'effort. [...]

Tout le faubourg Saint-Jacques, la rue de la Harpe, et même la rue de Tournon, portent sur d'anciennes carrières, et l'on a bâti des pilastres pour soutenir le poids des maisons. Que de matière à réflexions, en considérant cette grande ville formée, soutenue par des moyens absolument contraires ! Ces tours, ces clochers, ces voûtes des temples, autant de signes qui disent à l'œil : ce que nous voyons en l'air manque sous nos pieds (*TdP*, I, p. 36-37).

Mercier insiste sur le contraste entre le « plein » et le vide, qu'il donne à voir dans deux formulations à peu près identiques : « tout ce qu'on voit en dehors, manque essentiellement dans la terre aux fondements de la ville » et « ce que nous voyons en l'air manque sous nos pieds ». C'est donc que la « présence » visible à la surface implique directement une absence souterraine. La positivité est inséparable de la négativité : les deux cohabitent verticalement dans le même espace. Mercier met bien l'accent sur le fait que les pierres qui ont servi à bâtir la ville ne proviennent pas d'une région éloignée, mais bien du sous-sol même de la capitale. La construction est si indissociablement liée à la destruction que l'abîme souterrain menace de « ramener

les pierres au point d'où on les a enlevées avec tant d'effort ». Au chapitre intitulé « Plancher d'une partie de la capitale » (CLXXXIX), Mercier revient sur ces cavités qui composent le sous-sol parisien – et qu'il compare, par symétrie, à une ville souterraine – et il en rappelle les dangers :

C'est une ville souterraine, où l'on trouve des rues, des carrefours, des places irrégulières. On regarde au plancher, tantôt bas, tantôt plus élevé ; mais quand on y voit des crevasses, et que l'on réfléchit sur quoi porte le sol d'une partie de cette superbe ville, un frémissement secret vous saisit, et l'on redoute l'action de la force centripète.

Des cavités, des ciels à demi brisés, des enfoncements qui n'ont pas encore percé à jour, des fontis, des piliers écrasés sous le poids qui les presse et qui menacent de ruine, de doubles carrières, sur lesquelles portent à faux les piliers de la première ; quel coup d'œil ! Et l'on boit, et l'on mange, et l'on dort dans les édifices qui reposent sur cette croûte incertaine ! (*TdP*, I, p. 461)

Nulle catastrophe naturelle, nulle érosion n'est responsable de ce danger qui guette Paris : c'est la construction même de la capitale qui menace de causer sa destruction. Au-delà de la corrélation unissant construction et destruction, on retiendra l'image de la ville bâtie sur un abîme. Le danger est omniprésent, il gît en permanence sous les pieds des habitants. Mieux, il n'est pas provoqué par une cause extérieure, mais bien par l'homme lui-même, qui est l'artisan de sa propre perte : « Les fléaux de la nature ne sont plus rien en comparaison de ceux que l'homme a créés pour sa ruine et celle des populeuses cités qu'il habite » (*TdP*, I, p. 983). La grande ville est une poudrière qui concentre les menaces qu'elle a elle-même créées.

Au cœur de cet imaginaire se trouve chez Mercier une série de représentations de la ville en monstre dévorateur. L'épigraphe du livre I, qui oriente la lecture de tout le *Tableau*, fait explicitement appel à cette image. Mercier cite un extrait de l'épître de Pierre de l'Ancien Testament, « *Quarens quem devoret* » qui, remis en contexte,

signifie « Soyez sobres, et veillez ; car le démon, votre ennemi, tourne autour de vous comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer²⁶⁸ ». Le *topos* du danger de la ville, qui sera très développé par le roman du XIX^e siècle, apparaît donc dans les premières lignes du paratexte. Dès les premiers tableaux, Paris est présenté comme un monstre dévorateur : « Je parlerai encore de sa grandeur illimitée [Paris], de ses richesses monstrueuses, de son luxe scandaleux. Il pompe, il aspire l'argent et les hommes ; il absorbe et dévore les autres villes » (*TdP*, I, p. 13). Le vocabulaire de la dévoration et de l'aspiration, éloquemment illustré par les verbes de cet extrait (pompe, aspire, absorbe, dévore), revient à plusieurs reprises tout au long de l'ouvrage ; chaque fois, c'est la taille démesurée de la capitale qui est mise en cause : « Vu politiquement, Paris est trop grand : c'est un chef démesuré pour le corps de l'état. [...] Paris est un gouffre où se confond l'espèce humaine » (*TdP*, I, p. 32). Au chapitre « Supposition », c'est encore la grandeur démesurée de Paris qui donne à Mercier l'idée saugrenue de le brûler – idée qui n'est pas sans rappeler la pyromanie fantasmatique de Mercier à l'égard des bibliothèques :

Si tous les ordres de l'État assemblés, ayant reconnu, après un mûr examen, que la capitale épuise le royaume, dépeuple les campagnes, retient loin d'elles les grands propriétaires, ruine l'agriculture, cache une multitude de bandits et d'artisans inutiles, corrompt les mœurs de proche en proche, recule l'époque d'un gouvernement formidable à l'étranger plus libre et plus heureux ; si tous les ordres de l'État, dis-je, tout vu et considéré, ordonnaient qu'on mît le feu aux quatre coins de Paris, après avoir préalablement averti les habitants une année d'avance... quel serait le résultat de ce grand sacrifice fait à la patrie et aux générations futures ? Serait-ce là en effet un service rendu aux provinces et au royaume ? (*TdP*, I, p. 986).

Les contemporains de Mercier n'ont pas manqué de souligner l'excentricité de cette « supposition ». Cette métropole dont Mercier, tout au long du *Tableau*, vante les

²⁶⁸ Ancien Testament, 1^{ère} Épître de Pierre, 5, 8.

mérites autant que les défauts et dont il pleure la destruction future, voilà qu'il propose de la brûler. C'est la monstruosité de la capitale qui est une fois de plus invoquée : Paris épuise le royaume, dépeuple les campagnes, ruine l'agriculture et corrompt les mœurs. Sa destruction volontaire est présentée comme profitant non seulement au reste de la patrie, mais également aux générations futures. Contrairement à la doctrine du progrès, la société de demain ne se forme pas par accumulation (chaque génération ajoute ses propres lumières à celles de la génération précédente) mais par destruction (les abus sont éradiqués pour permettre un nouveau commencement). Bien que cette idée extravagante ne soit présentée que sous forme de supposition, elle reprend une théorie récurrente dans le *Tableau* : la tête du royaume est disproportionnée par rapport au reste et ce déséquilibre prend des allures inquiétantes, tant pour les provinces environnantes que pour la capitale elle-même²⁶⁹. Le problème sur lequel l'auteur revient sans cesse est celui de la subsistance : comment nourrir une ville si densément peuplée sans épuiser les ressources des campagnes environnantes ?

Je vois cette ville florissante, mais aux dépens de la nation entière. Ces maisons à six étages tous peuplés, aspirent les moissons et les vignes à cinquante lieues à l'entour ; ces laquais, ces baladins, ces abbés, ces batteurs de pavé ne servent ni l'État ni la société ; il faut cependant que tout cela subsiste, comme le dira mon premier chapitre sur la législation, intitulé, *de l'estomac de l'homme* (*TdP*, I, p. 33).

Paris croît et se fortifie « aux dépens de la nation entière », en *aspirant* les moissons de sa périphérie. Dix volumes plus loin, Mercier contredit point pour point cette

²⁶⁹ C'est Mercier qui utilise cette image corporelle de la tête et du corps : « Vu politiquement, Paris est trop grand : c'est un chef démesuré pour le corps de l'état » (*TdP*, I, p. 32) ; « ce gouvernement dont la tête est aussi disproportionnée que la capitale l'est au royaume » (*TdP*, I, p. 33).

affirmation. Sous le poids, sans doute, des nombreuses critiques qui lui ont été adressées, il écrit un chapitre intitulé « Erreur rectifiée » dans lequel il affirme que

Paris n'est point une tête trop grosse, et disproportionnée pour le royaume. Cette figure de rhétorique, que j'avais adoptée, est sans justesse car, sans une grande capitale, il ne faut espérer chez un peuple, ni politesse, ni ressources, ni instruction. Les grandes villes ne dévorent point les campagnes ; elles ne les rendent que plus florissantes par les moyens de reproductions et de consommation. L'agriculture n'est jamais plus brillante qu'alentour des villes populeuses. [...] Il ne faut pas détruire cette métropole, par cela seul qu'elle est la capitale de la France, sous peine de voir renverser tout l'État (*TdP*, II, p. 775-776).

Pourtant, dans les deux chapitres qui suivent, Mercier reprend le schéma déployé dans les premiers volumes de l'œuvre : il répète que la grandeur démesurée de Paris est une menace pour l'ensemble du royaume. Il rapporte un mot du tsar qui, en visite à Paris, aurait été frappé par l'étendue de la ville : « Le tzar, lorsqu'il vint à Paris, fut tellement effrayé de sa grandeur, qu'après s'être recueilli, il proféra ces mots : *Je la brûlerais, si j'étais le souverain du royaume*. Il ne l'eût pas fait certainement ; mais cet arrêt prouve qu'il sentait la difficulté d'alimenter une aussi grande ville » (*TdP*, II, p. 783). Il prend ensuite à témoin le passé en rappelant que ce sont les villes qui ont précipité la chute des grands empires de l'Antiquité :

C'est Suze, c'est Persépolis, c'est Babylone, c'est Ecbatane, qui livrèrent la Perse à Alexandre ; ces malheureuses cités renfermaient une multitude d'hommes corrompus, richement armés, mais sans vigueur et sans discipline. Athènes, cette ville de Minerve, où l'on cultivait tous les arts, succomba longtemps avant Sparte, parce qu'elle était bien plus peuplée. Elle était pourtant aussi savante dans l'art de la guerre que l'autre était agreste. Constantinople a dévoré l'empire d'Orient (*TdP*, II, p. 784).

La grande ville, qui fascine tant le polygraphe et qui est l'objet de son œuvre, se voit accusée de tous les maux. La rectification que prend soin de faire Mercier est loin d'être une réhabilitation des grands centres urbains : elle ne sert vraisemblablement

qu'à atténuer le caractère scandaleux de ses affirmations, qu'il ne s'empêche pas, par ailleurs, de reprendre de manière indirecte en rapportant les propos supposés du tsar ou en donnant l'exemple des villes antiques. Dans l'un des derniers chapitres du *Tableau*, l'image de Paris dévoratrice s'impose à nouveau à propos, cette fois, de la consommation de bois : « Combien cette capitale a déjà englouti de forêts immenses ! Ce qui l'avoisine ne peut plus fournir à sa consommation. Sans le bois flotté, il n'y aurait de bois que pour les grosses maisons, qui le détruisent avec une dissipation effrayante » (*TdP*, II, p. 1557). Dans tous les exemples cités, Paris est représenté comme un gosier énorme qui engloutit denrées et ressources : la métaphore de la digestion s'impose pour évoquer la taille effrayante de la capitale. Le *Tableau de Paris* est donc aussi, dans une large mesure, un parcours au cœur du ventre de Paris, au sens propre et figuré.

Dans *le Nouveau Paris*, Mercier reprend cette image de la dévoration en lui faisant subir un glissement. Il évoque l'adéphagie (maladie poussant à manger excessivement) qui a caractérisé l'époque de la Terreur :

Avez-vous entendu parler de l'*Adéphagie* ? C'est un mot grec qui signifie *Déesse de la gourmandise*. Parmi et pendant les horreurs révolutionnaires, l'Adéphagie n'avait rien perdu de son empire. Ses nombreux autels n'en furent pas moins dressés tout à côté de la guillotine et des larges cimetières qu'encombraient les victimes (*NP*, p. 598).

Dans cette période de trouble où les citoyens s'entre-dévorent au sens figuré, ils dévorent aussi au sens propre tout ce qui peut leur tomber sous la dent. Comme dans le *Tableau*, la métaphore de l'engloutissement alimentaire sert à marquer les excès d'un système qui met le peuple en péril. Les banquets et autres autels à la

gourmandise qui côtoient la guillotine offrent par contiguïté une image de la nécrophagie qui règne au sein de la société. « La grande bouche du peuple » (*NP*, p. 599) apparaît du coup comme un monstre vorace.

À travers l'image de la ville dévoratrice, Mercier exprime dans le *Tableau de Paris* bien plus qu'une simple préoccupation logistique liée à l'approvisionnement de la capitale ; il montre aussi, voire surtout, l'empire politique de Paris sur l'ensemble de la France. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'administration se centralise considérablement ; cette réforme gouvernementale a pour effet de concentrer dans la capitale le pouvoir politique de même que la force d'influence. Alexis de Tocqueville analyse ce phénomène dans *l'Ancien Régime et la Révolution* : selon lui, la centralisation administrative est une cause et non un effet de la Révolution et elle était déjà solidement implantée dans la société d'Ancien Régime. La prépondérance de Paris sur le reste du royaume est l'une des expressions les plus frappantes de cette centralisation. Dans le titre du chapitre qu'il consacre à cette question (« Comment la France était déjà, de tous les pays de l'Europe, celui où la capitale avait acquis le plus de prépondérance sur les provinces et absorbait le mieux tout l'empire »), Tocqueville reprend la métaphore de l'absorption, déjà utilisée par Mercier et ses contemporains. Il montre qu'à la fin du XVIII^e siècle Paris n'est pas plus peuplé que Londres et que son poids démographique par rapport au reste de la France n'est pas plus important qu'aux XVI^e et XVII^e siècles ; pourtant la structure du gouvernement

est telle que, dans la décennie 1780, « il est déjà la France même²⁷⁰ ». Les activités les plus importantes s'y concentrent : administration, industrie, littérature, arts, mode, etc. « Paris devenant de plus en plus le modèle et l'arbitre du goût, le centre unique de la puissance et des arts, le principal foyer de l'activité nationale, la vie industrielle de la nation s'y retire et s'y concentre davantage²⁷¹. » Tocqueville rapporte le témoignage d'Arthur Young qui quitte Paris au début du mois de juillet 1789 alors que les esprits y sont en pleine ébullition ; Young s'étonne de ne pas retrouver en province l'agitation de la capitale et, surtout, de constater que les provinciaux n'osent avoir une opinion sur les événements avant de savoir ce qu'on en pense à Paris²⁷². Si, *a posteriori*, Tocqueville interprète cet ascendant politique et idéologique de la capitale comme l'une des causes de la Révolution (et donc de la régénération, quoi qu'il en soit de ses opinions politiques), Mercier, en amont de l'événement, ne peut y voir qu'une source de danger et de destruction. Déjà, en 1734, Montesquieu attribuait comme cause de la chute de Rome la taille démesurée de la ville : « Si la grandeur de l'Empire perdit la République, la grandeur de la Ville ne la perdit pas moins²⁷³. » Quelques années plus tard, Mirabeau, reprenant la métaphore corporelle, écrivait : « Les capitales sont nécessaires ; mais si la tête devient trop grosse, le corps devient apoplectique et tout périt²⁷⁴. » Bref, cette représentation de la ville dévoratrice est un *topos* à la fin du XVIII^e siècle et c'est à ce titre que Mercier la mobilise et qu'il la fait dialoguer avec l'imaginaire des ruines.

²⁷⁰ Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1985, p. 146.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 150.

²⁷² Voir *ibid.*, p. 148-149.

²⁷³ Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 80.

²⁷⁴ Mirabeau, cité par Tocqueville, *op. cit.*, p. 146.

La capitale renferme en son sein un autre danger, que seule la politique intérieure a contribué à forger : la concentration des richesses entre quelques mains. Mercier s'inspire des réflexions ouvertes par Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes*, sans toutefois en reprendre les thèses anthropologiques (état de nature, naissance de la propriété, etc.). Mercier milite pour l'instauration d'un modèle plus égalitaire qui vise une meilleure répartition des richesses.

L'origine de tous les maux politiques doit s'attribuer à ces fortunes immenses, accumulées sur quelques têtes. Cette funeste inégalité fait naître d'un côté les attentats de l'opulence, et de l'autre les crimes obscurs de l'indigence. Elle enfante une guerre intestine qui a beaucoup de ressemblance avec la guerre civile (*TdP*, I, p. 53).

Puissent tous les sots et durs amateurs de ces misérables superfluités [diamants] qui *aspirent* la substance du pauvre, partir pour le pays de Golconde, dans les États du Grand Moghol, à cent milles de Mazulipatan ! (*TdP*, II, p. 275).

Tout comme Paris engloutit les moissons des campagnes environnantes, quelques privilégiés aspirent l'argent du peuple. À la fin du livre XI, Mercier réitère ses plus fermes convictions politiques et rappelle que tant que la nation

n'immolera pas cette redoutable et cruelle finance qui fait couler dans les larges bassins du luxe le pur sang de l'État, le nombre des pauvres, qui va croissant chaque année, laissera bientôt à sec l'agriculture, le commerce, les arts utiles et consolateurs ; si le gouvernement n'affaiblit pas peu à peu cet *agiotage* scandaleux qui tue la morale et dessèche la subsistance du peuple ; s'il laisse la finance concentrer tout l'argent dans les mains d'une petite portion de citoyens ; si les grands capitalistes sont les seuls qu'on considère ; si tous les ménagements sont pour eux, les princes et les sujets seront bientôt desséchés par ce corps dévorant (*TdP*, II, p. 1310-1311).

Dans sa lutte contre les inégalités socio-économiques, c'est encore la métaphore de la dévoration et du dessèchement qui s'impose à l'auteur (« laissera à sec », « dessèche

la substances », « desséchés par ce corps dévorant »). Le monstre dévastateur de la finance accentue le déséquilibre qui gît au cœur de la capitale et menace de provoquer son affaissement. Encore une fois, la disproportion de la ville est considérée comme la cause de son autodestruction, voire de son autoconsommation.

Destruction de Paris et destruction du livre

En capturant la ville à travers le *Tableau*, Mercier la réfléchit tout en la reconstruisant. Le livre devient un instrument de construction et, partant, il est soumis à la typologie selon laquelle le « plus » (la positivité de la construction) côtoie le « moins » (la négativité de la destruction). Dans le *Tableau*, le livre a deux fonctions : il est une *trace*, dans la mesure où il survit à la génération de son auteur, mais il est aussi le signe d'un effacement, d'un échec de l'entreprise de conservation.

Comme l'*Encyclopédie* qui, selon le « Discours préliminaire » rédigé par D'Alembert, devait servir à reconstruire le monde après un cataclysme, Mercier souhaite que son livre survive à la destruction inévitable de Paris et serve de référence à la postérité. C'est pourquoi, par exemple, il fournit les coordonnées géographiques de la ville : « Notons, à toute aventure, pour les siècles reculés, (ce que tout le monde sait), que Paris est sous le 20^e degré de longitude, et au 48^e degré 50 minutes 10 secondes de latitude septentrionale » (*TdP*, I, p. 980). Survivant matériel d'une société appelée à s'éteindre, le livre a la mission de donner voix au présent lorsque le

temps l'aura anéanti. En faisant porter au livre cette tâche de témoigner du présent, Mercier semble plutôt optimiste quant à la résistance de l'objet-livre à la destruction du temps : tout pourrait être détruit, la ville, les monuments de pierre, les statues de bronze, mais le livre, cet assemblage fragile d'encre et de papier, résisterait à la force des éléments. Peu importe le réalisme des espoirs suscités, le livre se charge d'une fonction mémorielle de premier ordre. C'est pourquoi il se doit d'être le plus complet possible : livre *total*, il doit contenir toutes les informations pouvant servir à reconstruire la société après un cataclysme ou, à tout le moins, à reconstituer le puzzle de l'histoire. Mercier imagine avec humour que l'ouvrage résistant au temps et témoignant du présent soit un banal registre administratif :

S'il arrivait un jour un bouleversement dans la partie du globe que nous habitons, et que dans les débris de nos villes ensevelies un peuple nouveau, cherchant des monuments de ce que nous avons été, trouvât un registre des *rentes sur l'Hôtel de Ville*, au lieu d'un volume du *Dictionnaire des arts*, comme le savant scrutateur serait déçu ! (*TdP*, II, p. 139).

Conscient de la part de hasard qui a fait que tel manuscrit de Pompéi a survécu plutôt qu'un autre, l'auteur se demande encore : « Ainsi dans trois mille ans, quel sera l'ouvrage destiné à donner à nos descendants une idée de nos connaissances morales et physiques ? Quel livre aura l'honneur de rallumer le flambeau éteint des sciences²⁷⁵ ? » (*TdP*, I, p. 983-984). Toute l'entreprise de Mercier dans le *Tableau de*

²⁷⁵ La vision de l'histoire impliquée par cet extrait est ambiguë : si Mercier recherche l'ouvrage capable de « rallumer le flambeau éteint des sciences », c'est qu'il suppose que la destruction de la société aura également entraîné une régression des connaissances. La conception cyclique de l'histoire domine : les connaissances se développent, meurent et renaissent. Pourtant, ce modèle n'est pas totalement applicable à Pompéi, qui sert de pôle de référence à la réflexion de Mercier : en exhumant Pompéi au XVIII^e siècle, l'Europe découvre certes une civilisation florissante et évoluée, mais non pas supérieure sur le plan scientifique. L'éruption du Vésuve qui a anéanti la ville romaine n'a donc pas fait sombrer l'humanité dans les limbes du savoir. Pourquoi penser, alors, que le « flambeau des sciences » s'éteindrait forcément avec Paris ? Orgueil « parisianocentriste » ou complaisance apocalyptique ?

Paris consiste à faire comme si c'était le sien, comme si l'ouvrage qu'il est en train d'écrire devait être le futur porte-parole de la société actuelle : « Échappez, mon livre, échappez aux flammes ou aux barbares ; dites que j'ai rempli mon devoir de citoyen, que je n'ai pas passé sous silence les poisons secrets qui donnent aux cités les agitations de la maladie, et bientôt les convulsions de la mort » (*TdP*, I, p. 981). C'est ce même désir de durer par le truchement du livre que Mercier exprime ici : « Dans quatre cents ans tous nos livres seront dissous par la main du temps, excepté ceux qu'on aura réimprimés. Ô ! Mon livre ! Échapperez-vous à cette lime terrible ? Lui opposerez-vous un front d'airain ou de diamant, tel que les ouvrages vivaces des quarante immortels ? » (*TdP*, II, p. 1409-1410). Le livre est une assise relativement stable dans le flot continu du temps ; il assure une certaine pérennité au-delà de l'existence terrestre des grands penseurs d'une époque. Toutefois, il pose de réels problèmes de conservation : si les constructions de pierre abdiquent sous la main du temps, comment le livre, dans sa frêle matérialité, peut-il prétendre survivre ? Mieux, comment s'assurer que le *bon* livre résiste à la destruction et remplisse sa mission de témoignage ? Chez Mercier, l'objet-livre est pris dans cette constante tension entre la conservation et l'anéantissement.

Le livre, en tant que trace matérielle, fait partie d'un réseau plus large de futurs survivants. Les générations futures écriront l'histoire selon leur compréhension des différentes époques et elles recomposeront le monde à travers les traces matérielles qui subsisteront de la ville. Paris et ses vestiges archéologiques deviendront donc un *livre* que les générations futures interpréteront ; les traces matérielles du présent

auront le même statut que les imprimés qui surnageront après la destruction de la ville. Aussi leur traitement est-il relativement semblable. Tout comme il s'était amusé à imaginer les archéologues futurs découvrir un registre administratif plutôt qu'un témoignage historique, Mercier anticipe les conclusions des naturalistes de demain lorsqu'ils découvriront des coquilles d'huîtres dans le sol parisien : « Quand, dans la suite des siècles, Paris sera renversé, détruit de fond en comble, les naturalistes futurs, rencontrant sur un petit point étroit une immense quantité de coquilles d'huîtres, soutiendront que la mer a passé sur notre terrain » (*TdP*, II, p. 876). De la même manière, l'auteur imagine comment on reconstituera l'histoire à partir des restes de la capitale :

Mais de quel étonnement ne sera pas frappée la génération d'alors, si la curiosité la porte à fouiller les débris de cette grande ville ensevelie et décédée ? Son squelette gigantesque épouvantera les regards ; les travaux exciteront à de nouveaux travaux : nos neveux, en trouvant nos marbres, nos bronzes, nos médailles, nos inscriptions, s'agiteront sur ce que nous avons été ; et si mon livre survit à la destruction, ils prendront peut-être pour un roman fantastique les vérités qui y sont déposées : tant leurs mœurs et leurs idées seront différentes des nôtres ! (*TdP*, I, p. 981-982).

Les traces matérielles qui feront spéculer les générations futures sur « ce que nous avons été », ont le même statut et la même fonction que le livre qui, avec les « débris de la grande ville », forme le « squelette gigantesque » de la capitale. Tous deux sont des *signes* donnant lieu à des interprétations (ou à des mésinterprétations) de ce qu'aura été le présent ; ils sont les voix à travers lesquelles le présent s'adressera à la postérité. On remarquera qu'encore une fois, ce n'est pas n'importe quel livre que Mercier imagine devenir porte-parole du présent : c'est le sien.

Chez Mercier, le livre, en tant que témoignage fragmentaire d'une totalité temporelle, est explicitement associé au motif des ruines. L'auteur parle avec enthousiasme du témoignage de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV ; il loue son esprit d'observation et sa sagacité, qui permettent de voir le règne du Roi-Soleil sous un jour nouveau. Le point de vue de Saint-Simon est explicitement comparé à un édifice en ruines : « Ainsi, en voyant les matériaux épars d'un édifice démoli, l'œil vulgaire n'aperçoit que des ruines, tandis que l'architecte reconstruit le temple ; il ne lui faut que les proportions d'une colonne pour saisir la majesté de l'ensemble » (*TdP*, II, p. 611). Comme ces ruines dont l'incomplétude exprime l'énergie vitale d'un bâtiment, le point de vue partiel de Saint-Simon permet de faire deviner l'ensemble à travers le fragment²⁷⁶. Les témoignages exprimés à travers les livres sont ainsi les ruines de l'histoire : la totalité recomposée est fatalement imparfaite, mais le principe de construction demeure visible. On pourrait sans doute interpréter de façon analogue cet extrait du *Nouveau Paris* :

Il a été donné à peu de mortels d'avoir vu ce que j'ai vu, et sous le jour surtout que je l'ai vu. Le règne de la terreur m'a enlevé et fait disparaître beaucoup de papiers où j'avais consigné mes réflexions. Les uns ont été brûlés par mes proches, dans la crainte qu'ils ne fussent surpris entre leurs mains; d'autres ne m'ont pas été rendus; mais il m'en reste assez pour donner à la postérité un aperçu de ces scènes neuves et grandes (*NP*, p. 548).

Le livre a été ruiné par la Terreur avant même d'être élaboré : plusieurs matériaux qui devaient servir à sa construction (notes, réflexions et autres papiers) ont été détruits. Si les livres-témoignages sont les ruines de l'histoire, celui de Mercier est doublement ruiné, car il s'échafaude sur un pré-texte partiellement détruit. L'œuvre porte cette blessure, mais elle n'en montre pas moins, à travers le

²⁷⁶ Voir Michel Delon, *op. cit.*, p. 128.

témoignage fragmentaire de l'auteur, le dessin de l'époque ou, mieux, son esquisse. Cela dit, le livre est soumis aux mêmes lois que les constructions architecturales : si certaines peuvent être préservées, la plupart sont tout simplement condamnées à disparaître. « Les travaux accumulés de l'homme, qu'il a cru immortaliser par la précieuse découverte de l'imprimerie, périront-ils à la fin, puisque le feu, le despotisme, les secousses du globe et la barbarie détruisent jusqu'aux feuilles légères où sont empreintes les pensées utiles du génie ? » (*TdP*, I, p. 982). C'est alors que l'imprimé apparaît dans toute sa fragilité – une fragilité qu'il partage paradoxalement avec la pierre – et que, d'outil de conservation, il devient objet d'effacement.

Mais ce n'est pas seulement sa vulnérabilité matérielle qui range le livre du côté de l'anéantissement. Comme la grande ville corruptrice, le livre, s'il véhicule des idées fausses, rétrogrades ou immorales, peut lui aussi devenir un danger pour la société et contribuer à son affaiblissement. Au cœur du *Tableau de Paris* se trouve ainsi la même tension observée à propos de la ville : si l'auteur pleure d'avance la destruction de quelques livres, il souhaite en revanche l'anéantissement de certains autres. L'on a vu que, dans *l'An 2440*, sa description de la bibliothèque du roi commence en fait par le récit de l'autodafé qui a éliminé tous les livres jugés inutiles. L'institution traditionnellement chargée de la conservation des œuvres s'est paradoxalement transformée en organe de sélection²⁷⁷.

D'un consentement unanime, nous avons rassemblé dans une vaste plaine tous les livres que nous avons jugés ou frivoles ou inutiles ou dangereux ; nous en avons formé une pyramide qui ressemblait en hauteur et en grosseur à une tour énorme : c'était assurément une nouvelle tour de Babel. Les journaux

²⁷⁷ Voir Michel Delon, « Savoir totalisant et forme éclatée », *Dix-huitième siècle*, 14, 1982, p. 18.

couronnaient ce bizarre édifice, et il était flanqué de toutes parts de mandements d'évêques, de remontrances de parlements, de réquisitoires et d'oraisons funèbres. Il était composé de cinq ou six cent mille dictionnaires, de cent mille volumes de jurisprudence, de cent mille poèmes, de seize cent mille voyages et d'un milliard de romans. Nous avons mis le feu à cette masse épouvantable, comme un sacrifice expiatoire offert à la vérité, au bon sens, au vrai goût. Les flammes ont dévoré par torrents les sottises des hommes, tant anciennes que modernes²⁷⁸.

La corrélation entre la construction et la destruction est encore une fois sensible : la pile de livres à brûler est comparée à une construction architecturale ruinée, soit la tour de Babel, édification prométhéenne renversée par le chaos et le courroux divin. Dans le mythe de Babel, l'élan constructeur des hommes est renversé par la main de Dieu qui, en semant la confusion, rétablit l'équilibre ; de même, dans *l'An 2440*, il s'agit de rééquilibrer les constructions livresques excessives. La différence est que cette fois-ci ce sont les hommes (et non Dieu) qui président à cette destruction. Mercier insiste sur la masse des livres à brûler et prend soin d'en chiffrer la quantité : du coup, il suggère que ce ne sont pas les ouvrages, individuellement, qui posent problème, mais bien leur accumulation. Comme dans le cas des villes, la destruction est une conséquence directe de l'*excès*. Mercier prend soin de préciser qu'avant le « sacrifice expiatoire » l'essence des livres a été condensée, résumée dans des petits volumes :

de bons esprits ont tiré la substance de mille volumes in-folio, qu'ils ont fait passer tout entière dans un petit in-douze, à peu près comme ces habiles chimistes, qui expriment la vertu des plantes, la concentrent dans une fiole, et jettent le marc grossier. Nous avons fait des abrégés de ce qu'il y avait de plus important ; on a réimprimé le meilleur : le tout a été corrigé d'après les vrais principes de la morale²⁷⁹.

²⁷⁸ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999, p. 165.

²⁷⁹ *Ibid.*

Le progrès est conçu en termes d'épuration et non d'accumulation. Le guide dit à propos du XVIII^e siècle que les connaissances n'étaient pas suffisamment établies pour être rassemblées de manière concise. Lorsqu'une science commence à se développer, ceux qui l'étudient doivent s'attacher aux moindres détails et par conséquent multiplier les ouvrages : « Il était nécessaire que vous fissiez une multitude innombrable de livres ; c'était à nous de rassembler ces parties dispersées²⁸⁰. » Le temps a la même action sur les livres que sur les bâtiments : s'il débarrasse les constructions architecturales de leurs formes superflues pour n'en garder que l'essence, il élague également la masse livresque et n'en conserve que la substantifique moelle.

Cette même idée se retrouve dans le *Tableau de Paris*. Mercier imagine d'autres méthodes que l'incendie pour épurer les bibliothèques. Par exemple, il se réjouit d'une pratique exercée par la censure : les livres contraires à la morale confisqués aux portes de Paris sont mis au pilon, c'est-à-dire qu'ils sont « broy[és] sous une machine faite exprès, et qui métamorphose ces pages scandaleuses en cartons utiles » (*TdP*, II, p. 146) avec lesquels on fait des tabatières. Ainsi « l'ouvrage impie et obscène, mis en pâte et vernissé, est dans la main du prélat ; il joue et badine avec l'objet de ses anciens anathèmes ; il prend du tabac dans ce qui composait jadis *le Portier des Chartreux* » (*TdP*, II, p. 146). Outre le caractère comique du contraste, ce qui est intéressant est l'idée de la circulation des matières : plutôt que d'être simplement détruits, les ouvrages censurés sont transformés en objets utiles et ont, pour ainsi dire,

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 166.

une deuxième vie. Mercier revient sur cette pratique au chapitre sur l'« Hôtel de Louvois » où se trouvait une manufacture transformant les livres en carton ; par extension, il réfléchit à un dispositif qui effacerait les caractères des livres, redonnant aux feuilles de papier leur blancheur originelle :

Pauvre papier ! Voilà les beaux jours de ta gloire ! On te rendait ta blancheur primitive ; on effaçait les sottises qui te l'avaient fait perdre. Pauvre papier ! dont on fait une si effroyable consommation dans Lutèce, tant pour *le Mercure de France*, que pour *l'Almanach des muses*, dis-moi, n'es-tu pas plus beau quand tu redeviens blanc et compact, que quand tu es barbouillé par *Moreau* ? [...] Oh ! qu'il nous arrive le secret d'enlever l'encre du papier, sans qu'il en reste aucune trace ! Nous métamorphoserons les trois quarts de nos ouvrages en beau papier blanc. Heureuse conquête ! Double triomphe ! (*TdP*, II, p. 981).

Même si le papier coûtait cher au XVIII^e siècle, on peut s'étonner de voir Mercier lui accorder plus de valeur qu'au texte qu'il porte. C'est que, selon un idéal d'équilibre, il considère nécessaire la disparition de certains textes pour que de nouveaux puissent s'édifier.

Ailleurs, Mercier rapproche le processus de décomposition des livres au cycle de la vie : « On remarque la même proportion entre la fabrication des livres et leur décomposition, qu'entre la vie et la mort : consolation que j'adresse à ceux que la multitude des livres ennuie ou chagrine » (*TdP*, I, p. 354). Cet équilibre entre la destruction et la construction renvoie à l'idée de compensation développée par Paola Vecchi. Selon Vecchi, deux principes cohabitent dans l'œuvre de Mercier, l'accumulation (ou le progrès) et la compensation. Cette dernière suppose qu'il existe une quantité égale de vie sur terre et qu'elle circule, prenant périodiquement différentes formes. Ainsi, « les désastres, les catastrophes naturelles, les fléaux qui

affligent l'humanité, la syphilis elle-même, par exemple, sont perçus comme les phases d'une alternance nécessaire²⁸¹ ». Dans le système compensatoire, la mort et la décomposition ont une fonction de nivellement ; la destruction des livres, tout comme celle des villes, participe de cette vaste circulation de l'être et du non-être. Mais, dans la mesure où la destruction d'un livre permet de synthétiser le savoir et où la disparition d'une ville assure l'émergence d'une autre, potentiellement plus avancée, l'on peut se demander si la compensation est vraiment, comme le prétend Vecchi, l'antithèse du progrès.

Trace matérielle au même titre que les ruines architecturales, le livre occupe chez Mercier une fonction semblable à celle de la ville. Dans son rôle de témoin pour la postérité, le livre, comme la ville, est tendu entre la conservation et la destruction. Le passage déjà mentionné où Mercier rétorque « au lieu de le brûler, je l'ai triplé » (*TdP*, I, p. 994) au critique du *Courrier de l'Europe* qui lui suggérait de mettre feu à son livre plutôt qu'à Paris révèle bien l'étroitesse du lien entre, d'une part, le livre et la ville et, d'autre part, la construction et la destruction. Mercier ajoute significativement que l'augmentation de l'œuvre est équivalente à sa destruction (« cela reviendra peut-être au même ») : s'il est soucieux d'offrir au monde une œuvre totale capable de donner aux générations futures une image fidèle du présent, il croit aussi à la loi compensatrice selon laquelle le surcroît mène à l'anéantissement, la construction à la destruction. Mais l'inverse est aussi vrai : la dégénérescence étant la

²⁸¹ Paola Vecchi, « La balance et la mort : progrès et compensation chez Louis-Sébastien Mercier », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 264, 1989, p. 906.

condition de la régénération, la destruction est nécessaire à l'élaboration de nouvelles constructions.

La destruction régénératrice

La destruction devient une étape nécessaire à la régulation et à l'équilibre de la société. Comme le dit Sabine Forera-Mendoza, « du déclin surgissent les forces de la régénération et, tel le déluge périodique par lequel les dieux nettoient la terre, la ruine est une forme de *catharsis*²⁸² » qui purifie la société et rend possible la croissance. Chez Mercier, le poids des habitudes héritées du passé, tout comme les livres inutiles qui appesantissent les bibliothèques, paralyse la société et l'empêche de se renouveler.

On ne saurait disconvenir que plusieurs incendies n'aient été utiles à l'embellissement de la ville. [...] Sans les coups du temps et la rage des incendies, les masses difformes de la barbarie la plus révoltante régneraient encore dans nos villes ; et nous n'avons appris à élever, à ennoblir notre imagination, que quand, au milieu d'une place déserte, nous avons perdu l'aspect des objets gothiques et de mauvais goût, avec lesquels nous étions familiarisés.

C'est quand les flammes ont dévoré, que l'on voit paraître la main hardie et créatrice. Elle semble timide et inanimée devant ces antiques mesures, que l'habitude superstitieuse respecte ; et l'on dirait qu'il lui en coûte plus pour enlever de misérables décombres, que pour édifier les monuments les plus superbes (*TdP*, I, p. 225-226).

Le temps, dans sa dimension cumulative, sclérose la société. Les « masses difformes de la barbarie » et les « objets gothiques et de mauvais goût » subsistent par habitude : les erreurs du passé se voient ainsi reconduites dans le présent, qui traîne

²⁸² Sabine Forero-Mendoza, *op. cit.*, p. 186.

son histoire comme un boulet. La destruction opérée par les forces extérieures oblige à reconstruire le monde avec des matériaux et des principes résolument contemporains. Si Mercier adopte une attitude ouvertement présentiste, il ne rejette pas pour autant le passé en tant que tel : il ne s'en prend qu'au passé qui prétend se perpétuer dans le présent. Les éléments de la nature forcent la régénération : ils obligent à couper les ponts de la tradition et à se situer de plain-pied dans le présent. Ainsi Mercier, tout marqué qu'il est par le séisme qui a détruit Lisbonne en 1755, parvient à trouver le bon côté du tremblement de terre, qui a contribué à assainir la politique et l'urbanisme de la capitale portugaise : « Le tremblement abattit en trois minutes ce que la main timide des hommes aurait été si longtemps à renverser. Le goût déplorable des Maures tomba, et la ville se releva pompeuse et superbe » (*TdP*, I, p. 985). L'attitude de Mercier n'est manifestement pas celle d'un conservateur : l'amélioration des conditions de vie a préséance sur la survie des traces du passé dans le présent.

L'un des objectifs principaux du *Tableau de Paris* est de proposer des réformes utiles à l'ensemble des Parisiens ; les lois ne sont pas les seules à devoir changer : la ville doit se transformer dans sa matérialité, ce qui implique une série de destructions bénéfiques. Par exemple, Mercier se réjouit de la destruction récente du Petit Châtelet :

Enfin, ce vieil édifice qui avait quelque chose de hideux, barbare monument du siècle de Dagobert, construction monstrueuse au milieu de tant d'ouvrages de goût, où le conseil des Seize fit arrêter et pendre Brisson, Larché et Tardif, ce gothique et lourd bâtiment dont on avait fait une prison, vient de tomber et de céder son terrain à la voie publique (*TdP*, I, p. 1305).

Dans l'avant-dernier volume du *Tableau*, au chapitre « Il fait bon crier un peu », il se félicite également des édifices récemment démolis et se flatte d'avoir contribué par son œuvre à ces changements salutaires :

Il n'y a plus d'église des Quinze-Vingts, qui tombait en ruines. Il n'y a plus de porte Saint-Antoine, inutile et gênante ; elle a été abattue, comme la porte Saint-Honoré, comme celle de la Conférence.

Il n'y a plus de petit Châtelet, qui interceptait l'air de l'Hôtel-Dieu, et qui fermait désagréablement le passage fréquenté de la rue Saint-Jacques.

La rivière de Seine n'est plus cachée, tout au milieu de la ville, par les vilaines maisons que l'on avait bâties sur les ponts ; ces maisons sont tombées et tombent encore au moment où j'écris. Avec quel plaisir j'aperçois ces décombres, et les accidents bizarres qu'offre leur démolition ! (*TdP*, II, p. 1031)

« Il fait bon crier un peu, conclut-il. Je n'y ai jamais manqué pour ma part, et j'en goûte aujourd'hui les fruits » (*TdP*, II, p. 1032). La régénération passe inévitablement par la destruction et l'écriture y contribue. Si Mercier se vante que « la plume enfin [a] décidé le marteau » (*TdP*, II, p. 1032), c'est que l'écriture ne fait pas qu'échafauder des mondes possibles : elle est également un outil de destruction. Selon ce modèle, le perfectionnement de la société n'est nullement cumulatif : il suppose au contraire une épuration continuelle. Tout comme la société de 2440 qui marquait sa supériorité en se débarrassant du trop-plein livresque, les hommes de la fin du XVIII^e siècle doivent savoir détruire l'excédent architectural hérité du passé. Les destructions futures sont également envisagées sous cet angle. La désolation qui accompagne habituellement les ruines cède la place à l'espoir d'embellissement :

Dans un quart de siècle, la physionomie de la ville a changé, et c'est en bien ; doux présages pour l'avenir. Quand fera-t-on disparaître de même tout ce qui gêne la voie publique, et tout ce qui porte un caractère dégoûtant et mesquin ? Écrivons, et ne nous laissons pas de plaider en faveur des embellissements utiles ; fatiguons les hommes en place, qui demandent à être fatigués (*TdP*, I, p. 933).

La destruction est directement liée à l'écriture : tout se passe comme si écrire constituait le moyen le plus sûr de hâter la disparition de « tout ce qui porte un caractère dégoûtant et mesquin ».

Dans une société qui attend sa dégénérescence et qui conçoit l'accumulation (des vices, des bâtiments, des livres) comme un poids sclérosant, le seul salut possible peut venir de la destruction : il faut se débarrasser des abus hérités du passé et utiliser les lumières du présent pour construire un monde nouveau. N'est-ce pas, pour simplifier à l'extrême, précisément ce qu'a prétendu faire la Révolution ? Florence Lotterie résume bien le double enjeu des ruines dans le contexte révolutionnaire :

Les ruines, isolées dans un paysage rendu à la nature, se présentent alors comme une image ambivalente : elles disent la décadence, mais aussi la possibilité d'un retour, d'une restitution des droits naturels après une *tabula rasa*. Le progrès est ce qui a été interdit aux hommes par des imposteurs; la Révolution est ce qui va leur rendre la possibilité de se perfectionner et de s'éclairer²⁸³.

Paradoxalement, les ruines incarnent tout autant le progrès que la décadence. La *tabula rasa* est l'occasion d'un retour, elle donne lieu à une « restitution des droits naturels » : la destruction est donc *restauratrice* plus que créatrice. On verra que ce modèle circulaire est celui qui est le plus fréquemment utilisé, surtout au début de la Révolution, pour la légitimer. Tocqueville, qui a le recul historique nécessaire, remet en cause ces discours exaltés par les acteurs de la Révolution, mais il conserve le motif des ruines pour représenter la cohabitation problématique du monde ancien et du nouveau. Tant dans *la Révolution et l'Ancien Régime* que dans *De la démocratie*

²⁸³ Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, *SVEC*, 4, 2006, p. 89.

en Amérique, il présente le monde contemporain comme s'élevant sur les ruines du passé récent :

Le monde qui s'élève est encore à moitié engagé sous les débris du monde qui tombe, et, au milieu de l'immense confusion que présentent les affaires humaines, nul ne saurait dire ce qui restera debout des vieilles institutions et des anciennes mœurs, et ce qui achèvera d'en disparaître²⁸⁴.

La dialectique observée entre la construction et la destruction demeure, mais le problème se trouve inversé : on n'anticipe plus la destruction au milieu de la construction ; on construit un monde nouveau sur un monde détruit. C'est ainsi que Mercier présente les choses dans *le Nouveau Paris*. Par exemple, il dit regretter que le château de Versailles n'ait pas été détruit dans les premiers jours de la Révolution :

Si l'on eût gardé le roi à Paris, démoli et rasé le château de Versailles, ainsi que je l'avais proposé, jamais un espoir coupable ne serait rentré dans tant de cœurs effrayés, qui se remirent peu à peu de leur épouvante et qui regardèrent la révolution comme un torrent qui avait déjà cessé de couler. [...] Il aurait fallu frapper l'esprit des peuples par cette grande destruction, disperser au loin les matériaux de ce superbe palais, en bâtir une petite ville (*NP*, p. 119-121).

Pour Mercier, la destruction physique du symbole de la monarchie est nécessaire à son anéantissement politique et à la construction d'un nouveau système²⁸⁵. Cette idée de *substitution* d'un régime par un autre est explicite : « On dit au peuple qu'il ne serait libre qu'après avoir tout détruit; et le bourgeois vit détruire la noblesse avec une certaine joie, parce qu'il comptait bien se mettre à sa place » (*NP*, p. 265). Malgré la teinte d'ironie, la destruction est bel et bien conçue comme un remplacement, comme une re-création. La position de Mercier dans le débat sur le monument à ériger sur les

²⁸⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, t. II, p. 399.

²⁸⁵ Mercier adopte pourtant une position contraire lors du procès de Louis XVI : il soutient que le roi est déjà mort politiquement, que son pouvoir est nul, et donc qu'il n'est pas nécessaire de l'éliminer physiquement.

ruines de la Bastille est également un bon exemple de destruction régénératrice. Dans les premiers tableaux postrévolutionnaires de Paris qui devaient mener au *Nouveau Paris*, Mercier écrit à ce propos :

Je voudrais, comme M. de Vieuzac, qu'on laissât les restes de la Bastille tels qu'ils sont maintenant; je voudrais qu'au milieu de ces décombres mutilés, témoins toujours subsistants de l'esclavage de nos pères, et de notre courage, on élevât un simple obélisque, construit avec les pierres mêmes de l'inférieure forteresse, et sur lequel les pères feraient lire à leurs enfants : *ici fut la Bastille* (11 juillet 1790, *NP*, p. CCXXI-CCXXII).

Les ruines de la Bastille sont appréhendées comme un signifiant dont le signifié serait le passé, avec tout ce qu'il comporte d'injustice et de barbarie ; dans cette perspective, laisser subsister ces ruines au cœur de la ville, c'est les rendre éternellement visibles pour rappeler les abus anciens et, par extension, la légitimité du régime présent (les ruines sont les « témoins toujours subsistants de l'esclavage de nos pères, *et de notre courage* »). On remarque le même phénomène ici : « Les places qui offraient les statues des rois n'ont plus que leurs piédestaux dégradés, mutilés, comme un éternel témoignage de la puissance du peuple et de la faiblesse des rois » (*NP*, p. 491). Parce qu'elles sont les témoins du passé, les ruines jouent un rôle dans l'éducation patriotique du peuple, mais elles ont également une fonction de légitimation. Tout se passe comme si le monde nouveau ne prenait sens que sur le passé qu'il rejette. On peut interpréter de la même manière l'idée d'utiliser les pierres mêmes de la Bastille pour construire un monument nouveau. La Révolution prétend faire table rase du passé, mais elle s'en nourrit, ne serait-ce que par la négative. Elle rejette le passé, mais elle ne souhaite en aucun cas l'anéantir : elle a besoin du spectre de l'Ancien Régime pour réaffirmer sa légitimité. Les ruines de Versailles dans *l'An 2440* et le spectre de Louis XIV qui y erre ont la même fonction : ils connotent le

caractère scandaleux du passé et rappellent par contraste le bien-fondé du régime actuel. Les exemples de destruction régénératrice cités précédemment soulèvent les mêmes enjeux : bâtir une petite ville avec les pierres du château de Versailles ou ériger un obélisque commémoratif avec les ruines de la Bastille revient à réparer les erreurs du passé en faisant jouer un rôle noble à des matériaux associés aux abus du régime monarchique. Par le recyclage, le présent affirme sa supériorité morale et politique, dans la mesure où la comparaison avec le passé qu'il a détruit est constamment visible dans l'espace urbain.

Cela dit, le monde nouveau n'est pas invulnérable : il est lui aussi soumis à la destruction. À la fin de la décennie 1790, Mercier dit s'étonner que Paris ait survécu à l'orage révolutionnaire et surtout aux excès des royalistes, soupçonnés d'avoir voulu commander une offensive contre les Parisiens, et des terroristes, qui ont mis la ville à feu et à sang. « Le plus grand des miracles, c'est que cette superbe ville soit encore debout » (*NP*, p. 10), dit Mercier dans l'avant-propos du *Nouveau Paris*, alors qu'il évoque le plan d'attaque ordonné par Louis XVI ; sans la « bravoure des Parisiens », la ville « eût été saccagée, livrée au pillage, réduite au tiers de ses habitants. Le despotisme ensanglanté planerait encore sur ses ruines » (*NP*, p. 11). L'auteur reprend cette idée à plusieurs reprises :

Le système social fut ébranlé jusque dans ses fondements; et si Paris n'a pas vu sa ruine entière, ce fut un miracle (*NP*, p. 266) ;

Ô Paris ! que de coups divers et ténébreux t'ont portés les ennemis de ta splendeur ? et comment subsistes-tu encore ? (*NP*, p. 545).

C'est un véritable miracle que l'existence de la capitale ; elle a échappé à la coalition des rois et à ses divisions intestines; elle a échappé à la famine; et

lorsqu'on réfléchit sur ce qui a pu la sauver de ce dernier fléau, on ne peut l'attribuer qu'aux flots des aumônes les plus abondantes. [...] Comment subsiste-t-elle, cette ville trahie par ses magistrats, et qui devaient en ouvrir les portes aux troupes des conjurés ? (*NP*, p. 679-680).

Un autre exemple de la vulnérabilité du Paris postrévolutionnaire se trouve au chapitre du *Nouveau Paris* consacré au « Dôme du Panthéon ». Mercier, qui prévenait déjà, dix ans plus tôt, du danger d'écroulement de l'église Sainte-Geneviève, imagine à nouveau l'écroulement de cet édifice devenu le temple des grands hommes. Blâmant les excès de l'architecte qui a fait construire un dôme trop massif pour la faible structure, il s'écrie « Ô faiblesse de l'homme ! Il se complâit dans des travaux magnifiques et infructueux ! il bâtit pour des ruines » (*NP*, p. 142). Encore une fois, le surcroît côtoie la perte ; la magnificence imprudente des projets architecturaux fait que l'homme « bâtit pour des ruines ». Cette interrelation entre la construction et la destruction apparaît encore : évoquant à nouveau l'effondrement possible du Panthéon, Mercier s'exclame « Magnifiques travaux, travaux de plus d'un demi-siècle, pérez-vous en un seul instant ! » (*NP*, p. 677). La promenade dans ce « temple chancelant sur ses imprudentes bases » (*NP*, p. 482) fait plonger l'auteur dans une méditation élégiaque où les ruines sont envisagées d'un point de vue esthétique. Une poétique des ruines, semblable à celle qui s'exprime dans le *Tableau* et dans *Mon bonnet de nuit*, se déploie alors :

Les monuments antiques dont les colonnes brisées sont éparses çà et là, pourquoi sont-ils plus beaux à l'œil de l'imagination que lorsqu'ils subsistaient dans toute leur intégrité ? Pourquoi les ruines qui les entourent semblent-elles leur imprimer un caractère de majesté plus frappant ? C'est ainsi sans doute, et j'en demande pardon à l'architecture et à l'ombre de Soufflot, c'est ainsi que le dôme du Panthéon écroulé et renversé sera bien plus pittoresque que le Panthéon tel qu'il est. L'amateur frémira de mes paroles et criera au vandalisme. Le philosophe les entendra et les appréciera.

Mais après tout, ces pyramides, ces temples antiques, ce St-Pierre de Rome, ce St-Paul de Londres, que sont-ils, sinon des monuments de l'impuissance humaine ? Que sont les dômes les plus apparents, les voûtes les plus élevées aux yeux de l'observateur qui a passé sous les rochers cintrés des Alpes, qui a contemplé dans un étonnement respectueux ces rocs tantôt majestueusement entassés, tantôt apposés irrégulièrement par la main de la nature ? (*NP*, p. 140-141).

Les ruines s'adressent non pas à l'œil, mais à « l'œil de l'imagination » ; c'est en cela qu'elles deviennent des objets esthétiques. Les traits du sublime refont surface : goût du pittoresque, complaisance dans l'évocation d'une force supérieure à celle de l'homme, confrontation de la « main de l'homme » à celle de la nature. La Révolution n'a rien changé à cette fascination pour la destruction ni à cette complaisance mélancolique dans « l'impuissance humaine ». Peut-être est-ce précisément lorsqu'une société prétend construire qu'elle est le plus irrésistiblement attirée par l'abîme de la perte. Toute édification, même la plus régénératrice, est indissociable du vide qu'elle creuse en s'élevant : « Dans notre régénération il a fallu bâtir à la hâte; après de larges trouées, le vide s'est fait sentir, et le besoin nous a fait créer d'une manière précipitée; le corps politique ressemble à un corps malade accablé de remèdes » (*NP*, p. 756). Le corps gangrené de l'État que Mercier donnait à voir dans le *Tableau de Paris* n'a pas retrouvé la santé dans le tumulte révolutionnaire : il est toujours menacé par l'abîme qu'il creuse lui-même. Après avoir survécu à la « chasse aux sorcières » orchestrée par les jacobins, Mercier ne croit pas pour autant que le danger est derrière et que la société du Directoire vogue sur des flots paisibles : « J'ai vu sans effroi les cachots où la rage de vos tyrans m'avait plongé; mais je ne puis voir sans un sentiment non moins douloureux, sans un sentiment de terreur, les abîmes qui se creusent sous vos pas » (*NP*, p. 363). Le

danger est omniprésent ; il accompagne toute entreprise d'édification. La complaisance dans ce sentiment permanent de peur, dans cette imminence toujours vive de la perte constitue l'une des manifestations les plus notables de l'esthétique des ruines, qui côtoie chez l'auteur un rapport plus rationnel à la destruction.

Conclusion

L'œuvre de Mercier présente une tension constante entre deux attitudes face à la destruction, l'une esthétique, dominée par un discours élégiaque sur la fragilité du monde, et l'autre rationnelle et morale, au service du perfectionnement continu de la société. Les deux s'entremêlent, mais fonctionnent selon des modalités différentes : le discours progressiste suppose une vision linéaire du temps, alors que le discours lyrique, gorgé de mélancolie, exprime un scepticisme face à l'évolution de la société et se complaît dans l'évocation de la perte. La mélancolie étant, selon la définition de l'*Encyclopédie*, le « sentiment habituel de notre imperfection²⁸⁶ », elle s'oppose à toute idée de perfectionnement. Les deux types de discours impliquent également deux visions du temps. Résolument tournée vers l'avenir, ne conservant du passé que les connaissances utiles – qu'elle se fait d'ailleurs un devoir d'améliorer –, l'idéologie progressiste fait un zoom sur le présent et sur l'avenir qu'il prépare,

²⁸⁶ Denis Diderot, « Mélancolie », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres; mis en ordre et publié par Diderot et D'Alembert*, New York, Readex Microprint Corporation, 1969 (réimpression de l'édition de 1751-1780 publiée par Briasson, Paris)., tome X.

élaguant au fur et à mesure le poids historique qui ralentit le perfectionnement. À l'inverse, le discours élégiaque qui caractérise le traitement esthétique des ruines réalise une *totalisation* du temps : c'est à l'aune des « deux éternités », le passé (dans son ensemble) et le futur (dans son déploiement infini) que Mercier mesure la petitesse ontologique du présent et, par extension, de son existence individuelle au sein de ce temps fugitif.

Les deux dimensions du discours mettent toutefois en jeu le même paradoxe : la destruction n'est pas l'envers de la construction, elle n'est pas ce qui arrive « comme un accident à un monument hier intact²⁸⁷ », elle habite toute construction dès sa première élaboration. Comme Hubert Robert qui proposait côte à côte le *Projet d'aménagement de la Grande Galerie* et la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796), Mercier aborde la destruction au cœur même de la construction, la négativité au cœur de la positivité. Souvent, c'est même le surcroît de construction qui provoque la ruine, comme si le « trop » menait fatalement au « moins ». Il convient ici de distinguer la dégénérescence de la décadence. Si la première est une perte des « qualités naturelles de sa race²⁸⁸ », la seconde est le processus qui mène à la dévastation, l'« acheminement vers la ruine²⁸⁹ ». Chez Mercier, comme chez plusieurs de ses contemporains, l'affaiblissement qui caractérise la décadence est causé non pas par une perte progressive, mais, au

²⁸⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁸ *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, t. II, p. 1131.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 1012.

contraire, par l'accroissement effréné du niveau de vie²⁹⁰. Constructions somptueuses, empire du luxe, sophistication des techniques, croissance économique incitant la bourgeoisie à imiter les mœurs (jugées dépravées) de la noblesse : telles sont, pour le polygraphe, les causes de la décadence imminente de la France. Tout se passe comme si la croissance portait en son sein le germe de la décroissance, comme si c'était l'excès, et non le manque, qui causait le dépérissement. Conformément à l'idéal de compensation, la régénération de la société passe par la réduction, l'éradication, l'élagage. Pendant la Révolution, ces problèmes se poseront avec acuité : il s'agira précisément de doser adéquatement la part de destruction nécessaire à la viabilité des constructions nouvelles, la part d'oubli susceptible d'assurer la régénération souhaitée.

²⁹⁰ Dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, Montesquieu attribue comme cause de décadence le fait de « passe[r] trop vite de la pauvreté aux richesses et des richesses à la corruption » (Montesquieu, *op. cit.*, p. 30). Près d'un siècle plus tard, Chateaubriand lie également l'avancement et la maturité à la décadence : « Nous, l'État le plus mûr et le plus avancé, nous montrons de nombreux signes de décadence » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, p. 316).

CHAPITRE 4

LA RÉGÉNÉRATION

Ô peuple deux fois né ! peuple vieux et
nouveau !
Tronc rajeuni par les années !
Phénix sorti vivant des cendres du
tombeau !
Et vous aussi, salut, vous porteurs du
flambeau
Qui nous montra nos destinées !
Paris vous tend les bras, enfants de notre
choix !
Pères d'un peuple ! architectes des lois !

André Chénier²⁹¹

La Révolution française n'est pas une
transition, c'est une origine, et un
fantasme de l'origine.

François Furet²⁹²

La projection dans l'avenir, si elle implique une part de destruction – salutaire ou catastrophique –, consiste surtout à penser la construction de la société future. Soucieux d'améliorer le sort de leurs contemporains et des générations futures, les philosophes des Lumières s'en prenaient déjà aux vices du siècle et se donnaient la mission d'élaborer un modèle social plus conforme aux besoins de leurs concitoyens.

²⁹¹ André Chénier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 173.

²⁹² François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1978, p. 130.

C'est encore dans cette visée que Mercier, dans la décennie 1780, écrit le *Tableau de Paris* : la dénonciation des abus et des injustices doit mener à la mise en place de réformes utiles, bref, à la construction d'une société meilleure. La Révolution, qui secoue la société en 1789, entend passer de la théorie à la pratique et créer une fois pour toutes un monde juste, libre et égalitaire. Les révolutionnaires recourent pour cela à un vaste imaginaire qui leur sert à exprimer les dimensions les plus utopiques de leur projet. Le concept de régénération s'impose rapidement et devient un prisme à travers lequel cohabitent différentes conceptions du devenir historique à construire.

Dans un premier temps, on abordera la multiplicité des représentations de la régénération en étudiant comment se développe, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'espoir de régénération politique, puis en quoi la Révolution incarne ce fantasme de création d'un monde nouveau, sans commune mesure avec le passé. On passera ensuite en revue les formes contradictoires sous lesquelles s'exprime cette utopie dans le discours de l'époque et dans les œuvres de Mercier : on verra que la régénération se présente en effet tantôt comme une grâce divine, tantôt comme une tâche ardue devant être menée par les hommes; tantôt comme une rupture radicale, tantôt comme un retour à un passé plus ancien. Dans un deuxième temps, on étudiera plus finement deux manifestations de l'utopie régénératrice. On verra d'abord en quoi le fantasme de régénération fait rêver d'une nation unie, soudée par des liens fraternels et s'exprimant à l'unisson et, ensuite, comment la métaphore végétale s'articule à l'imaginaire révolutionnaire pour incarner le renouveau politique et historique.

La régénération, qui a fait l'objet de multiples travaux chez les historiens de la Révolution, est un terrain largement investi par l'historiographie. Afin de bien cerner les enjeux de ce concept-clé, il sera nécessaire de mobiliser ces études et d'en rappeler, parfois longuement, les principales conclusions. Cette synthèse théorique permettra de bien situer l'œuvre de Mercier dans son contexte social, historique et idéologique et de la faire dialoguer avec les autres discours de l'espace social. Ainsi, on effectuera tout au long de ce chapitre des allers-retours constants entre le corpus théorique et les textes du polygraphe, sur lesquels on jettera une lumière nouvelle.

A. LA RÉGÉNÉRATION : RUPTURE OU RETOUR ?

L'espoir de régénération politique

Si, comme l'affirme Antoine de Baecque, le concept de régénération est si riche qu'il « pourrait prendre en charge à lui seul le récit des origines de la Révolution²⁹³ », il n'a toutefois pas été créé par les révolutionnaires. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle se développe un vaste discours sur la régénération qui est porteur des nouvelles

²⁹³ Antoine de Baecque, *le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 165.

idées relatives au devenir historique. Terme d'abord strictement théologique²⁹⁴, la régénération acquiert au XIV^e siècle le sens concret de « reconstitution des tissus des parties lésées dans les organismes animaux ou végétaux²⁹⁵ ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1740 retient ce sens concret avec une variante physiologique : le terme s'applique désormais au corps humain, à la guérison, au renouvellement des cellules. C'est à partir de cette définition physiologique que le terme migre vers le discours historique : dans les années 1760-1770, les métaphores corporelles s'avèrent effectivement fertiles pour conceptualiser le cours de l'histoire avec ses phases de décadence et de renaissance²⁹⁶. Si le corps humain peut se régénérer, le corps social le peut aussi : « à ce monde épuisé peut succéder un monde nouveau, régénéré par le respect des lois, par la vertu²⁹⁷ ». Le concept de régénération, en ce qu'il oppose au discours sur la dégénérescence de la société française l'espoir d'une réparation substantielle et durable, vient ouvrir une nouvelle brèche dans l'histoire de France, un nouvel horizon gorgé d'optimisme. À partir des années 1780, la régénération connaît une seconde mutation d'importance : d'action divine, elle devient action *humaine*. C'est ce qu'affirme Alyssa Sepinwall dans une thèse consacrée à la question : « *regeneration was becoming a displacement of the Gospels. Regenerating was no longer only the province of God, but an operation which could be directed by humans*²⁹⁸. » Il n'est pas étonnant de voir alors proliférer

²⁹⁴ Issu du latin ecclésiastique *regeneratio*, le terme « régénération » est utilisé en théologie pour désigner le « changement provoqué dans l'âme par les sacrements du baptême ou de la pénitence » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. III, p. 3142).

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Voir Antoine de Baecque, *op.cit.*, p. 170.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁹⁸ Alyssa Sepinwall, «Regenerating France, Regenerating the World: The Abbé Grégoire and the French Revolution, 1750-1831», Ph. D. dissertation, Stanford University, 1998, p. 85-86.

en France les historiens des révolutions : on étudie les espaces géographiques et les périodes historiques ayant connu des révolutions dans le but de comprendre quels principes font se mouvoir les États et quels types d'événements, orchestrés par les hommes, peuvent présider à leur transformation²⁹⁹.

Comme ses contemporains, Mercier est fasciné par la régénération. Le terme devient rapidement un concept-phare qui lui sert à penser l'avenir de la société française. Si elle prend en charge le discours historique, la régénération est d'abord associée, chez le polygraphe, au discours scientifique, et plus précisément à la chimie, science dont il se déclare idolâtre dans le *Tableau de Paris*. Enthousiasmé par l'existence d'un vinaigre qui redonne leur virginité à celles qui l'ont perdue, Mercier s'exclame : « Tout est régénération devant les lois de la chimie ; la félicité des époux est encore liée à cette science sublime que j'idolâtre ; elle fait la gloire, le bonheur et le repos des demoiselles parisiennes » (*TdP*, II, p. 798-799). La régénération consiste ainsi à faire reparaître ce qui a été perdu – ou, du moins, à faire disparaître les traces de la perte : en cela, elle implique un retour à une pureté originelle. L'imaginaire mercierien de la régénération est aussi fortement imprégné par le symbolisme du feu, qui, par son action sur les molécules, détruit les agents corrupteurs et redonne aux éléments leur pureté :

Ce n'est que depuis quelque temps qu'on a appliqué la vertu du feu, de cet agent heureux, et le plus puissant de tous, qui rend à l'air le ressort et l'activité. [...] Le feu a la propriété de ramener tous les éléments à leur état de pureté et d'homogénéité ; c'est par ce moyen, tout à la fois si efficace et si simple, qu'on est parvenu à annihiler le méphitisme (*TdP*, II, p. 1073-1074).

²⁹⁹ Voir Jean Marie Goulemot, *le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1996, p. 150.

Au cœur de cet imaginaire du feu se trouve la figure du phénix, symbole de régénération s'il en est un, qui suppose que la régénération est une naissance qui ne fait pas que succéder à une mort, mais qui émerge d'elle. Cette idée marque également l'acception politique de la régénération qui est souvent conçue chez Mercier comme un stade d'énergie et de vivacité faisant suite à une période léthargique.

On l'a vu, les hommes de la fin des Lumières ont une conscience aiguë de l'engourdissement de leur régime politique et ils sont habités par une profonde inquiétude face à l'avenir de la société. Jusque dans le milieu des années 1780, l'État semble si sclérosé que le régénérer apparaît comme une tâche impossible. Cette idée domine les sept premiers volumes du *Tableau de Paris*. Par exemple, lorsque Mercier parle du rôle des parlements, il est loin de faire reposer sur leurs épaules l'accession à une société meilleure. Avec cynisme, il s'en prend au contraire à leur inefficacité et à leur inactivité : « Quoi qu'il en soit, ce corps a toujours une grande force, qui a souvent inquiété le trône ; et laquelle ? me demanderez-vous. La force d'inertie ! » (*TdP*, I, p. 940). L'État, ankylosé par son histoire, n'a pas ce qu'il faut pour se relever et pour faire changer les choses : « Ce gouvernement a ses oscillations ; mais bientôt il reprend son point fixe, et qui paraît devoir être durable. Sa masse assure son repos intérieur. Il n'y a point de ferment moderne capable de faire lever la pâte ; les vieux levains sont tous sans activité » (*TdP*, II, p. 426). Obèse du poids de son passé, le gouvernement est condamné à l'immobilisme : il n'a pas en lui le levain qui pourrait « faire lever la pâte », c'est-à-dire mettre en œuvre des réformes ambitieuses.

L'image du levain sera d'ailleurs maintes fois utilisée par la suite dans le discours – plus optimiste – que Mercier tiendra sur la régénération : elle représente la part d'énergie, voire de magie, nécessaire à toute nouvelle naissance. Même si l'idéal républicain est loin de dominer les esprits avant 1791-1792, Mercier confère une supériorité intellectuelle aux citoyens d'un régime républicain qui seraient, de par leur implication dans la cité, plus enclins à faire preuve de bon sens, à l'inverse des sujets d'une monarchie, qui auraient l'esprit plus lourd :

Mais le bon sens est peut-être à Paris la faculté la plus rare, et beaucoup plus rare que l'esprit même ; c'est le bon sens qui manque à cette foule d'habitants. Si on les examine de près, ils ont tous plus d'esprit et d'imagination que de logique. Le bon sens, plus commun dans les républiques, appartient moins à un peuple qui n'a point d'existence politique ; il ne se donne pas la peine de chercher la vérité : qu'en ferait-il ? (*TdP*, I, p. 928).

Les Français se voient une fois de plus handicapés par leur histoire et par la constitution de leur gouvernement.

Le levain réputé absent du gouvernement dans les premiers tomes du *Tableau de Paris* fait son apparition dans les derniers tomes, publiés en 1788³⁰⁰. C'est vraisemblablement la convocation des états généraux, annoncés officiellement par Louis XVI le 8 août 1788 et prévus pour le 1^{er} mai suivant, qui réveillent l'espoir et qui font en sorte que la régénération apparait non plus comme un rêve impossible, mais comme une éventualité tout à fait réalisable. Antoine de Baecque, qui retrace

³⁰⁰ On suppose que les quatre derniers tomes du *Tableau* ont été écrits entre 1784 et 1788, mais une série d'indices temporels laissent croire qu'ils ont sans doute été écrits à la fin de cette période. Par exemple, dès le tome X, Mercier, dans le chapitre « Brochures politiques », parle des états généraux qui n'ont été officiellement convoqués par Louis XVI que le 8 août 1788, bien que la possibilité de recourir à ce moyen ait été évoquée dès l'été 1787. De deux choses l'une : soit ce chapitre a été écrit après août 1788, soit il a été écrit avant, auquel cas Mercier aurait ultérieurement ajouté en note infrapaginale l'annonce officielle des États Généraux de 1789. Quoi qu'il en soit, il est certain que ce chapitre a été écrit au plus tôt à la mi-1787.

l'évolution du concept de régénération, pose aussi la convocation des états généraux comme le moment d'émergence d'une vision plus optimiste de l'avenir national³⁰¹. Au chapitre intitulé « Brochures politiques », Mercier dépeint cette réunion extraordinaire comme un moment où la France subira le jugement de l'histoire à travers celui des puissances européennes :

L'Europe entière est attentive à ce que fera une nation, objet éternel de sa censure et de sa jalousie. Point de milieu, il faut, pour cette fois, que le nom français soit environné de gloire ou de honte : la nation sera jugée par son propre ouvrage, et elle apprendra d'elle-même ce qu'elle vaut (*TdP*, II, p. 984).

Avec la convocation des états généraux apparaît l'idée selon laquelle il appartient à la nation – et non seulement au gouvernement – de se rebâtir et de saisir les chances qui lui sont données. La représentation de la paralysie du peuple français s'estompe ainsi dans les derniers volumes du *Tableau* pour laisser place à l'image de la nation réunie dans la construction d'une société meilleure. La première occurrence du mot « régénération » dans l'œuvre laisse sous-entendre que c'est précisément l'union des citoyens autour d'un chef charismatique qui permettra la réparation du royaume : « Il ne nous faut qu'un homme qui connaisse nos facultés, et qui sache les mettre en œuvre. Enfin la nation assemblée peut réparer les maux de la nation; elle a incontestablement les lumières et surtout la générosité propres à cette régénération » (*TdP*, II, p. 768). Déjà, le concept d'unité de la nation, qui sera au cœur de l'imaginaire révolutionnaire, sert à penser la régénération et à imaginer les moyens par lesquels elle pourra être mise en forme. On verra que cet idéal unanimiste

³⁰¹ Voir Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 174-175.

culminera dans la mise en scène de la fête de la Fédération de 1790 et du serment qui y a été prononcé.

S'il apparaît dans le discours dès la fin de la décennie 1780, le concept de régénération est surtout utilisé à partir de mai 1789, dans les premiers balbutiements de la Révolution. Pour Robert Favre, la première apparition importante du terme date du serment du Jeu de Paume : il est clairement dit alors que le but de l'Assemblée nationale est d'« opérer la régénération de l'ordre public³⁰² ». Après les événements de juillet 1789, le concept de régénération se propage rapidement et devient un mot d'ordre des révolutionnaires. Comme l'écrit David Bell dans un ouvrage sur la naissance du nationalisme en France,

While the authors used words like « revival », « restoration », and « recovery », by far the most important term was « regeneration », which implied a new, original creation out of old and degenerate matter. Regeneration was an active process of nation construction, driven by political will³⁰³.

La notion de régénération sert de surcroît à faire le récit métaphorique de la Révolution naissante et à penser la rupture³⁰⁴ : on a alors conscience que vient de s'opérer dans l'histoire de France une cassure qui trace une ligne de partage entre un avant et un après.

³⁰² Cité par Robert Favre, « La Révolution: mort et régénération ou la France “phénix” ? », *Dix-huitième siècle*, 23, 1991, p. 331.

³⁰³ David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2001, p. 75.

³⁰⁴ Voir Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 165.

Si la régénération devient après 1789 une notion aussi essentielle, c'est que depuis quelques décennies déjà elle était appelée par tout un discours sur l'épuisement du régime et sur la « dégénérescence des mœurs et de l'homme français³⁰⁵ ». Un bon exemple de ce discours pessimiste est le tableau peu réjouissant que dresse le journal *Révolutions de Paris* dans l'« Avertissement » qui accompagne son premier numéro le 12 juillet 1789, deux jours avant la prise de la Bastille :

L'ambition, le faste et l'esprit courtisan ont creusé l'abîme qui a dévoré la France [...]. La dissolution passe de la cour dans la société; le luxe et la licence passent des évêques et des grands bénéficiers jusqu'aux lévites : en un mot, la corruption se transvase des rangs qui entourent le trône aux rangs les plus prochains, de la capitale à tout l'empire³⁰⁶.

La corruption se répandrait ainsi, de haut en bas, dans tout le royaume, atteignant progressivement les couches inférieures de la population. Antoine de Baecque établit un lien direct entre ce discours sur la « dégénération » et l'espoir de régénération soulevé par la Révolution :

Ce discours de la dégénérescence induit un effet de rhétorique qui n'est pas gratuit : à ce monde épuisé va s'opposer un monde nouveau, régénéré par le respect des lois, par la vertu; un jour, le peuple esclave va se relever, telle est l'image qu'appelle forcément tout discours volontairement pessimiste³⁰⁷.

Dans un tel contexte, la régénération n'apparaît possible que si une brisure majeure survient, permettant du coup une refonte totale du monde. Forte de cet imaginaire, la Révolution se place sous le signe de la discontinuité et propose de repartir à zéro. Toutefois, les révolutionnaires se cherchent rapidement des modèles et la régénération souhaitée se révèle indissociable d'un retour à une société ancienne

³⁰⁵ Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la “régénération” du Français en 1789 », *Dix-huitième siècle*, 20, 1988, p. 194.

³⁰⁶ « Avertissement », *Révolutions de Paris, dédiées à la nation et au district des Petits-Augustins*, 12 juillet 1789.

³⁰⁷ Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la “régénération” du Français en 1789 », *loc. cit.*, p. 194.

idéalisée. « La Révolution, résume Robert Favre, dont on s'est souvent demandé si elle est apparue surtout comme continuité ou comme rupture, se révèle l'une et l'autre à travers cette pensée et cette image de la régénération de l'empire français³⁰⁸. » C'est dans cette tension temporelle que le concept de régénération trouve toute sa richesse : employé tant par les écrivains que par les hommes politiques, il fait cohabiter différents types de représentation du temps, différentes manières de concevoir le rapport au passé, au présent et au futur.

La rupture révolutionnaire : mise en scène d'un fantasme

La régénération voulue par les révolutionnaires implique d'abord la rupture radicale avec le passé monarchique. De nombreux projets révolutionnaires témoignent de cette volonté de faire peau neuve, mais c'est d'abord par la *loi* qu'agit la régénération. Le texte de loi acquiert une valeur fondatrice quasi sacrée parce qu'il est performatif : son énonciation crée instantanément le monde nouveau. Il en va ainsi de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen d'août 1789, mais également de la Constitution de 1791. Béatrice Didier met en lumière la dimension inaugurale de cette première constitution³⁰⁹ : elle insiste sur le fait que l'ordre nouveau ne peut s'instaurer qu'après avoir fait table rase du passé, après avoir « abol[i]

³⁰⁸ Robert Favre, *loc. cit.*, p. 344.

³⁰⁹ Voir Béatrice Didier, *Écrire la Révolution 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1989, p. 48.

irrévocablement les institutions qui blessaient la liberté et l'égalité des droits³¹⁰ ».

Ainsi, l'introduction multiplie les formules négatives :

Il n'y a plus ni noblesse, ni pairie, ni distinctions héréditaires, ni distinctions d'ordres, ni régime féodal, ni justices patrimoniales, ni aucun des titres, dénominations et prérogatives qui en dérivait, ni aucun ordre de chevalerie, ni aucune des corporations ou décorations, pour lesquelles on exigeait des preuves de noblesse, ou qui supposaient des distinctions de naissance, ni aucune autre supériorité, que celle des fonctionnaires publics dans l'exercice de leurs fonctions³¹¹.

Ce n'est qu'après avoir (longuement) énuméré tout ce qu'il y a à détruire que le législateur peut enfin édifier le monde nouveau.

Cette vision de la rupture influence la manière dont les contemporains de la Révolution écrivent l'histoire : parce qu'ils croient avoir instauré un temps entièrement neuf, les révolutionnaires se complaisent dans l'autocélébration et réécrivent l'histoire nationale en partant de 1789, qui devient le point d'origine du monde nouveau. En introduction de *Penser la Révolution française*, François Furet résume nettement les enjeux de cette remise à zéro des compteurs de l'histoire :

À partir de 1789, la hantise des origines, dont est tissée toute histoire nationale, s'investit précisément sur la rupture révolutionnaire. Comme les grandes invasions avaient constitué le mythe de la société nobiliaire, le grand récit de ses origines, 1789 est la date de naissance, l'année zéro du monde nouveau, fondé sur l'égalité³¹².

C'est aussi par ce souci de donner à la France des fondements glorieux et contemporains que David Bell explique le culte révolutionnaire des grands hommes :

This revolutionary cult of great men exhibited an intense concern for history, in the sense that the revolutionaries saw themselves as the founders of a new

³¹⁰ Constitution de 1791, introduction.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² François Furet, *op. cit.*, p. 14.

*history and strove anxiously to influence posterity's judgement of their achievements. At the same time, they rejected the actual history of pre-1789 France almost entirely, and with few exceptions celebrated only titans and martyrs of the Revolution itself*³¹³.

Une telle autocélébration correspond à ce que Mona Ozouf observe au sujet des fêtes révolutionnaires : l'histoire y est célébrée sous la forme mythique d'un événement fondateur qui, seul, aurait créé le monde nouveau³¹⁴. On voit bien comment se manifeste chez les contemporains de 1789 ce que Roger Chartier appelle la « pulsion eschatologique³¹⁵ », c'est-à-dire la certitude d'avoir mis fin à un monde et d'en avoir inauguré un nouveau, sans commune mesure avec l'ancien.

Cette image de la table rase et de la création d'un monde entièrement nouveau est bien présente chez Mercier, qui s'enthousiasme du caractère extraordinaire et surtout inédit de la Révolution :

Si la révolution de la France est l'événement le plus grand, le plus extraordinaire qui soit arrivé dans les empires du monde depuis le cours des siècles, et le plus mémorable que les archives du temps et les fastes de l'histoire puissent conserver aux dernières générations; on aimera sans doute à contempler le point où elle a pris naissance, et où fut arboré pour la première fois ce signe de régénération, cette cocarde nationale qui doit faire le tour du monde (*NP*, p. 478).

L'usage répété du superlatif suggère bien que les événements sont tout à fait exceptionnels : la Révolution française est de l'ordre du jamais vu et elle instaure en cela une coupure nette dans l'histoire. Parce que la régénération doit toucher tous les domaines, le polygraphe invite les journalistes de l'*Almanach littéraire* à cesser de

³¹³ David Bell, *op. cit.*, p. 138.

³¹⁴ Voir Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1976, p. 250.

³¹⁵ Roger Chartier, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 29.

publier les mêmes poésies que sous l’Ancien Régime : tout se passe comme si la rupture politique devait se refléter dans une rupture littéraire et linguistique³¹⁶. C’est d’ailleurs dans cette optique que Mercier écrira sa *Néologie*, publiée en 1801 :

Plus d’un peuple a trouvé par lui-même l’invention de l’écriture par des signes et caractères dont on ne s’était jamais avisé avant lui. C’est ainsi que tout peuple à naître se fera une langue qui n’a jamais été, et qui ne laissera pas que d’exprimer d’une manière nouvelle, les mêmes choses que nous³¹⁷.

Le peuple français naissant a besoin de se forger une langue qui lui soit propre, une langue qui, par son originalité, marquera la coupure avec l’Ancien Régime.

Le projet révolutionnaire qui exprime le mieux ce désir de rupture et qui l’institutionnalise est sans aucun doute le calendrier républicain. Par la gestion du temps collectif, la Convention nationale entend doter les Français d’une nouvelle histoire, d’une nouvelle mémoire collective. Bronislaw Baczko montre de façon convaincante qu’à travers ce projet se reflètent les préoccupations majeures des révolutionnaires quant au temps historique : « dans le projet de calendrier révolutionnaire, deux discours – celui sur la Cité nouvelle et celui sur l’Histoire – se rejoignent jusqu’à se confondre. On dirait que l’utopie révolutionnaire s’y lance à la conquête du temps³¹⁸. » Comme la réforme des poids et des mesures qui lui est contemporaine, celle du temps s’inscrit dans le projet régénérateur³¹⁹ : il s’agit, d’une

³¹⁶ Voir Robert Favre, *loc. cit.*, p. 341.

³¹⁷ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, Paris, Belin, 2009 [1801], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, p. 5.

³¹⁸ Bronislaw Baczko, « Le calendrier républicain. Décréter l’éternité », dans Pierre Nora, *les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. 38.

³¹⁹ La réforme des poids et des mesures (qui consiste en l’instauration du système métrique) participe de la même entreprise régénératrice que le calendrier. Bronislaw Baczko indique même qu’un décret de la Convention datant de germinal an III donne au nouveau système décimal le nom de « système de

part, de recommencer à neuf, de remettre les compteurs de l'histoire à zéro et, d'autre part, de se doter d'un système de mesure qui corresponde tant à la raison qu'à la nature – et qui, par conséquent, chasse à jamais les erreurs de l'obscurantisme et de la superstition. Le projet de recommencer le décompte des années est apparu dès 1789 (on proposait alors d'appeler l'année 1789 l'an I de la Liberté), mais ce n'est qu'en octobre 1793 que le calendrier républicain a été inauguré, commençant rétroactivement le 22 septembre de l'année précédente, jour de la proclamation de la République³²⁰. Gilbert Romme, le principal artisan du calendrier républicain, explique ainsi l'esprit de la réforme : « Le temps ouvre un nouveau livre à l'histoire ; et dans sa marche nouvelle, majestueuse et simple comme l'égalité, il doit graver d'un burin neuf les annales de la France régénérée³²¹ ». Le calendrier est explicitement désigné comme l'instrument qui doit « graver d'un burin neuf » l'ère nouvelle ouverte par la Révolution, cette ère qui établit entre le passé et le présent une rupture irréversible.

Mais le calendrier n'est pas qu'un contenant dont seule l'instauration – et la rupture qu'elle présuppose – aurait valeur signifiante : son contenu est également conforme aux idées révolutionnaires relatives à la nature et à la raison. En divisant le temps

mesures républicaines » afin de souligner la parenté avec le calendrier. Voir Bronislaw Baczko, *loc. cit.*, p. 47.

³²⁰ Le calendrier républicain aura officiellement cours jusqu'au 1^{er} janvier 1806, date à partir de laquelle le calendrier grégorien sera restauré.

³²¹ Gilbert Romme, *Rapport sur l'ère de la République fait à la Convention nationale dans la séance du 20 septembre de l'an II de la République*, cité par Bronislaw Baczko, *loc. cit.*, p. 41. On remarquera au passage l'apparente difficulté à appliquer, dès son instauration, le calendrier républicain : le titre du rapport – qui devrait, en principe, donner l'exemple – mélange effectivement l'ancien système (« 20 septembre ») et le nouveau (« an II de la République »).

selon le système décimal (tous les mois sont égaux³²², la semaine est remplacée par la décade, la journée est divisée en dix heures, lesquelles sont subdivisées en *dixièmes*, puis en *centièmes*³²³), la raison l'emporte sur l'habitude, la superstition et la tradition religieuse. C'est également un moyen de laisser la nature structurer le temps : le nouveau calendrier ne garde de l'ancien que la durée de l'année solaire (365 jours) et celle de la journée, mesures qui, loin d'être arbitraires, sont déterminées par des phénomènes naturels (révolution de la terre autour du soleil et rotation de la terre sur elle-même). Dans une tentative de « réconciliation entre la Nature et l'Histoire³²⁴ », le commencement de l'année est fixé à l'équinoxe d'automne, jour qui, par une heureuse coïncidence, est également celui de la fondation de la République. Romme écrit au sujet de cet alignement de la nature et de l'histoire :

les représentants du peuple français, réunis en Convention nationale, ont ouvert leur session et ont prononcé l'abolition de la royauté. Le 22 septembre, ce décret fut proclamé dans Paris ; et le même jour, à 9 heures 18 minutes 30 secondes du matin, le soleil est arrivé à l'équinoxe vrai, en entrant dans le signe de la Balance. Ainsi l'égalité des jours aux nuits était marquée dans le ciel au moment même où l'égalité civile et morale était proclamée par les représentants du peuple français comme le fondement de son gouvernement³²⁵.

La correspondance entre l'égalité de l'équinoxe et celle instaurée par la République vient légitimer la Révolution en l'associant à la marche de la nature. Vue sous cet angle, la Révolution paraît portée par une force supérieure. Malgré le

³²² Sur ce point, le calendrier républicain prend modèle sur l'ancien calendrier égyptien. En rompant avec un passé récent, il renoue avec un passé lointain.

³²³ L'horloge décimale a connu un moins grand succès que le calendrier, car la division des heures semblait aux réformateurs moins importante et, surtout, moins chargée symboliquement que celle des jours. Aussi ce projet a-t-il été rapidement abandonné, vu la complexité de sa réalisation. Voir Nancy Senior, « Un nouveau jour brille sur l'horizon : le temps dans la pédagogie de la Révolution », *Lumen*, vol. XVIII, 1999, p. 127 et p. 133 n. 30. Voir aussi à ce sujet Bronislaw Baczkko, *loc. cit.*, p. 48-49.

³²⁴ *Ibid.*, p. 42.

³²⁵ Gilbert Romme, *op. cit.*, cité par Bronislaw Baczkko, *loc. cit.*, p. 43.

providentialisme qui se cache sous cette vision des choses, c'est surtout à la science que font appel les révolutionnaires lorsqu'ils se réclament de la nature : l'année concorde avec le mouvement des astres, le nom des mois coïncide avec les fluctuations des saisons et l'évolution de l'agriculture³²⁶, le nom des jours porte le nom de plantes ou de fleurs plutôt que de saints, etc. Il s'agit d'enrayer les croyances religieuses, les superstitions et les habitudes qui en découlent et de faire du calendrier un outil entièrement rationnel. Il s'agit également de purger l'ère nouvelle de l'histoire qui pourrait la contaminer, de la libérer du temps corrompé. Daniel Milo explique que les concepteurs du calendrier républicain ont choisi une nomenclature calquée sur la nature précisément parce qu'ils se défiaient non seulement du passé monarchique, mais de l'histoire en général³²⁷.

Outre la raison, le nouveau calendrier est fondé sur l'universalité, valeur-clé des Lumières. La correspondance entre l'année et le cours des astres, l'égalisation des mois et l'uniformisation des décades devaient rendre le calendrier républicain universellement valable. Il faut dire que la France a alors l'ambition de propager le républicanisme dans toute l'Europe (voire dans le monde entier) : tout se passe comme si la France, créatrice d'un ordre nouveau, ne pouvait supporter la persistance de l'ancien système, ne serait-ce qu'à l'extérieur de ses frontières. L'outil devant servir à mesurer la rupture et à officialiser l'avènement du temps nouveau doit être

³²⁶ Par exemple, vendémiaire (septembre-octobre) est le mois des vendanges, nivôse (décembre-janvier) le mois de la neige, floréal (avril-mai) le mois des fleurs, messidor (juin-juillet) le mois des moissons, etc.

³²⁷ Voir Daniel Milo, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Pluriel », 1991, p. 196.

transférable d'un pays à un autre. Or le calendrier républicain, en dépit de ce qu'en disent ses concepteurs, répond mal à cette exigence, notamment parce que la nouvelle ère commence le jour de la proclamation de la République *française* et que le nom des mois correspond spécifiquement au climat français³²⁸. Malgré cette universalité manquée, le calendrier républicain en dit long sur l'imaginaire révolutionnaire de même que sur l'idéal de la rupture. Devant contribuer à la formation de l'homme nouveau, il fait partie du vaste programme d'éducation citoyenne mis en place par les Jacobins. Nancy Senior explique que le calendrier républicain était reproduit dans la plupart des ouvrages pédagogiques de l'époque et qu'il devait apprendre aux citoyens à penser en termes entièrement nouveaux et à adhérer aux principes qui sous-tendent la conception du calendrier, à savoir la nature, la raison et l'universalité³²⁹. Il repose donc sur ce paradoxe : d'un côté, les réformateurs rêvent de faire table rase du passé et d'officialiser cette rupture, mais, de l'autre, ils découvrent que les citoyens ne sont pas instantanément transformés et qu'il est nécessaire de les éduquer. Bref, le nouveau départ dont rêvaient les révolutionnaires « devait être pris non pas avec *l'homme nouveau rêvé* mais avec *des hommes déjà faits*, façonnés, sinon souillés, par les temps anciens. Le pouvoir révolutionnaire n'a pourtant pas à gérer cet héritage néfaste. Il lui incombe de l'éliminer et de régénérer le peuple³³⁰. » Cette contradiction inhérente au calendrier républicain est sans doute l'un des facteurs expliquant son échec : n'étant pas instantanément régénérés, les citoyens n'adoptent le nouveau

³²⁸ Voir Nancy Senior, *loc. cit.*, p. 128.

³²⁹ Voir *ibid.*, p. 126.

³³⁰ Bronislaw Baczko, *loc. cit.*, p. 59.

calendrier que dans des contextes officiels et continuent à utiliser l'ancien dans la vie de tous les jours.

Qu'en est-il maintenant chez Mercier ? Comment le calendrier républicain s'inscrit-il dans *le Nouveau Paris* et en quoi son traitement infléchit-il la représentation de la régénération ? Force est de constater que la position de Mercier, sur ce point comme sur plusieurs autres, est ambiguë, voire contradictoire. Mercier se montre *a priori* favorable à l'instauration du nouveau calendrier (alors qu'il s'oppose farouchement au changement du système des poids et des mesures), mais il ne se prive pas pour autant d'utiliser l'ancien. Bien que l'usage du calendrier républicain soit en place depuis plusieurs années au moment où Mercier rédige *le Nouveau Paris*, l'ancien système cohabite sans cesse avec le nouveau – et parfois au sein d'un même chapitre. En cela, Mercier est semblable à ces Parisiens qui, « en dépit du nouveau calendrier, [...], persistent à célébrer le jour de l'an fixé au premier janvier par l'affreux Charles IX » (*NP*, p. 634). Un examen des titres de chapitres permet toutefois de dégager la constante suivante : la plupart des dates antérieures au 22 septembre 1793 (date d'instauration du nouveau calendrier) sont inscrites en style ancien (« 21 septembre 1792 », « Journées du 20 juin et du 10 août 1792 », « 9 mars 1793 », « Patriote de 89 », « Anniversaire du 21 janvier »), alors que la plupart des dates postérieures sont inscrites en style nouveau (« Fête du 10 Thermidor an IV », « Électeur de l'an V », « Assemblées primaires an V », « Frimaire an VI » et « Bonaparte à la séance publique de l'Institut national, le 15 nivôse an VI »). On constate néanmoins deux irrégularités : d'abord, Mercier n'a pas respecté le caractère rétroactif de l'application

du calendrier, qui est adopté en septembre 1793, mais qui débute rétroactivement en septembre 1792; ensuite, pour des raisons obscures, deux titres faisant référence à des dates postérieures à 1793 sont inscrites en style ancien (« Affiches en 1796 » et « 7 octobre 1795 »). Dans le corps du texte, ce partage entre les deux types de datations (l'un antérieur et l'autre postérieur à 1793) se vérifie la plupart du temps, mais plusieurs exceptions empêchent de trancher de façon aussi systématique : il faut donc conclure que les deux calendriers cohabitent dans l'œuvre, même si ce n'est pas d'une manière complètement chaotique.

Un des derniers chapitres du *Nouveau Paris* vient toutefois contredire cette paisible cohabitation des deux systèmes. Mercier reproduit – sans mentionner qu'il les cite – deux articles de l'arrêté du 14 germinal an VI concernant l'utilisation du calendrier républicain, puis il les commente :

D'après l'arrêté du Directoire exécutif, an VI, tout journal ou écrit périodique, dans lequel l'ère ancienne, qui n'existe plus pour les citoyens français, se trouvera désormais accolée à l'ère nouvelle, même avec l'addition des mots (*vieux style*), ainsi qu'il a été indécemment pratiqué jusqu'à ce jour, sera prohibé. Cet article ne paraît pas d'abord d'une bien grande importance; mais aux yeux de tout républicain qui réfléchit, il est évident que dans le nouveau régime, il faut arracher jusqu'aux dernières racines de l'ancien (*NP*, p. 884).

La première phrase est une reprise textuelle de l'arrêté et la seconde, le commentaire qu'en fait Mercier. Le premier réflexe du polygraphe est de prendre cet article à la légère (« cet article ne paraît pas d'abord d'une bien grande importance ») et de considérer comme indifférent le fait d'utiliser tel ou tel calendrier. Mais en y réfléchissant bien, Mercier se déclare favorable à l'arrêté : pour lui, tout républicain conséquent doit se conformer aux usages et aux institutions de la république qu'il a

contribué à créer et ce, sans exception. Il va même jusqu'à endosser le discours extrémiste de la destruction systématique du passé : « il faut, dit-il, arracher jusqu'aux dernières racines de l'ancien ». Une telle déclaration surprend, car Mercier semble emprunter la rhétorique radicale des Jacobins qu'il a pourtant ardemment combattus. Pourquoi ce Girondin effarouché, qui s'est toujours montré en faveur de la tolérance et de la cohabitation du présent avec une certaine part de passé, prêche-t-il ici l'éradication totale de ce dernier ? Se pourrait-il que le Mercier de 1798 réalise soudainement l'importance du calendrier et milite désormais en faveur de son utilisation exclusive ? Cela est peu probable, car, dans les chapitres subséquents, il continue à utiliser le « vieux style » qu'il a condamné quelques pages auparavant : les chapitres CCLII, CCLVII et CCLXIV s'intitulent respectivement « Huit septembre », « Affiches en 1796 » et « 7 octobre 1795 », le chapitre CCLV décrit la beauté du pré Saint-Gervais « à la mi-juin » (*NP*, p. 893) et le chapitre CCLXI parle de « l'anniversaire du 10 août ». Cela étant, le nouveau calendrier n'est pas totalement en reste : le chapitre CCLIX s'intitule « Bonaparte à la séance publique de l'Institut national, le 15 nivôse an VI » et Mercier parle de la « victoire du 13 vendémiaire » (*NP*, p. 922³³¹) et du « 18 fructidor » (*NP*, p. 926). Force est de constater que la forme nouvelle, si elle est présente, est loin d'avoir l'exclusivité : les « racines » de l'ancien régime n'ont pas été éliminées du nouveau. Même chez un révolutionnaire engagé tel que Mercier, il existe un décalage entre la conversion théorique au nouveau calendrier et son adoption concrète dans la vie quotidienne. Il est possible que cela soit dû au contexte particulier de la Convention thermidorienne et du Directoire, car, malgré la

³³¹ Cette victoire, datée en style nouveau, est paradoxalement abordée dans un chapitre dont le titre est une date de style ancien (« 7 octobre 1795 »).

rigueur de certaines réformes, l'esprit post-thermidorien demeure généralement hostile au dirigisme associé aux orchestrateurs de la Terreur – qui, faut-il le rappeler, ont mis en place le nouveau calendrier. C'est peut-être pour cette raison que Mercier cautionne en théorie les décisions d'un gouvernement dont il fait, par ailleurs, partie, mais, dans les faits, n'utilise pas le calendrier de manière orthodoxe.

Cela dit, même au moment où l'utopie entourant le calendrier républicain est la plus forte et où les autorités imposent son utilisation, Mercier continue à utiliser occasionnellement le style ancien. Dans ses lettres de prison écrites en pleine Terreur, soit d'octobre 1793 à octobre 1794, les deux calendriers cohabitent. Sur les 88 lettres envoyées à sa compagne, Louise Machard, seulement 12 font mention de la date (et souvent approximativement), soit en en-tête, soit en signature, soit dans le corps du texte. On reprend ici la numérotation utilisée pour classer ces lettres dans le Fonds Mercier de la bibliothèque de l' Arsenal, bien que ce classement ne corresponde pas à l'ordre chronologique (impossible, par ailleurs, à rétablir).

Lettre 2 : « Mercier, Nonodi 2^e de Germinal » (signature)

Lettre 28 : « [...] mais pourquoi aller vous dire le 15 mai à des personnes qui vont redisant ce que l'on ne sait pas. »

Lettre 37 : « Je crois bien que vous accoucherez vers le 25 Xbre [décembre] vieux style. »

Lettre 59 : « Tridi Germinal » (en-tête)

Lettre 64 : « Octidi Germinal » (en-tête)

Lettre 71 : « Mercier, ce sextidi floréal » (signature)

Lettre 72 : « Je n'ai rien à vous dire sinon d'attendre le 15 mai vieux style. »

Lettre 73 : « Sextidi Germinal » (en-tête)

Lettre 74 : « Vous hazarderez à venir décadi prochain, pas avant. »

Lettre 75 : « Décadi, Mercier » (signature)

Lettre 82 : « Ce 28 ventôse l'an 2^{ème} » (en-tête)

Lettre 83 : « Primi de décadi l'an 2^{ème} » (signature)³³²

³³² Bibliothèque de l' Arsenal, Fonds Mercier, ms 15078[1]. Reproduit dans *NP*, p. LXXVII à CLVI.

Sur les douze dates mentionnées dans la correspondance de prison, neuf sont écrites selon le nouveau calendrier et trois selon l'ancien. Les datations plus solennelles indiquées en en-tête et en signature sont toutes conformes au calendrier républicain, tandis que les références inscrites dans le corps du texte sont écrites en « vieux style »³³³. Une première explication pourrait être la suivante : les lettres écrites en captivité devant nécessairement être lues par les geôliers, il valait mieux faire preuve de patriotisme et utiliser le calendrier républicain là où c'est visible, c'est-à-dire en en-tête et en signature. Cette hypothèse est toutefois peu convaincante, d'abord parce que, sous le poids d'une telle contrainte, Mercier aurait sans doute écrit *toutes* les dates en style nouveau, ensuite parce que cela laisse sous-entendre qu'il était hostile au nouveau calendrier, ce qui, vu son engagement révolutionnaire, est peu probable. Il faut donc chercher une raison plus profonde à l'utilisation conjointe des deux systèmes pour comprendre pourquoi, dans tel contexte, c'est le style nouveau qui s'impose et pourquoi, dans tel autre, c'est le style ancien. On peut faire le constat suivant : les datations officielles qui, en en-tête ou en signature, visent à fixer la date d'aujourd'hui sont toutes conformes au nouveau calendrier républicain; à l'inverse, les allusions à une date ultérieure sont inscrites selon l'ancien calendrier grégorien. Si la date d'aujourd'hui, plus solennelle, peut aisément être exprimée en style nouveau, dès qu'il s'agit de se projeter dans l'avenir et de situer un événement dans une temporalité plus large (une année, une saison, un mois), il devient nécessaire de se référer à un modèle temporel connu; c'est pourquoi, dans ces circonstances, c'est le

³³³ La référence au décadi dans la lettre 74 fait exception, mais cela peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit moins d'une datation précise que d'une allusion à un jour-événement de la décade, en l'occurrence celui qui a remplacé le dimanche.

style ancien qui s'impose. On fixerait donc le temps en style nouveau, mais on penserait encore en style ancien. L'utilisation conjointe des deux calendriers est la preuve que l'utopie de la table rase est une illusion et que le monde ancien, profondément ancré dans les habitudes, ne peut être éradiqué aussi facilement. L'utopie régénératrice devra être modulée en fonction de cette inévitable cohabitation du passé et du présent.

Chez Mercier, la rupture n'implique pas un oubli total du passé. La connaissance du passé permet de saisir avec plus d'acuité le fossé qui sépare l'avant de l'après. Sa perception sert à alimenter le contraste entre hier et aujourd'hui pour mieux bâtir l'avenir : « La conception de l'avenir, c'est la perception nette du passé; il n'y a plus de bornes pour quiconque a franchi les bornes » (*NP*, p. 768). Connaître le passé fait prendre conscience de l'ampleur de la rupture opérée par la Révolution et, du coup, anime les citoyens d'une certaine hardiesse face à l'histoire : une fois la première rupture consommée, rien n'est impossible. Pour Mercier, la Révolution perd tout son sens si l'on oublie d'où elle vient, de quel contexte elle émerge. Le lien avec le passé n'est donc jamais entièrement brisé, car le polygraphe veille à conserver une certaine forme de continuité. C'est précisément ce qu'avance Joanna Stalnaker :

*For Mercier, the revolutionary phenomenon implies neither a radical rupture nor a complete rasure of the past : the contrary, the notion that revolutions are best conducted by those who look both backwards and forwards demonstrates his preoccupation with preserving some level of continuity in the face of dramatic social and political change*³³⁴.

³³⁴ Joanna Stalnaker, « The New Paris in Guise of the Old : Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution », *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 35, 2006, p. 230.

Le modérantisme de Mercier apparaît clairement : la destruction systématique du passé est inutile, voire néfaste. Pour que la transition s'effectue efficacement, il faut *transformer* et non anéantir le passé.

Cette vision nuancée de la régénération apparaît clairement à travers la représentation des enfants, qui incarnent la nouveauté générationnelle tout en conservant avec le passé un lien essentiel. Dans *le Nouveau Paris*, la ville renouvelée par la Révolution est peuplée d'enfants, comme pour symboliser la régénération de la société à travers le rajeunissement de la population :

Jamais dans aucune ville, dans aucun temps de ma vie, un pareil nombre d'enfants n'avait frappé mes regards. [...] Enfin le nombre des enfants est si grand, que dans telle promenade, il surpasse celui des personnes adultes. On ne peut se lasser de ce spectacle délicieux, qui annonce la profondeur des vues d'une nature régénératrice. Si c'est là un produit de la révolution (comme on ne saurait en douter), ce sont en même temps des scènes si touchantes, qu'elles peuvent tempérer les tristes couleurs du tableau de nos désastres passés (*NP*, p. 439-440).

La véritable régénération ne peut être opérée que par une génération complètement neuve qui, n'ayant pas connu l'Ancien Régime, ne risque pas d'être corrompue par ses idées. C'est en elle que Mercier place son espoir : si la génération des premiers révolutionnaires a fait fausse route en entraînant la Révolution sur la voie de la Terreur, la nouvelle génération, elle, pourra éviter les erreurs de ses prédécesseurs. « Les voilà, écrit Mercier, ces jeunes élèves qui s'entretiendront un jour de nos erreurs, de nos fautes, de nos malheurs; ils nous jugeront, et la véritable histoire de nos calamités et de nos grandeurs ne sera que dans leur bouche » (*NP*, p. 440). Mais il ne s'agit pas d'un simple remplacement qui effacerait le passé au profit d'un présent meilleur. Les enfants qui forment cette nouvelle génération prête à assurer l'avenir de

la République reçoivent le relais de la génération précédente et sont présentés comme des réincarnations des soldats morts pour la patrie : « Il semble que toutes les âmes qui se sont envolées sur la frontière pour la défense de la patrie soient rentrées pour animer de nouveaux corps, et former un foyer de républicains, qui jouiront des travaux et des sacrifices de leurs ancêtres » (*NP*, p. 439). L'idéal de compensation, cher au polygraphe, est bien visible : l'équilibre entre les morts et les naissances assure la régénération de la société en même temps que la transmission des valeurs républicaines fondamentales. Si les âmes des soldats morts au combat « sont rentrées pour animer de nouveaux corps », on peut supposer que le souffle, que l'énergie vitale à la poursuite de la Révolution continue à exister. L'image de la réincarnation assure ainsi la transmission intergénérationnelle et agit comme un relais entre les âges.

Bref, Mercier reprend à son compte l'imaginaire de la *tabula rasa* glorifié par le discours social, mais il le module, le nuance en prenant soin de ne pas couper définitivement les ponts avec un passé qui, après tout, s'avère indispensable pour comprendre le présent et préparer l'avenir.

La régénération, une grâce ou une tâche ?

Si les révolutionnaires s'entendent sur le fait que la Révolution a opéré une rupture dans l'ordre du monde, ils ne conçoivent pas tous la régénération de la même

manière. Dans un essai intitulé « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », Mona Ozouf propose une synthèse éclairante des principaux enjeux de la régénération. Elle en distingue deux types qui impliquent chacun un rapport différent au temps : il y aurait, d'une part, la régénération conçue comme une *grâce* et, d'autre part, la régénération conçue comme une *tâche*. La première est proche du sens religieux de la régénération : la Révolution est perçue comme une force irrésistible qui accomplit de façon instantanée la création de la société nouvelle. Il s'agit bien de *création* et non de *formation*. Comme le dit Ozouf, « cette façon de se représenter la Révolution est évidemment celle qui met la rupture révolutionnaire dans sa lumière la plus dramatique³³⁵ ». Une phrase de Condorcet résume explicitement cette vision : « Un seul instant a mis un siècle de distance entre l'homme du jour et celui du lendemain³³⁶. » L'instantanéité du prodige fait sortir de l'histoire le temps révolutionnaire : tout se passe comme si la Révolution n'avait pas besoin de la médiation du temps historique pour s'accomplir, comme si elle était étrangère à la durée.

Se dessine alors un « homme nouveau » né du seul instant de la rupture, régénération brusque et totale, achevée, qui fait converger le destin de l'homme, en un éclair, vers le temps de la perfection. La valeur temporelle est ici primordiale : c'est d'un coup, formé et idéal que naît l'« homme nouveau » dans ce discours radical et optimiste, dans ce discours habité par une régénération miraculeuse³³⁷.

La seconde conception de la régénération, la régénération comme *tâche*, s'inscrit au contraire dans la durée. Cette vision est à la fois plus dirigiste et plus pessimiste,

³³⁵ Mona Ozouf, « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », dans *l'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989, p. 134.

³³⁶ Condorcet, « Mémoires sur l'Instruction publique », *Œuvres*, Paris, 1847, VII, p. 433.

³³⁷ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 183.

puisqu'elle pose la société nouvelle non pas comme un acquis généré miraculeusement par l'événement révolutionnaire, mais comme un projet, comme un but à atteindre à l'aide de diverses réformes. Dans cette conception, le passé n'a pas été totalement évacué par la Révolution : des restes de l'Ancien Régime continuent de cohabiter avec la nouveauté et menacent de saper les fondements de la société nouvelle. Il faut donc sans cesse travailler à détruire l'ancien : « l'idée d'une possible dégénérescence de l'homme régénéré, tout à fait absente de la vision miraculeuse de la Révolution, est ici constamment présente³³⁸ ». Ces deux modèles recourent un dilemme qui a hanté tout le XVIII^e siècle et qui s'exprime avec acuité au tournant des Lumières. Dans un ouvrage consacré à la question, Florence Lotterie rappelle que les philosophes de la fin du XVIII^e siècle sont déchirés entre l'« enthousiasme énergétique » et la « tentation mélancolique³³⁹ », c'est-à-dire entre l'optimisme anthropologique (la confiance en l'avenir) et l'inquiétude conduisant à l'élaboration de modèles dirigistes.

La confrontation de ces deux catégories montre paradoxalement que plus la rupture historique instaurée par la Révolution est radicale, moins les mesures mises en place pour imposer les valeurs républicaines le sont. Il va sans dire que ces catégories ne sont ni étanches ni homogènes et que les groupes politiques qui y adhèrent ne le sont pas non plus. Quoi qu'il en soit, les groupes modérés auraient plutôt tendance à se réclamer du premier type de représentation : selon eux, il est inutile de mettre en

³³⁸ Mona Ozouf, « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », *loc. cit.*, p. 143.

³³⁹ Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité: un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, SVEC, 4, 2006, p. 95.

œuvre de grands projets d'assainissement, puisque l'événement révolutionnaire initial a déjà accompli la régénération de la société. À l'inverse, les radicaux adhèreraient plutôt à la conception de la régénération comme tâche : selon eux, les acquis de 1789 ne sont que de fragiles fondements qui menacent de s'écrouler à tout instant si les restes de l'Ancien Régime ne sont pas efficacement éliminés de la société. David Bell propose le même recouplement entre l'idéologie régénératrice et le programme politique. Il fait remarquer que les projets de réforme du peuple français sont élaborés pendant la période la plus radicale de la Révolution : « *It was this notion of slow, laborious change driven by the central state which animated the enormously cultural policies of 1792-1794 in education, religion, the arts, and daily life*³⁴⁰. » Les Jacobins sont effectivement ceux qui mettent en place le plus grand nombre de projets visant à former – pour ne pas dire façonner – l'homme nouveau : instruction publique, réforme du système d'éducation, vocation pédagogique du théâtre, fêtes révolutionnaires, etc.

Le Nouveau Paris oscille selon les contextes et les sujets traités entre ces deux conceptions de la régénération. Néanmoins, le modéré qu'est Mercier tend à accorder la priorité au premier type de régénération, celui qui présente la Révolution comme une grâce plutôt que comme une tâche. C'est déjà cette vision quasi miraculeuse de la régénération que Mercier met de l'avant dans son roman uchronique *l'An 2440*. La société du XXV^e siècle a rompu avec la monarchie absolue et a instauré un système

³⁴⁰ David Bell, *op. cit.*, p. 160.

qui assure l'égalité des citoyens et la justice sociale³⁴¹. Le château de Versailles, symbole de la monarchie, a été détruit et le narrateur découvre en ses ruines le fantôme de Louis XIV pleurant de repentir sur ses crimes passés. Dans le roman, les changements politiques, aussi majeurs soient-ils, s'imposent sans heurt, par les seules lumières de la raison. Les lumières, déjà présentes dans quelques têtes à l'époque « barbare » du XVIII^e siècle, auraient gagné lentement tous les esprits : les changements se seraient ainsi imposés d'eux-mêmes, par la seule sagesse des esprits progressivement gagnés par le bon sens. Tout se passe comme si la nature suivait tout simplement son cours : dans l'œuvre, le château de Versailles n'a pas été détruit par quelque milice ou horde de manifestants, mais il « s'est écroulé sur lui-même³⁴² ». De même, le régime monarchique a été aboli et le pouvoir est passé aux mains des « États assemblés du royaume [qui] eurent seuls la puissance législative³⁴³ ». Lorsque le narrateur du roman demande à son guide si de tels changements ont été « longs, pénibles, difficileux³⁴⁴ », le guide répond en souriant : « Le bien n'est pas plus difficile que le mal. Les passions humaines sont de terribles obstacles. Mais dès que les esprits sont éclairés sur leurs véritables intérêts, ils deviennent justes et

³⁴¹ Il est difficile de savoir précisément quel type de régime politique a été instauré dans la société de l'an 2440 : le guide dit simplement qu'« il n'est ni monarchique, ni démocratique, ni aristocratique : il est raisonnable et fait pour des hommes » (Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, coll. « Littérature », 1999, p. 223). L'on comprend néanmoins que si la monarchie absolue a été abolie, la fonction de roi, elle, ne l'a pas été : la société imaginée par le polygraphe est donc une monarchie parlementaire. L'absence de roi est effectivement peu envisageable pour Mercier (et pour la plupart de ses contemporains) avant 1791-1792 : comme la plupart des écrivains des Lumières, Mercier place ses espoirs en un « Roi philosophe », un despote éclairé qui pourrait mettre en œuvre la régénération du royaume. Dans *l'An 2440*, la révolution s'est effectivement « opérée sans efforts, et par l'héroïsme d'un grand homme. Un roi philosophe [...] offrit de remettre les États en possession de leurs anciennes prérogatives » (*ibid.*, p. 226).

³⁴² *Ibid.*, p. 293.

³⁴³ *Ibid.*, p. 227.

³⁴⁴ *Ibid.*

droits³⁴⁵. » Cette vision optimiste de l'histoire humaine, progressivement gagnée par la raison, est tout à fait représentative de l'idéologie des Lumières et de sa foi en l'amélioration continue de l'humanité. C'est encore cette idée qui revient lorsque le narrateur de *l'An 2440* évoque les réformes majeures survenues au sein de l'Église et précise qu'elles se sont faites naturellement, sans violence :

- Cette révolution, dites-vous, s'est faite de la manière la plus paisible et la plus heureuse ?
- Elle a été l'ouvrage de la philosophie : elle agit sans bruit, elle agit comme la nature, avec une force d'autant plus sûre qu'elle est insensible³⁴⁶.

L'idée, héritée des Lumières, d'une régénération portée, comme une grâce, par la seule force de la raison est donc bien ancrée dans l'imaginaire de Mercier avant la Révolution. La destruction, si elle est nécessaire, ne doit pas être imposée par les hommes politiques, mais bien s'imposer d'elle-même, naturellement.

Il n'est pas surprenant que ce soit précisément cette vision de la régénération comme grâce qui domine dans *le Nouveau Paris*. Mercier parle de la Révolution comme d'une force de la nature, une force irrésistible dont on pourrait dire qu'elle agit *seule*. Les métaphores de l'« orage », de la « tempête », des « flots écumeux », du « tremblement de terre », du « volcan » et des « tourbillons » (*NP*, p. 153, 1068, 65, 38, 39 et 60) reviennent à plusieurs reprises dans l'œuvre pour désigner la Révolution, qui apparaît comme une force incontrôlable entraînant tout sur son passage. Ailleurs, Mercier présente significativement le siège de la Convention nationale comme le « point de rénovation qui tient du prodige, ce point redoutable et

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 339-340.

³⁴⁶ *Ibid.*

sacré comme le tonnerre des cieux, d'où se sont élancées les tempêtes, qui, semblables aux orages physiques, déchirent et renouvellent le sein de la nature » (*NP*, p. 483). Cette force révolutionnaire d'origine quasi divine est le véritable principe d'activité et les hommes qui la suivent sont représentés comme passifs : ils ne sont que « les instruments d'un bras invisible et puissant » (*NP*, p. 441). Mercier dit très clairement que c'est « la Providence, qui me semble avoir disposé tous les événements de cette grande révolution » (*NP*, p. 317). Bien que cette vision de la Révolution envisage la rupture dans sa plus grande radicalité, c'est elle qui domine dans le discours des modérés comme Mercier, qui considèrent qu'il ne faut pas précipiter les choses, mais au contraire laisser la force révolutionnaire agir par elle-même. Dans un chapitre du *Nouveau Paris* tenu pour la profession de foi politique de Mercier, le modérantisme est explicitement lié à une relative passivité devant les événements :

Les modérés suivaient la Révolution, mais ils ne la faisaient point : ils la suivaient, parce qu'ils voyaient bien que la corruption incurable de notre Ancien Régime l'avait rendu infaillible, et qu'ils sentaient enfin qu'elle était dans la destinée; ils ne la faisaient point, parce que contribuer à une Révolution qui doit faire nécessairement un nombre infini de malheureux est une mission à laquelle jamais un homme probe ne se croira appelé (*NP*, p. 698).

La Révolution et ses idéaux sont présentés comme « infaillible[s] » devant la corruption de l'Ancien Régime. C'est parce qu'elle « était dans la destinée », parce que des instances supérieures (Dieu, l'Histoire) se chargent de l'orchestrer que les modérés, pleins de cette confiance, peuvent se contenter de la *suivre* plutôt que de la *faire*. Avec une telle confiance en l'issue de l'événement, on ne s'étonne pas de voir Mercier s'opposer aux formes excessives de dirigisme qui se sont exprimées dans la

multiplication des projets de loi – et, sous la Terreur, des exécutions. Mercier vise particulièrement le dirigisme extrême des Jacobins, qui ont mis en œuvre la destruction méthodique des traces du passé. Selon lui, la Révolution a imposé ses fondements au sein de la société dès 1789 : il est donc inutile de s'acharner à détruire systématiquement tout ce qui reste de l'Ancien Régime. Par exemple, dans un chapitre intitulé « Noms des rues changés », Mercier se prononce contre le projet de renommer les rues portant le nom d'un saint, projet visant à renverser le pouvoir du clergé. Pour lui, une telle mesure est vaine, puisque la société a déjà été régénérée : elle a déjà été libérée du joug ecclésiastique. La persistance des noms de saints n'est pas menaçante, d'autant plus qu'avec le temps ces noms de rues ont acquis une existence autonome et qu'ils ne sont plus liés à leur référent :

Ces noms de saints, depuis si longtemps inconnus, et depuis plus longtemps appliqués aux rues de Paris, ne rappelaient pas plus les apôtres ni les martyrs de la religion catholique, que la rue du Pélican ne rappelle à ceux qui la traversent, les mœurs de l'oiseau lourd et pêcheur dont elle porte le nom (*NP*, p.674).

De la même manière, Mercier s'oppose à la refonte du système des poids et des mesures adoptée officiellement le 7 avril 1795, car il perçoit l'instauration du système métrique comme une forme de charlatanisme ne visant qu'à semer la confusion auprès du peuple. Il considère surtout ce changement comme inutile, puisque, pour lui, les anciennes mesures fonctionnent très bien et ne menacent en rien la nouvelle société, qui est déjà régénérée dans ses fondements.

L'exemple le plus frappant de cette position s'exprime dans un chapitre où Mercier revient sur le procès de Louis XVI. En tant que député à la Convention, Mercier a eu

à se prononcer sur la sentence du roi : il a voté contre la peine de mort et pour la détention à perpétuité. Voici comment il s'en explique dans *le Nouveau Paris* :

Je soutiens que le roi est mort, qu'il est enseveli : il n'a plus d'existence politique. Il aurait fallu, et il ne faut encore le considérer que comme étant retranché à jamais de la société; les lois politiques ont tué l'être politique; elles ont fait ce qui était nécessaire. Le roi n'est plus qu'un fantôme; et avoir placé sa tête sous la hache de la loi, c'est comme si elle était tombée (*NP*, p. 316).

Pour Mercier, la Révolution a tué *politiquement* le roi : le mettre à mort physiquement ne changerait rien. « Faire tomber [la tête] de Louis XVI, poursuit-il, serait faire croire qu'il est encore redoutable. Il ne l'est plus : l'incompréhensible talisman est brisé » (*NP*, p. 317-318). On comprend mieux le modérantisme de Mercier quand on le compare au raisonnement tout inverse de Robespierre dans un discours prononcé lors du procès de Louis XVI. Robespierre dit : « Je prononce à regret cette fatale vérité... Mais Louis doit mourir parce qu'il faut que la patrie vive³⁴⁷. » On voit bien ici le contraste. Robespierre pose la question sous forme d'alternative (*ou* le roi *ou* la patrie); pour lui, le seul fait que le roi déchu *vive* est une menace pour la République : il faut donc l'exécuter.

Vues ainsi, les choses semblent simples : Mercier conçoit la régénération comme une grâce *parce qu'il* est un modéré, à l'inverse du radical Robespierre pour qui la régénération est une perpétuelle tâche. Le problème est qu'il n'y a pas d'unité dans *le Nouveau Paris* et que, même sur ces questions essentielles, Mercier se contredit. Au

³⁴⁷ Maximilien Robespierre, *Discours et rapports à la Convention*, Paris, Union générale d'éditions., coll. « 10/18 », 1965, p. 79.

chapitre intitulé « Le Cabinet britannique », il dit exactement le contraire de ce qu'il a soutenu au procès de Louis XVI :

Le gouvernement monarchique était identifié à un homme [le monarque], cet homme devait nécessairement disparaître lors de la naissance du gouvernement républicain : toute autre mesure aurait impliqué contradiction et préparé des chocs interminables. Il nous a fallu nous reposer dans la république, forme d'abord orageuse, mais qui après la première fermentation prend une assiette difficile à rompre (*NP*, p. 301).

Il tient ainsi le même raisonnement que Robespierre : le roi, incarnation de l'institution monarchique, doit être éliminé pour que le monarchisme le soit aussi. De même, dès le début du *Nouveau Paris*, il apparaît clairement que les événements de 1789, tout « enchantés » qu'ils furent, ne suffisent pas à assurer la régénération : embrassant l'approche destructrice associée aux Jacobins, Mercier clame que, par « prévoyance politique » (*NP*, p. 120), il aurait fallu raser Versailles, symbole de la monarchie et de ses abus, afin d'établir durablement la République. Selon lui, détruire le symbole de la monarchie aurait permis d'inaugurer instantanément l'ordre nouveau et aurait évité du même coup les dérapages de la Terreur : « Il fallait tuer la cour de Versailles pour qu'elle ne nous tuât point » (*NP*, p. 36). Tout comme Robespierre au procès de Louis XVI, Mercier présente le problème sous forme d'alternative (*ou* la cour *ou* la nation) : comme pour les Jacobins les plus extrêmes, la cohabitation du nouveau et de l'ancien paraît impossible.

Malgré la dominance de la régénération comme grâce dans *le Nouveau Paris*, il est difficile de généraliser et de conclure *primo* qu'il s'agit d'un signe de modérantisme et non d'enthousiasme révolutionnaire et *secundo* que les deux visions de la régénération sont véritablement antithétiques chez Mercier. Les deux cohabitent

souvent dans des chapitres rapprochés de l'œuvre et parfois dans le même chapitre. Par exemple, au chapitre XIX consacré au 21 septembre 1792, Mercier met en avant une vision de la régénération comme tâche en insistant sur le travail qu'il reste à accomplir pour réaliser les promesses de la République : « Notre révolution a sans doute entraîné de bien grands malheurs; mais le passé n'est plus en notre pouvoir; travaillons pour l'avenir, en mettant nos fautes à profit. L'adversité doit être pour les nations, comme pour les particuliers, une source féconde d'instruction » (*NP*, p. 111). Quelques pages plus loin, au chapitre XXII, il mobilise le modèle inverse lorsqu'il retrace l'histoire de la « semaine mémorable » de juillet 1789 qui aurait opéré magiquement la transformation radicale du monde :

En deux jours de temps la ville avait pris tout l'appareil d'une immense ville de guerre. On ne faisait que toucher aux murailles, et elles tombaient. De gros canons furent enlevés aux Invalides comme par enchantement, et sans l'avoir appris, chacun savait faire l'exercice et manier les armes » (*NP*, p. 121-122).

Les vainqueurs de la Bastille paraissent portés par une force surhumaine qui, « comme par enchantement », leur permet d'accomplir des prodiges inouïs. Le dirigisme et le providentialisme se mêlent donc dans l'œuvre. Les deux conceptions de la régénération ne s'excluent pas : elles se complètent.

Si un classement idéologique des conceptions de la régénération s'avère insuffisant, un découpage chronologique peut s'avérer utile pour saisir les particularités de chaque approche. C'est ce que propose Antoine de Baecque : superposant une analyse chronologique à l'analyse idéologique suggérée par Mona Ozouf, il soutient que l'imaginaire de la régénération

s'est construit, soudainement et richement, sur la fracture historique. Une fois celle-ci passée (mai-juillet 1789), les figures de la régénération merveilleuse s'usent, se défont peu à peu sous le poids même de l'enthousiasme qui les avait fait naître. Car, pendant ce temps, le Français reste « ignorant », et les administrateurs comme les politiques se plaignent des « désordres »³⁴⁸.

L'optimisme que suppose la conception de la régénération comme grâce correspond effectivement mieux à l'enthousiasme de la première phase de la Révolution, tandis que le dirigisme s'impose davantage dans la période de désillusion qui suit la Terreur. Or comment le Mercier qui termine la rédaction du *Nouveau Paris* entre 1796 et 1798 peut-il croire que la société s'est miraculeusement régénérée en 1789, lui qui a assisté, au risque d'y laisser sa tête, aux dérapages de la Terreur ? Comment arrive-t-il à concilier cette période sombre avec une vision providentialiste de la Révolution ? Si la grâce est fortement présente en tant que fantasme dans tout *le Nouveau Paris*, il n'en reste pas moins que Mercier demeure lucide quant au chemin qu'il reste à parcourir pour assurer à la République des assises stables : lorsqu'il délaisse ce rêve pour devenir pragmatique, il est conscient de la *tâche* qu'il reste à accomplir. La véritable régénération du peuple français ne se conjugue plus au présent, mais bien au futur : « Nos neveux, plus justes et plus sensés, ne fixeront l'ère de notre régénération politique que de l'instant où des lois constitutionnelles ont exercé leur heureux empire » (*NP*, p. 447). L'espoir de régénération se voit ainsi reporté sur les générations futures. « Nous sommes sur les bords d'un monde tout à fait nouveau, s'exclame encore Mercier à la fin du *Nouveau Paris*, ne précipitons point nos apothéoses » (*NP*, p. 871). Puisque 1789 n'a pas magiquement redessiné le monde, il est encore nécessaire de travailler à l'élaboration de la société nouvelle.

³⁴⁸ Antoine de Baecque, *le Corps de l'histoire*, op. cit., p. 193.

Un problème de taille demeure toutefois : si l'essentiel de l'écriture du *Nouveau Paris* s'est fait après 1796, à un moment où l'on ne pouvait plus croire en la régénération magique de la France, pourquoi l'imaginaire de la grâce est-il aussi présent dans l'œuvre ? Il est possible de formuler deux hypothèses complémentaires. On peut d'abord dire que Mercier, en se faisant historien de la Révolution, ne fait pas que raconter les événements qui l'ont marquée, mais qu'il rend également compte des fantasmes qui l'ont alimentée et qui en ont infléchi le cours. De plus, comme il le fait souvent tant dans le *Tableau* que dans *le Nouveau Paris*, il se complaît dans l'évocation nostalgique d'une époque révolue et l'on peut se demander si ce n'est pas à ce titre qu'il se réfère toujours à la grâce régénératrice, même après que l'histoire l'a invalidée. Le présent révolutionnaire dont le polygraphe témoigne dans l'œuvre se décomposerait donc en plusieurs strates temporelles. Il y aurait – même en 1796-1798 – un passé de la Révolution qui hanterait de son poids le présent de l'écriture, ce présent post-thermidorien qui travaille encore à achever la Révolution, mais qui se sent déjà éloigné de l'enthousiasme initial qui en a marqué les débuts.

La régénération comme retour

Si intense que soit le désir des révolutionnaires de faire table rase du passé et d'inaugurer un monde entièrement neuf, les historiens de la Révolution s'entendent pour dire que la régénération se présente aussi – paradoxalement – comme un

mouvement de *retour* à un passé mythique idéalisé³⁴⁹. Comme le fait remarquer Mona Ozouf, deux idées moins antithétiques que complémentaires hantent la conscience révolutionnaire : « L'idée que du passé elle fait table rase l'enchanté. Mais le passé répudié n'est pas tout le passé : en détruisant l'histoire, les hommes de la Révolution ne font que renouer un fil rompu, soit avec une histoire primitive [...] , soit avec la nature elle-même, dans son originelle pureté³⁵⁰. » Michel Delon fait le même constat : « La Révolution n'a pu devenir saut vers le futur que par cet enracinement dans le passé. Elle n'a pu devenir coupure irréversible avec l'ancien monde que parce qu'elle croyait retourner à un monde encore plus ancien. Paradoxale équivalence entre le primitif et le nouveau³⁵¹. » Cette conception paradoxale du devenir historique, tendu à la fois vers l'avenir et le passé, n'apparaît pas à la Révolution : elle se développe tout au long du XVIII^e siècle. Comme le dit Jean Marie Goulemot au sujet du discours historique du XVII^e siècle, « la perfection n'est pas une fin à atteindre qui se dresserait à l'horizon de l'histoire, mais un passé à retrouver dans les lisières du temps. Parce que marche vers la finitude, l'histoire est malheur, et elle se constitue nécessairement d'éloignements et de ruptures d'avec l'origine³⁵². » Robert Favre a lui aussi montré que tout au long du XVIII^e siècle, de Montesquieu à Volney,

la France monarchique apparaît comme chancelante et destinée à une mort en quelque sorte naturelle, mourant de vieillesse, comme un organisme qui ne supporte plus les soins qu'on peut lui administrer pour tenter de lui rendre la santé. Cependant, et dès Montesquieu, a été exprimée l'idée que le salut de

³⁴⁹ L'étymologie du mot « révolution », qui en a longtemps marqué l'acception, renvoie d'ailleurs explicitement à cette idée de retour au point d'origine.

³⁵⁰ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, *op. cit.*, p. 60-61.

³⁵¹ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 229.

³⁵² Jean Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 217.

l'État peut être obtenu par un retour aux origines, en particulier par le retour aux fondements féodaux de la royauté³⁵³.

Pendant tout le siècle, et malgré l'idéologie progressiste qui domine les Lumières, l'idéal à atteindre se situe en amont et non pas seulement en aval. Il s'agit donc de ramener la France à son état originel, de lui faire retrouver son authenticité. Tout le discours anthropologique du XVIII^e siècle est traversé par ce fantasme de l'origine et du peuple neuf³⁵⁴. « Tout le siècle, soutient Mona Ozouf, habité par la mythique de l'originel, a rêvé autour des expériences de la seconde naissance³⁵⁵. » Rousseau est sans doute celui qui développe ce fantasme avec le plus de force : considérant l'histoire comme une marche inéluctable vers la déchéance, il se met à rêver du retour à une origine où l'homme n'aurait pas encore été touché par le temps corrupteur.

Malgré la rupture qu'il prétend instaurer, l'événement révolutionnaire ne change rien à cette représentation cyclique du temps : au contraire, il l'amplifie. S'ils exaltent d'un côté la rupture, les discours mobilisent de l'autre le vocabulaire de la réparation, de la restauration, du rétablissement. Le discours régénérateur assure ainsi sa légitimité en se donnant des fondements qu'il va chercher dans un passé lointain idéalisé. Comme le souligne avec justesse Antoine de Baecque,

La nouvelle naissance se place, dans un futur instantané, en totale osmose avec un passé mythifié : l'image de la rupture intègre de façon complémentaire la croyance dans la perfectibilité immédiate de l'espèce humaine et le retour de l'âge d'or. Le Français va retrouver la vigueur de son ancêtre, telle est la figure convenue³⁵⁶.

³⁵³ Robert Favre, *loc. cit.*, p. 331-332.

³⁵⁴ Voir Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, Paris, F. Maspero, 1971.

³⁵⁵ Mona Ozouf, « La Révolution française et la formation de l'homme nouveau », *loc. cit.*, p. 117.

³⁵⁶ Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la "régénération" du Français en 1789 », *loc. cit.*, p. 196-197.

Mercier, tout progressiste qu'il est, n'échappe pas à cette vision paradoxale du devenir historique. Dans *le Nouveau Paris*, la Révolution est maintes fois présentée comme une force *restauratrice* capable de ramener la nation à un passé mythique. L'entreprise révolutionnaire se voit ainsi légitimée par le fait qu'elle n'est qu'un retour à l'ordre naturel, originel des choses. Ce sont souvent les verbes itératifs qui sont choisis par Mercier lorsqu'il s'agit de décrire l'effet de la Révolution : c'est donc moins la nouveauté que le retour qui est mis en valeur. Dans un texte publié à la fin de 1789, Mercier dit de cette année qu'elle a « ramené l'égalité, la liberté et la justice en Gaule³⁵⁷ ». Le fait de parler de la Gaule plutôt que de la France inscrit la Révolution dans un mouvement de retour historique que le verbe « ramener » suggère d'ailleurs avec force. Il faut dire que la décennie révolutionnaire voit l'émergence d'une nouvelle figure identitaire, celle de l'ancêtre gaulois ou franc, qui devient rapidement un pôle d'identification nationale et qui, dans un contexte de repliement nationaliste, se pose comme un substitut intéressant au modèle antique³⁵⁸. Dans *le Nouveau Paris*, les références à l'histoire des premiers Gaulois se déclinent sous plusieurs formes et s'inscrivent dans la conception d'une histoire nationale circulaire ravivée par la Révolution. Par exemple, la figure virile du « patriote de 1789 », vainqueur de la Bastille, est constamment valorisée et s'avère indissociable de

³⁵⁷ Louis Sébastien Mercier, « Adieux à l'année 1789 », Paris, janvier 1790.

³⁵⁸ La fin du XVIII^e siècle est marquée par un débat sur les origines des Français : certains soutiennent que les ancêtres véritables du peuple français sont les Gaulois, d'autres qu'il s'agit des Francs. Sans entrer dans les détails de ce débat complexe, on peut observer que les républicains, de manière générale, se réclament davantage des Gaulois, qui incarnent la liberté et la résistance devant l'envahisseur romain, tandis que les nobles se réclament des Francs, vainqueurs des Romains et instaurateurs de la monarchie. Chez Mercier, le choix est clair : la figure qui incarne l'énergie et la liberté originelles est bien celle de l'ancêtre gaulois. La Révolution apparaît du coup comme un moyen de racheter l'histoire en vengeant l'invasion romaine et en renversant le régime monarchique mis en place par l'envahisseur franc.

l'énergie primitive de la période prémonarchique. Comme l'a montré Antoine de Baecque, l'image de l'homme régénéré associée à la prise de la Bastille en appelle justement à la vigueur et à la virilité des ancêtres gaulois et francs : « Gaulois ou Francs, au-delà de la polémique sur les origines du Français, la régénération de juillet 1789 se veut d'abord virile³⁵⁹. » En cela, elle s'oppose aux mœurs et aux conduites qui ont cours sous l'Ancien Régime, lesquels sont jugés dépravés car trop efféminés.

Pour Mercier, la conquête de la liberté par le peuple est d'autant plus légitime qu'elle est un retour à un état primitif idéal – ou idéalisé. Le peuple qui conteste l'autorité du gouvernement monarchique ne fait en somme que reprendre des droits qui lui ont été usurpés : « des esclaves se révoltent contre leur maître : un peuple libre qui *reprend* ses droits fait une révolution » (*NP*, p. 199-200). Ce « peuple libre » se venge des injures de l'histoire; son combat consiste à « *réparer* dans un jour la pénible contrainte où il avait gémi pendant plusieurs siècles » (*NP*, p. 335). Dans la même logique, la fête de la Fédération et le serment qui y est prononcé sont présentés comme un « jour où une nation *rentre* dans les droits de la nature, en *recouvrant* la liberté » (*NP*, p. CCXXV). Retour aux droits naturels, rétablissement d'une liberté initiale perdue sous l'effet d'un temps corrompteur, réapparition de l'énergie primitive des ancêtres gaulois : en continuité avec l'idéal rousseauiste, la Révolution implique une négation du temps linéaire de même qu'un retour à l'état de nature. C'est précisément à cette notion que Mercier fait appel lorsqu'il évoque les premiers temps de la Convention nationale, ces premiers mois révolutionnaires où tout semblait se

³⁵⁹ Antoine de Baecque, « L'homme nouveau est arrivé : la "régénération" du Français en 1789 », *loc. cit.*, p. 199.

régénérer magiquement : « L'état de la Convention devint presque un état de nature, tant les hommes y changèrent leur logique, leur langage et leurs idées antérieurs. Aucun orateur n'y reçut d'autres chaînes que celles qu'il voulut se donner » (*NP*, p. 291-292). L'état de nature est synonyme de liberté, d'absence de contraintes : comme au temps d'avant la civilisation, chaque homme est entièrement maître de lui-même.

De tous les modèles d'authenticité originelle, l'Antiquité est sans doute celui qui est le plus abondamment exalté par les révolutionnaires. Les historiens ont souligné l'importance de l'anticomanie qui règne pendant la décennie révolutionnaire et qui touche différents domaines de la vie culturelle : recrudescence des prénoms antiques, tenues vestimentaires à la grecque, style architectural renouant avec l'épuration antique, néoclassicisme, etc. Comme le dit Édouard Pommier, « le discours de la régénération, qui est censé ouvrir les voies d'un avenir radieux à la création artistique dans une société radicalement transformée, est lui aussi hanté par le passé, mais par un autre passé, mythique et fabuleux, celui de l'Antiquité³⁶⁰ ». Aussi est-ce dans la référence à l'Antiquité que le discours sur la régénération touche le plus à l'utopie. Mercier met constamment en parallèle l'histoire contemporaine et l'histoire antique, et plus précisément l'histoire romaine qui agit dans l'imaginaire collectif comme un modèle républicain idéalisé. Déjà dans le *Tableau de Paris*, les références à l'Antiquité comme modèle abondaient et constituaient en quelque sorte une pratique obligée. Dans *le Nouveau Paris*, la référence antique n'est pas simplement plaquée sur l'histoire contemporaine : elle participe d'une mise en parallèle plus profonde

³⁶⁰ Édouard Pommier, *l'Art de la liberté*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991, p. 59.

entre l'ancienne République romaine et la nouvelle République française. Mercier, enthousiasmé par la libération de la parole et par le renouvellement de l'éloquence auxquels la Révolution a donné lieu, s'empresse de mettre en parallèle cette nouvelle tribune avec celles d'Athènes et de Rome :

[La tribune] de nos Assemblées nationales sera aussi célèbre dans la postérité, que les tribunes qu'occupèrent *Démosthène et Cicéron* à Athènes et à Rome; et si je ne craignais pas qu'on m'accusât de vanité nationale, j'affirmerais qu'elle le sera, et qu'elle méritera de l'être beaucoup plus, par le rétablissement réel de l'homme dans ses droits que toutes les nations vont reconnaître (*NP*, p. 290).

Si l'imaginaire cyclique est bien présent ici, il cohabite avec une forme de progrès, car la tribune actuelle *dépasse* celle de l'Antiquité. Tout se passe comme si la France révolutionnaire était non pas simplement l'imitatrice, mais bien l'émule de la prestigieuse civilisation antique. Cela apparaît d'une manière particulièrement explicite dans un passage où Mercier commente l'entrée des troupes françaises à Rome le 10 février 1798 :

Mais voici que les troupes françaises, au moment que j'écris, entrent à Rome comme de plain-pied, que nos soldats plantent le drapeau tricolore sur les murs du Capitole, et qu'ils disent aux ombres de Caton, de Brutus et de Pompée : Réjouissez-vous, votre République est ressuscitée (*NP*, p. 333-334).

Mercier poursuit en s'exclamant : « Quelle époque en résulte pour les races futures ! Nos armes victorieuses ressuscitent la République romaine ! [...] Sortez de vos tombeaux, grands hommes qui avez fait la gloire du Capitole; ce sont les Français qui rétablissent les consuls; ils régénèrent les peuples qui veulent être leurs amis » (*NP*, p. 336-337). La régénération est un *retour*, dans la mesure où elle fait coïncider le présent glorieux et le passé mythique, comme si la boucle se refermait parfaitement. Si la Révolution *ressuscite* (le verbe est utilisé à deux reprises dans l'extrait) le temps

mort de la République romaine, c'est moins le passé que le présent qui est mis en valeur : les républicains du XVIII^e siècle sont les sauveurs des Caton, Brutus et Pompée; ils ont réussi là où ces derniers ont échoué.

Il semble dès lors possible de concilier le fantasme originel avec l'idéologie du progrès et avec l'imaginaire de la *tabula rasa*. Si, *a priori*, la ligne droite que trace le temps du progrès s'oppose à la circularité du temps du retour, il importe de bien mesurer les enjeux du rêve de recommencement. Les révolutionnaires – comme les philosophes des Lumières, d'ailleurs – souhaitent moins un retour effectif à l'Antiquité ou à un quelconque point d'origine qu'un ressourcement, un renouvellement d'énergie capable de redonner sens à l'histoire. C'est ainsi que Michel Delon interprète le fantasme de l'origine au tournant des Lumières : « Les uns et les autres évoquent un retour à l'origine, mais il n'y a pas la même signification : il est recherche d'un dynamisme fondamental, ou quête d'un sens premier essentiel³⁶¹. » Paradoxalement, c'est « dans la nostalgie, dans le regret d'une force primitive disparue qu'une génération forge l'énergie par laquelle elle construit l'avenir et c'est dans la vieille théorie des cycles historiques qu'elle puise le modèle d'un bouleversement capable de libérer le progrès³⁶² ». Le retour à l'origine est un moyen et non une fin : il est, *in fine*, au service du progrès. Comme le résume Mona Ozouf, il participe de la réflexion des révolutionnaires sur le devenir et sur l'aboutissement de l'histoire :

³⁶¹ Michel Delon, *op. cit.*, p. 89.

³⁶² *Ibid.*, p. 215.

Le mythe de l'origine est aussi l'instrument d'une téléologie : rendre pensable et crédible le passage à la nouvelle Jérusalem suppose le souvenir de l'Éden passé. Il n'est pas sûr du reste que ce souvenir ne puisse coexister chez ces hommes avec la croyance dans la perfectibilité humaine³⁶³.

Le fantasme originel place au cœur de l'imaginaire temporel l'idée que le temps corrompt et qu'une société qui souhaite se régénérer doit d'abord s'assainir, se purifier, se débarrasser de la lourdeur de son histoire. C'est là que se rejoignent le discours sur la *tabula rasa* et celui sur l'origine : dans les deux cas, il s'agit de retrouver la pureté d'un temps neuf.

Cet imaginaire temporel se fait ressentir dès le *Tableau de Paris* où Mercier, enviant les cités neuves, déplore que Paris soit victime de la lourdeur de son passé « barbare » :

Une ville commençante et sortant d'un gouvernement formé, est plus propre à être travaillée et perfectionnée, que ces villes antiques où l'on connaît des lois imparfaites et embrouillées, des coutumes religieuses que l'on ridiculise, et des usages civils que l'on viole. [...] Heureuses donc les villes qui, comme les individus, n'ont point encore pris leur pli ! Elles seules peuvent aspirer à des lois unanimes, profondes et sages (*TdP*, I, p. 16-17).

L'histoire de Paris apparaît ainsi comme le principal obstacle à sa régénération. C'est également ce qui, avant 1789, fait douter Mercier de la possibilité d'une révolution en France : le Français serait, selon lui, paralysé, voire sclérosé par le poids de l'histoire et de l'habitude. Dans *le Nouveau Paris*, malgré la régénération opérée par la Révolution, Mercier se plaint encore de la lourdeur du passé de la France qui ne peut s'effacer du jour au lendemain :

Il faudrait marier la plume de Juvénal à celle de Molière pour exprimer ce que cette arrogance des Grands avait d'odieux et de ridicule. Elle fut telle qu'il

³⁶³ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 464.

faudra à la France plus de mille ans de constitution et de liberté pour se laver de la honte d'avoir été si longtemps opprimée et injuriée par des hommes pareils (*NP*, p. 61).

Une telle position rattache d'une certaine manière Mercier à la conception de la régénération comme tâche, bien que, dans ce passage, la persistance de la mémoire ne soit pas une menace effective, mais simplement une honte difficile à oublier. Il semble malgré tout que même les révolutionnaires les plus optimistes éprouvent un certain malaise lorsque vient le temps de gérer l'héritage que représente l'histoire de la royauté en France. Plusieurs débats à la Convention soulèvent cette difficulté de rompre définitivement avec tous ces siècles d'histoire. Garnier, s'adressant aux Jacobins en novembre 1792, reprend l'image du phénix et précise bien que la France n'est pas un peuple naissant, mais « une société qui se recrée, en quelque sorte, avec ses propres décombres³⁶⁴ ». Ainsi, au problème de création d'un monde nouveau s'ajoute celui de la gestion de l'héritage de l'Ancien Régime. La même ambiguïté se fait ressentir dans les débats autour de l'art : « La réflexion sur l'art régénéré par et pour la Révolution, devrait s'accompagner d'une réflexion, fondamentale elle aussi, sur l'art du passé, dont la Révolution était appelée à assumer, ou à rejeter, ou à trier l'héritage³⁶⁵. » Si la régénération de la France pose problème, c'est que la longue histoire de la nation s'oppose au modèle idéalisé d'une cité neuve³⁶⁶.

³⁶⁴ Cité dans F. A. Aulard, *la Société des Jacobins*, Paris, Jouaust, Noblet et Quantin, 1889-1897, t. IV, p. 185.

³⁶⁵ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 28.

³⁶⁶ Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, l'Amérique est l'exemple le plus souvent évoqué de cette Cité neuve.

B. UTOPIES DE LA FRANCE RÉGÉNÉRÉE

Parce qu'elle touche le cœur de l'utopie révolutionnaire, la régénération est un concept indispensable pour comprendre la Révolution et l'imaginaire qu'elle met en place. En elle résident les plus profondes aspirations des révolutionnaires – et les apories qui y sont liées –, de même que leur désir d'occuper dans l'histoire une place inédite. On l'a vu, la régénération se présente sous des formes variées et souvent contradictoires : elle incarne tantôt la rupture tantôt le retour, tantôt la grâce tantôt la tâche. Elle est également mise en scène à travers une série de représentations qui exaltent ce que l'imaginaire révolutionnaire a de plus utopique. On abordera deux de ces représentations. On verra d'abord comment Mercier, de concert avec ses contemporains, fait de la fraternité le moteur d'une unité nationale qui doit instantanément et simultanément souder le pays et régénérer ses citoyens. On s'intéressera ensuite à la métaphore végétale qui est amplement mobilisée pour faire le récit de l'histoire de la Révolution et la projeter dans l'avenir. Dans cette partie, on verra plus précisément que cette métaphore dialogue avec l'imaginaire temporel de la régénération, que le symbolisme qu'elle implique met en scène la transmission intergénérationnelle et qu'elle en vient, à travers une série de substitutions, à incarner la Révolution de même que son histoire.

La nation régénérée : fraternité, unité, simultanéité

La régénération du peuple français s'est d'abord faite par la définition d'un nouveau mode d'être ensemble en tant que nation. L'imaginaire égalitaire qui se déploie à partir de 1789 dans le discours social exalte la cohésion nationale à travers la notion de fraternité. Si la fraternité est, globalement, la notion la plus mal comprise de la devise « Liberté, égalité, fraternité », elle n'en est pas moins, pour un historien comme Michelet, le principe central de la Révolution française, parce qu'elle est porteuse du germe de l'unanimité nationale³⁶⁷. La fraternité renvoie à la fratrie et, par extension, à la métaphore familiale qui sert souvent à représenter la nation comme entité. Dans *le Roman familial de la Révolution française*, Lynn Hunt a montré que la Révolution modifie considérablement la manière dont les Français se représentent inconsciemment en tant que nation, et plus précisément en tant que famille³⁶⁸. Hunt utilise le concept freudien de *roman familial* qui désigne l'activité fantasmatique du névrosé qui renie ses parents pour se créer une famille imaginaire, généralement d'un rang social plus élevé. L'application de ce concept à l'ensemble d'une société permet de comprendre comment se façonne l'inconscient collectif et comment un peuple se représente lui-même en tant que collectivité. La thèse de Lynn Hunt est la suivante : à la Révolution, on passe d'un régime patriarcal, avec le roi comme père autoritaire, à un régime égalitaire qui abolit toute forme de hiérarchie. Pour dire les choses schématiquement, on passe de la patrie à la fratrie. À partir du moment où la figure

³⁶⁷ Voir Mona Ozouf, « Fraternité », dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris, Flammarion, 1992, p. 208-209.

³⁶⁸ Voir Lynn Hunt, *le Roman familial de la Révolution française*, traduit de l'américain par Jean-François Sené, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1995.

paternelle n'exerce plus d'autorité, ce sont les frères (c'est-à-dire les citoyens) qui se partagent le pouvoir. La fraternité représente donc bien plus qu'une vague solidarité; elle renvoie à un modèle politique précis : la démocratie. Hunt précise bien que cet imaginaire de la fraternité se met en place avant 1789. On constate effectivement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle une désaffection progressive pour la figure paternelle en tant que pôle autoritaire et, corrélativement, un intérêt grandissant pour les enfants. Hunt fait aussi remarquer qu'avec la naissance de l'opinion publique à la fin du siècle on assiste à une « métamorphose des sujets et enfants du roi en citoyens et hommes autonomes³⁶⁹ ». Roger Chartier en arrive plus ou moins aux mêmes conclusions dans *les Origines culturelles de la Révolution française* : la naissance de l'opinion publique prépare la Révolution, car elle modifie le statut des citoyens et leur rapport à l'autorité royale³⁷⁰. Bref, le meurtre symbolique du père était accompli dès avant la Révolution dans la mesure où il était devenu possible d'imaginer un monde sans pères. La condamnation à mort de Louis XVI ne fait que parachever ce transfert de pouvoir. Si la guillotine est considérée comme la « grande égalisatrice », c'est qu'elle fait la preuve que chaque homme est égal devant la mort, même le roi.

C'est désormais la *loi* qui remplace le père comme emblème de l'autorité et tous les citoyens, tous les *enfants* de la nation y sont soumis. L'orientation antipatriarcale de la république est manifeste et elle s'exprime dans le statut accordé aux familles : pour les révolutionnaires les plus radicaux comme Danton et Robespierre, les enfants

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁷⁰ Voir Roger Chartier, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000.

n'appartiennent pas aux familles biologiques dont ils sont issus, mais bien à la nation, qui est responsable de leur éducation. Balzac saisit parfaitement les enjeux de la politique familiale révolutionnaire lorsqu'il dit, quelques décennies plus tard, qu'« en coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille³⁷¹ ». Il faudra attendre Napoléon pour que les pères – et l'autorité qu'ils incarnent – soient réhabilités. Dans un régime fondé sur l'égalité et la souveraineté du peuple, le principal point à l'ordre du jour devient donc la gestion des liens fraternels.

Dans *le Nouveau Paris*, Mercier reprend à son compte cet imaginaire fraternel, mais, s'il renvoie à la nation comme à une grande famille, ses représentations de la fraternité changent au gré des événements heureux ou tragiques qui ponctuent l'histoire de la Révolution : tantôt il exalte l'imaginaire utopique d'une fraternité sans heurt, tantôt il condamne les factions qui ont armé les frères les uns contre les autres.

Le chapitre consacré à la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 et aux travaux qui l'ont précédée est sans contredit celui où l'utopie unitaire est le mieux représentée. Cette fête, qui souligne le premier anniversaire de la prise de la Bastille, est effectivement considérée comme *la* grande fête de la fraternité, car elle réunit dans un même lieu des centaines de délégués régionaux venus des quatre coins de la France et qu'elle présente ainsi, à échelle réduite, une image de la nation unifiée. Si elle souligne un anniversaire, elle ne se cantonne pas dans la répétition : elle est vécue

³⁷¹ Honoré de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, dans *Scènes de la vie privée, la Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. 242.

comme un commencement plus que comme une célébration³⁷². Le chapitre du *Nouveau Paris* consacré à cette fête est largement inspiré d'une série de tableaux écrits par Mercier du 8 au 14 juillet 1790 et restés inédits jusqu'à ce que Jean-Claude Bonnet les intègre à son édition critique du *Nouveau Paris*. Vu la parenté génétique de ces textes et du chapitre XIV du *Nouveau Paris*, on passera librement de l'un aux autres.

Dès l'ouverture, Mercier représente explicitement la nation sous les traits d'une grande famille de frères :

C'est en répétant ce refrain si énergique [*ça ira !*] que deux cent mille hommes... disons deux cent mille frères s'empressent à bâtir le sanctuaire où doit se consacrer le bonheur et la gloire de la grande famille (8 juillet 1790, *NP*, p. CCXVIII).

Tout Paris ne formant alors qu'un peuple de frères, ses habitants s'empressèrent de descendre, par toutes les fenêtres, des pains et des viandes froides, que nos troupes, au son de leurs instruments, recevaient sur leurs baïonnettes garnies de fleurs et de rubans (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXXIII).

On ne vit peut-être chez aucun peuple cet étonnant et à jamais mémorable exemple de fraternité (*NP*, p. 76).

Le polygraphe dit regretter que cette journée du 14 juillet 1790 ne se soit pas terminée par un grand repas collectif qui aurait achevé de rétablir l'harmonie et la concorde au sein du peuple³⁷³ : il aurait effectivement souhaité que tous les citoyens descendent de leur logement pour prendre leur repas ensemble, dans la rue, comme une vaste fratrie réunie autour de la table familiale. Dans les deux versions, Mercier

³⁷² Voir Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 59.

³⁷³ « Qui doute que ces repas présidés par l'allégresse universelle n'eussent resserré les liens des anciens amis, opéré des réconciliations entre des ennemis qui, déchirant les pièces de leur procès, les auraient jetées au nez des procureurs ? » (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXXIX-CCXXX).

termine son tableau par l'évocation d'une famille particulière dont tous les membres participent à la construction nationale et qui, du coup, agit de manière métonymique pour représenter la grande famille de la nation³⁷⁴.

La cohésion de cette nouvelle société égalitaire repose sur l'union dans la différence. Tous les citoyens sont unis malgré leurs différences d'état, de sexe ou de tempérament et leurs divergences s'estompent dès qu'ils sont rassemblés sous l'égide de la nation :

Un cercle immense d'hommes et de femmes de tous les états confondus, ou plutôt réunis, formaient des danses où présidait la gaité la plus folâtre (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXXII).

C'est là que j'ai vu cent cinquante mille citoyens *de toutes les classes, de tout âge et de tout sexe*, formant le plus superbe tableau de concorde, de travail, de mouvement et d'allégresse, qui ait jamais été exposé (*NP*, p. 77).

Loin d'abolir platement les différences entre les individus, l'égalité exige l'union dans la variété. Mona Ozouf, qui a longuement étudié les fêtes révolutionnaires, montre que ce qu'il y a de nouveau dans la fête du 14 juillet 1790 c'est justement l'*amalgame*, le mélange, la réunion des contraires³⁷⁵. Le rassemblement du Champ-de-Mars fait sauter les barrières entre les différentes catégories de citoyens, il est « l'envers de ce monde cloisonné³⁷⁶ » que rejettent les révolutionnaires. Le cadre de

³⁷⁴ « On a vu toute une famille travaillant au même endroit; le père piochait, la mère chargeait la brouette, et leurs enfants la roulaient tour à tour, tandis que le plus jeune, âgé de quatre ans, porté dans les bras de son aïeul, qui en avait quatre-vingt-treize, bégayait en riant : *ah ! ça ira ! ça ira !* » (*NP*, p. 81-82).

³⁷⁵ « C'est cet amalgame qu'il faut tenir pour la véritable nouveauté de la Fédération. Non sans doute l'invention d'un cérémonial jamais vu, mais le brassage d'éléments disparates. Un syncrétisme verbal et visuel, qui exprime au fond très adéquatement ce que la fête rassemble : le roi et la liberté qui, Madame de Staël en témoigne, paraissent alors aux spectateurs "complètement réunis" » (Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire, op. cit.*, p. 90).

³⁷⁶ *Ibid.*

la fête et l'espace aménagé pour son déploiement sont également représentatifs de ce désir d'abolir les distinctions sociales : la fête a lieu dans un espace extérieur ouvert, non chargé historiquement et les participants sont disposés dans des gradins de forme elliptique où ne règne aucune hiérarchie³⁷⁷. L'image qui s'impose alors pour représenter le peuple est le cercle, figure égalitaire par excellence, qui suggère bien l'union non hiérarchisée et l'« unanimité nationale³⁷⁸ » tant recherchée. Mercier utilise aussi l'image du cercle pour évoquer la réunion des générations. Comme souvent dans son œuvre, il présente une vision fortement contrastée en juxtaposant les extrêmes, mais ici les contraires finissent par se rassembler plus qu'ils ne s'opposent. Dans sa description des travaux du Champ-de-Mars et de la fête de Fédération, il semble fasciné par le lien unissant les très jeunes enfants et les vieillards et, de manière étonnante, c'est l'image du cercle qui s'impose à lui : « Ah ! sans doute que cette réunion d'enfants au berceau et d'hommes qui touchent presque à leur tombe forme un cercle qui est la plus belle couronne dont le front d'aucune nation ait jamais eu le droit de s'enorgueillir ! » (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXXV). Les générations, aussi éloignées soient-elles, sont donc réunies en un cercle rassembleur. Il est significatif que ce cercle humain soit comparé au cercle de la couronne royale qui, lui, implique au contraire un ordre hiérarchisé. Le cercle des citoyens regroupés vient donc remplacer le cercle qui ornait jadis la tête des monarques.

³⁷⁷ Mona Ozouf fait très justement remarquer que le Champ-de-Mars est un lieu neuf, et donc vide, que les révolutionnaires s'attachent à remplir, à charger d'une nouvelle histoire (*ibid.*, p. 245).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 214.

L'unité citoyenne trouve son expression temporelle dans la mise en scène de la simultanéité. Dans le texte de Mercier, les citoyens sont présentés non seulement comme travaillant ensemble, mais aussi comme s'exprimant à l'unisson. L'auteur insiste sur le fait que, pendant les travaux du Champ-de-Mars, l'ensemble du peuple chante « en chœur » (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXVIII) le fameux *Ça ira* ! Au chapitre qu'il consacre à cette chanson, Mercier reprend l'image de l'unisson, qu'il relie directement à la pureté révolutionnaire : « Le sang ne coulait pas à cette époque; l'amour pour la révolution était entier, l'énergie était pure, l'idée du meurtre ne s'y mêlait point; on répétait *ça ira* d'un concert unanime » (*NP*, p. 267). Comme le fait remarquer Florence Lotterie, la « voix commune », en ce qu'elle rassemble en une seule entité toutes les voix particulières, est une « merveilleuse utopie politico-linguistique³⁷⁹ ». Dans le récit de la fête de la Fédération, la mise en scène de l'unisson citoyen culmine dans le serment officiel prononcé au même moment dans toute la France. Mona Ozouf affirme que chaque municipalité de France était libre de célébrer la fête comme bon lui semblait, mais que la seule contrainte émise par Paris était la simultanéité du serment³⁸⁰. Mercier présente l'heure du serment avec solennité :

Un silence général règne dans l'auguste enceinte... L'heure solennelle sonne... Les représentants de la nation se lèvent... Le président prononce à

³⁷⁹ Florence Lotterie, « *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », dans *les Voix du peuple. XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005, textes réunis par Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 22, n. 4.

³⁸⁰ Ozouf ajoute à propos de cette importance accordée à la simultanéité : « Ce n'est pas sans intérêt à une époque où l'idée de simultanéité prend un tel empire sur les imaginations ; où on affirme volontiers que l'âme éprouve une invincible répugnance pour la succession ; où Brissot dit préférer la gazette au livre, car autant celui-ci est long à creuser profondément son empreinte, autant celle-là "éclaire rapidement" une masse d'hommes "dont les idées réagissent au même instant" » (*la Fête révolutionnaire, op. cit.*, p. 84).

haute voix le serment d'obéir à la loi, et de n'obéir qu'à elle, et tous, levant la main vers le ciel, y répondent par ces mots sacrés : *je le jure*. À l'instant même une bombe s'élance. Le fracas de sa brillante explosion est répété par le bruit des canons qui, placés de distance en distance, annoncent, en six minutes, jusqu'aux bornes de l'empire, que tout Français peut désormais relever fièrement son front (14 juillet 1790, *NP*, p. CCXXVII-CCXXVIII).

Le serment prononcé simultanément par toute la France provoque une vaste commotion d'un bout à l'autre du pays. Une bruyante explosion retentit d'abord à Paris, puis elle est relayée par une série de canons plus éloignés de telle sorte qu'en six minutes (selon Mercier) le coup de feu initial s'est propagé à l'ensemble de la France. C'est l'image de la chaîne qui domine ici : dans un tel relais, chaque maillon joue un rôle indispensable et la nation est dépeinte comme un tout uni et indivisible³⁸¹. La chaîne des canons trouve d'ailleurs un écho dans la chaîne humaine que forment les citoyens rassemblés : « Dans ce jour solennel ce fut comme une expérience d'électricité. Tout ce qui touchait à la chaîne dut se ressentir de la commotion » (*NP*, p. 78). À travers cette chaîne de citoyens passe une onde que Mercier compare à un courant électrique. Tout se passe comme si le serment régénèrait instantanément l'ensemble des Français, comme un choc électrique, et leur insufflait, en un seul instant, la liberté tant convoitée. L'électricité renvoie au providentialisme inhérent à la conception de la régénération comme grâce : coup de pouce des instances surnaturelles ou sanction divine, elle représente ce qui, dans cet instant solennel, dépasse l'humain et assure la régénération instantanée de la nation.

³⁸¹ À ce sujet, Antoine de Baecque montre que la métaphore corporelle est souvent utilisée dans le discours social de la période révolutionnaire pour représenter l'unité et l'indivisibilité de la nation : après Sieyès, qui parle de l'Assemblée nationale comme du « grand corps des citoyens », on rêve « d'un grand tout formé de multiples vies particulières, libérées, fraternelles, d'un pays uni divisé en autant de départements égaux et solidaires ». L'image de l'indivisibilité du corps de la nation culmine dans la fête de la Fédération, alors que « cette *chaîne corporelle* sensuelle, animée par le mouvement fédératif entre l'hiver et l'été 1790, trouve son aboutissement dans le serment commun » (Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire*, *op. cit.*, p. 154 et 160).

L'unité et l'indivisibilité sont plus qu'un vague état heureux dans lequel se trouverait le peuple : elles sont des principes actifs qui opèrent sa régénération. Après cette expérience électrique de l'unisson, la nation est transformée. Le serment, on l'a vu, a une valeur performative : le mot créant instantanément la chose, le simple fait de le prononcer fait advenir ce qu'il clame. Comme l'explique Jean Starobinski, le serment est cet acte qui fait de l'événement particulier un événement éternel, fondateur : « Acte ponctuel, événement bref, inscrit dans une minute passagère : il engage un avenir et lie les énergies qui, sans lui, se disperseraient³⁸². » Cette foi en la valeur du langage et en sa vertu régénératrice est représentative de la mentalité révolutionnaire. Elle est au fondement de la confiance que les révolutionnaires placent dans la parole et dans le texte de loi, qui devient l'autorité suprême. Dans *Écrire la Révolution*, Béatrice Didier étudie cette dynamique et remarque que les lois sont, en principe, édictées pour l'éternité, comme si leur seule énonciation assurait à jamais leur existence, même si, paradoxalement, elles se renouvellent à une vitesse folle pendant la Révolution³⁸³. Le serment, comme le code des lois, ouvre en principe un temps immobile : il est impossible en effet pour les contemporains de concevoir que leurs idéaux puissent un jour s'éteindre ou se corrompre, car ils sont censés instaurer un monde entièrement nouveau. Comme le texte de loi, le serment repose ainsi sur la croyance en l'éternité du présent : « Ce que nie le jureur, résume Mona Ozouf, c'est le temps dans sa dimension corruptrice³⁸⁴. » C'est en des termes semblables que

³⁸² Jean Starobinski, *1789, les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973, p. 81.

³⁸³ Voir Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 44.

³⁸⁴ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire, op. cit.*, p. 295.

Michel Delon interprète la valeur temporelle du serment : déjà au cœur de la philosophie politique de Rousseau, le serment « représente l'élan moral qui se fait acte, la volonté qui s'affirme comme durée, comme défi au temps, l'individu qui dépasse ses limites en adhérant à un ordre supérieur³⁸⁵ ».

Une telle vision de l'unité nationale comme unanimité et harmonie est représentative de l'optimisme qui règne dans les premières années de la Révolution. Mais cette image idyllique est obscurcie par la Terreur qui, paradoxalement, fait de la fraternité sa valeur-phare, alors même qu'elle incite les citoyens à s'entre-déchirer. Dans les chapitres que Mercier consacre aux dirigeants terroristes, l'imaginaire fraternel se renverse point pour point : là où régnait l'harmonie se fait sentir la dissension, là où triomphait l'unité ne se trouve plus que la division. Comme le fait remarquer Lynn Hunt, le roman familial de la fraternité est double : il se présente tantôt comme une utopie où « les frères s'uniraient glorieusement pour combattre leurs ennemis communs », tantôt comme « une tragédie qui mêlerait conflits et dissensions³⁸⁶ ». Ces deux modes de fraternité impliquent deux conceptions de l'ennemi diamétralement opposées. Dans le premier mode, tous les frères sont unis dans la lutte contre un ennemi extérieur commun, alors que, dans le second, l'ennemi se trouve à l'intérieur et les frères sont condamnés à s'entre-déchirer pour le neutraliser : on est alors dans la guerre civile. Dans les premières années de la Révolution, la solidité du lien national repose, dans l'imaginaire collectif, sur le rassemblement contre des ennemis communs. Mona Ozouf fait d'ailleurs remarquer qu'à l'approche de la fête de la

³⁸⁵ Michel Delon, *op. cit.*, p. 418-419.

³⁸⁶ Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 84.

Fédération une rumeur d'attaque étrangère a développé chez les citoyens une peur imaginaire qui a contribué à renforcer l'unité nationale³⁸⁷. Pendant la Terreur, la fraternité glisse vers son deuxième sens, ce qui a pour effet de polariser les révolutionnaires en deux groupes antagonistes : on est alors soit un frère, soit un ennemi, d'où la devise « La fraternité ou la mort », que Mercier s'amuse à traduire par « Sois mon frère ou je te tue » (*NP*, p. 437).

Les images de la désunion et de la dislocation du lien fraternel sont à l'honneur lorsque Mercier parle de la Montagne ou du Club des Jacobins et surtout lorsqu'il raconte la prise des Tuileries du 10 août 1792, événement qui marque pour plusieurs historiens le début de la phase radicale de la Révolution. Cet événement, où règne l'anarchie la plus totale, défait la fraternité harmonieuse de la Fédération et plonge le peuple dans la guerre civile : « De là naquirent les querelles d'opinions, les divisions entre les vieux amis, l'effroyable discorde plana sur Paris et les provinces » (*NP*, p. 150). Dans la description très crue que fait Mercier de cette journée, la dislocation de la fratrie est représentée par la dispersion des membres des cadavres et par les allégations de cannibalisme :

Leurs membres en chaque endroit dispersés semblent renaître pour de nouveaux supplices. Que dis-je ! ma plume tremblante pourra-t-elle l'écrire ? des femmes, véritables furies, purent les voir rôtir sur les brasiers de l'incendie, et contemplèrent d'un œil sec leurs entrailles fumantes (*NP*, p. 159).

Avec cette image du cannibalisme, la guerre civile atteint un sommet d'horreur. Le peuple qui prend les Tuileries est l'exact opposé de ce qu'il était deux ans plus tôt

³⁸⁷ Voir Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 77-78.

lors de la fête de la Fédération. Alors qu'il était uni fraternellement à ses compatriotes par le serment, le voilà anthropophage, dévorant ses frères et propageant le chaos. L'unanimisme qui anime la fête du 14 juillet 1790 trouve d'ailleurs son contre-pied dans la description que fait Mercier de la fête robespierriste consacrée à l'Être Suprême. Florence Lotterie fait remarquer que Mercier insiste sur le silence qui règne lors de cette fête : « Cette fête fut silencieuse, sa nouveauté portait l'étonnement dans tous les esprits; on attendait ce qui devait sortir de ce titre pompeux » (*NP*, p. 562). La scénographie de la fête robespierriste est froide et sèche; elle ne permet aucune communion, car, selon Mercier, l'idéologie dont elle émane ne vise guère que la désunion. « Pour Mercier, la voix unanime – qui permet de construire l'hypothèse d'une voix du peuple, correspondant à l'indivisibilité républicaine – signale d'abord la transparence du sens. La dénaturation de la Révolution s'est faite à la faveur d'une mise en crise du langage³⁸⁸. » Autrement dit, c'est parce qu'ils empêchent la spontanéité de l'unisson national, symbole de concorde et de fraternité, que les Jacobins altèrent les principes fondamentaux de la Révolution.

Si les chefs montagnards qui ont orchestré la Terreur sont responsables de la dislocation de la fratrie et de la guerre civile, leur chute coïncide pour Mercier avec le retour de la fraternité. Dans le chapitre qu'il consacre au 10 Thermidor (jour de la chute de Robespierre), Mercier renoue avec l'imaginaire fraternel tel qu'il s'exprimait dans le tableau de la fête de la Fédération. Le peuple est de nouveau uni et les différences sont respectées :

³⁸⁸ Florence Lotterie, « *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », *loc. cit.*, p. 24.

Qui eût dit, en considérant cet immense rassemblement de soldats, de chevaux, de cabriolets, de femmes, de Jacobins, de royalistes et de républicains, tous se touchant sans se heurter, se heurtant sans se renverser, ou se renversant sans se tuer, que c'était ce même peuple, ivre de sang et furieux de carnage, qui s'égorgeait il y a deux ans (*NP*, p. 713).

Tout se passe comme si la chute du tyran ressoudait instantanément les liens d'amitié entre les frères et permettait au peuple de paraître à nouveau sous les traits d'une grande famille : « Nous avons été témoins [de beaucoup d'autres preuves] de l'harmonie et de la bonne amitié qui a régné constamment dans cette fête nocturne, et qui semblait de tout Paris ne faire qu'une seule famille » (*NP*, p. 716). Bref, une fois les factions tombées, la fraternité reprend son sens premier et la nation retrouve l'unité vitale qui fait d'elle une grande famille. La spontanéité de cette fête improvisée renvoie de nouveau à la communion simultanée des citoyens, comme s'ils éprouvaient tous, au même moment, le même désir, celui de rassembler.

La métaphore végétale et l'histoire de la Révolution

Si la fraternité et la simultanété qui y est associée servent à penser le présent de la Révolution – un présent mythique suspendu, que l'on voudrait éternel –, les discours mobilisent également une série d'images servant à penser son déploiement dans le temps, son inscription dans la durée. La métaphore végétale, et plus particulièrement le motif de l'arbre de la liberté, fait partie de ce réseau de représentations. Elle condense plusieurs facettes de la mythologie que se créent les révolutionnaires pour

imaginer leur place dans l'histoire : renaissance printanière, transmission intergénérationnelle et réflexion sur l'historiographie.

i. L'arbre d'un printemps éternel

Les historiens s'entendent pour établir comme origine de l'arbre de la liberté la tradition populaire du mai : celle-ci marque, dans la vie paysanne, le passage de l'hiver au printemps. Selon elle, un arbre de mai doit être planté au village dans la nuit du 30 avril au 1^{er} mai. Il ne s'agit pas d'un arbre vivant, mais plutôt d'un arbre élagué et sans racines que les villageois décorent. Pour signifier le retour du printemps, un bouquet de feuilles vertes est laissé à son sommet. La fête du mai réunit tout le village dans une atmosphère festive; il arrive même, aux dires d'Erik Fechner, que des fiançailles ou des mariages soient célébrés à la même occasion³⁸⁹. Cette fête qui souligne l'union du village devient ainsi par transposition le moment où sont scellées des alliances matrimoniales.

Selon Jacques Godechot, « l'arbre de la liberté n'est autre chose que [cet] ancien "mai"³⁹⁰ ». Mona Ozouf nuance cette affirmation en soutenant que les arbres de la liberté, tels qu'institutionnalisés par la classe dirigeante, opéreraient une synthèse

³⁸⁹ Voir Erik Fechner, « L'arbre de la liberté : objet, symbole, signe linguistique », *Mots*, 15, 1987, p. 24.

³⁹⁰ Jacques Godechot, *les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 233.

entre les pratiques populaires archaïques et le nouveau message de la Révolution³⁹¹. La fête républicaine ne serait donc pas étrangère à la tradition populaire dont elle reprendrait de nombreux éléments. Déjà en 1794, l'abbé Grégoire établit, dans son *Essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, un lien direct entre la tradition du mai et l'institution des arbres de la liberté. Après avoir offert un aperçu historique de cette tradition chez les Romains, les Anglais et les Américains, Grégoire décrit la plantation du premier arbre de la liberté en France :

Chez nous, les *mais* que plantoient l'estime, l'amitié ou l'amour, ont été consacrés à l'amour de la liberté, dont la nature féconde est le symbole. Le premier qui paroît en avoir donné l'exemple est Norbert Pressac, curé de S.-Gaudens près Civray, département de la Vienne. En mai 1790, le jour de l'organisation de la municipalité, il fait arracher dans la forêt un chêneau de belle venue et le fait transporter sur la place du village, où les deux sexes réunis concourent à la planter; il les harangue ensuite sur les avantages de la révolution et de la liberté³⁹².

Que le premier arbre de la liberté ait été planté un 1^{er} mai, en parfaite continuité avec la tradition des « mais », n'est-ce pas là une trop heureuse coïncidence ? Mona Ozouf croit que si; c'est pourquoi elle considère que l'affirmation de Grégoire est fautive : « Le légendaire révolutionnaire assure que c'est le premier mai qu'un curé de la Vienne planta le premier arbre de la liberté. Grégoire fait état de cette information fautive dès l'an II et elle fait, depuis, autorité³⁹³. » Pourtant, Erik Fechner soutient que *le Moniteur* du 25 mai 1790, dans une lettre signée Reynier, rapporte également la fête civique du 1^{er} mai 1790 à Saint-Gaudens, telle que décrite par Grégoire.

³⁹¹ Voir Mona Ozouf, « Vie populaire et fête révolutionnaire », dans *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1976, p. 361-440.

³⁹² Grégoire, *Essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, Paris, chez Desenne, 1793-1794, p. 21-22.

³⁹³ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 390.

Peu importe à vrai dire que l'affirmation de Grégoire soit vraie ou fausse. Sur le plan des représentations, ce qui importe est le fait que, en recourant à l'imaginaire révolutionnaire du réveil de la nation, Grégoire ait tenu à fixer l'origine de l'institution de l'arbre de la liberté à la date même où, depuis des siècles, on célèbre le passage de l'hiver au printemps, de la mort à la renaissance. Ce choix est habile sur le plan pragmatique, car le 1^{er} mai représente à la fois une rupture (des saisons) et une continuité (de la culture populaire). Nombreux sont les discours sur l'arbre de la liberté qui, sans se référer directement à la tradition du mai, font appel à l'imaginaire printanier comme symbole du renouveau que prétend mettre en place la Révolution. Voici par exemple un extrait d'une chanson patriotique adressée à l'arbre de la liberté :

Consacre tes rameaux naissans
 À notre amitié fraternelle
 Qu'ici le retour du printemps
 Nous donne une fête nouvelle³⁹⁴.

Mais les révolutionnaires n'ont pas une vision unanime du printemps : ce qu'instaure la Révolution, est-ce du *renouveau* ou du *nouveau* ? Deux conceptions du temps coexistent alors dans l'imaginaire collectif, chacune véhiculant sa propre vision du « printemps » révolutionnaire. D'une part, on l'a vu, la Révolution prétend faire table rase du passé et inaugurer un temps complètement neuf, mais, d'autre part, elle conçoit ses acquis comme un rétablissement de droits anciens qui auraient été perdus sous le régime monarchique.

³⁹⁴ *Couplets chantés à la plantation de l'arbre de la liberté dans la section de la Halle-aux-bleds, Paris, de l'imprimerie de Renaudière; feuillet non paginé et non daté, mais dont le contenu permet d'affirmer qu'il a été écrit après Thermidor.*

Dans les discours sur l'arbre de la liberté, ces deux conceptions cohabitent. D'un côté se déploie un imaginaire de la rupture selon lequel un moment précis aurait marqué une coupure irréversible avec l'ancien monde. Dans la plupart des discours, le serment – avec les enjeux temporels qu'il présuppose – est présenté comme l'opérateur de cette rupture régénératrice. Et quel endroit plus propice pour prêter le serment républicain que sous l'ombrage de l'arbre qui symbolise la naissance de la nation ? Châtelain, dans son *Discours prononcé aux Enfants de la Patrie, en plantant l'Arbre de la Liberté*³⁹⁵, met en scène un tel serment fait précisément sous l'arbre. Il en est de même pour Julien Minée qui, dans un discours d'inauguration, s'adresse au végétal en formant les souhaits suivants : « que des hommages renouvelés sans cesse y soient rendus à L'ÉGALITÉ sacrée, idole chérie d'une nation vraiment libre; & dont, pénétrés de sa dignité sublime, nous jurons tous, PAR TOI, de défendre le culte jusqu'à la mort³⁹⁶ ». Le serment se fait véritablement par le truchement de l'arbre (« nous jurons tous, PAR TOI »; les majuscules sont de l'auteur). De même, dans une chanson patriotique entonnée lors d'un banquet civique, l'on demande à l'arbre d'être témoin des serments républicains prêtés par les citoyens :

Sois témoin des sermens augustes
Que prêteront tous les mortels³⁹⁷.

³⁹⁵ Voir Châtelain, *Discours prononcé aux Enfants de la Patrie, en plantant l'Arbre de la Liberté*, distribué par les républicains de la société de Sceaux-l'Unité, le jour de la fête de la Raison, le dixième jour du mois de frimaire, l'an deuxième de la République française, de l'imprimerie de Renaudière jeune; feuillet non paginé.

³⁹⁶ Julien Minée, *Inauguration de l'arbre de la Liberté, au Champ de l'Égalité, ci-devant Place Louis XVI, à Nantes*, discours prononcé par Julien Minée, Évêque du Département de la Loire inférieure, le 26 août 1792, l'an IV de la Liberté, et le premier de l'Égalité, à Nantes, de l'imprimerie d'A.-J. Malassis, p. 4.

³⁹⁷ *Couplets chantés au Banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères, & à la plantation de l'arbre de la Liberté, qui a eu lieu le 9 Brumaire, an 2^e de la République, une et indivisible*, Paris, de l'imprimerie de L. Potier, p. 3.

Lorsqu'il décrit la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 et le serment qui y a été prononcé d'un bout à l'autre de la nation, Mercier imagine les paysans se réfugiant sous un arbre pour prêter, à l'heure convenue, le serment à la nation :

Qu'il est touchant de voir des groupes de villageois épars çà et là dans les champs, dans les bois, dans les vignobles, quitter, tous à la fois, au son lointain de la cloche, les différents instruments de leurs nobles travaux, fléchir ensemble les genoux, et, les bras tendus vers le ciel, le prendre à témoin de leur serment d'obéir à la loi, et de n'obéir qu'à elle ! Leurs chastes et laborieuses compagnes, ardentes à les imiter, se hâtent de déposer les gerbes qu'elles portent sous leur bras, ou sur leur tête, tandis que de vénérables vieillards, entourés d'une foule de petits enfants, sous le vaste feuillage d'un chêne plus vieux qu'eux, les consacrent à la patrie, en leur apprenant à prononcer les mots du serment de lui être toujours fidèle (« 14 juillet 1790. Serment civique prononcé dans les campagnes au son des cloches de la paroisse », *NP*, p. CCLVII-CCLVIII).

Mercier insiste sur l'unité de la communauté et sur la simultanéité des actions. Comme la fête du Champ-de-Mars l'a elle-même fait dans ses cortèges, il juxtapose les extrêmes de la vie humaine en présentant côte à côte les « vénérables vieillards » et les « petits enfants » protégés par « le vaste feuillage d'un chêne plus vieux qu'eux ». Les plus jeunes apprennent non pas de leurs parents, mais bien des vieillards, à prêter un serment qu'ils souhaitent éternel (le « serment de lui [la loi] être toujours fidèle »).

Enfin, Cassan, dans *Ma profession de foi à l'arbre de la liberté*, met lui aussi en scène un rassemblement civique sous l'arbre de la liberté, mais avec une légère variante : cette fois, ce n'est pas pour prêter serment que se réunissent les citoyens, mais bien pour commémorer un autre type de contrat, celui de la Constitution :

Quelque jour rassemblés sous ton paisible ombrage,
Nos enfants chanteront ce moment fortuné

Où le code des lois nous fut enfin donné³⁹⁸.

Comme le serment, la Constitution instaure une série de lois auxquelles la nation, par le biais de ses dirigeants, promet d'obéir et ce, pour l'éternité. Si, paradoxalement, les constitutions se multiplient, il n'en demeure pas moins que chacune doit en principe être éternelle. Il en est de même du serment que les révolutionnaires se plaisent à répéter, mais qui, chaque fois, est prononcé une fois pour toutes³⁹⁹. C'est pourquoi ils vénèrent la durabilité de l'arbre, dont la mission première est de résister au temps. « Voilà, dit Lepetit, ce monument durable, / Qui du peuple atteste les droits⁴⁰⁰. » Dans une chanson composée pour l'inauguration d'un arbre de la liberté, on lui enjoint de fleurir éternellement : « Arbre sacré, présent céleste, / Parmi nous fleuris à jamais⁴⁰¹. » D'autres discours accordent à l'arbre de la liberté rien de moins qu'une vie éternelle :

Il saura braver la tempête,
Il croît pour l'immortalité.
Écoutez ma voix prophétique,
Mon œil perce dans l'avenir :
Cet arbre saint ne peut mourir
Sur le sol de la République⁴⁰².

³⁹⁸ Cassan, *Ma profession de foi à l'arbre de la liberté*, Paris, de l'imprimerie de Pain, cloître Saint-Honoré, p. 1; document non daté, mais dont le contenu permet d'affirmer qu'il a été écrit après Thermidor.

³⁹⁹ Voir Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰⁰ Lepetit, membre du comité révolutionnaire de Saumur, *Hymne pour la fête dédiée à l'Être suprême. Apostrophe à l'arbre de la liberté*, 1794; feuillet non paginé.

⁴⁰¹ *Couplets chantés au Banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères, & à la plantation de l'arbre de la Liberté*, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁰² Guibourt, *Couplets pour l'inauguration de l'arbre de la Liberté sur la Section de la République française ci-devant du Roule, dans le Culte des arbres, ou Idée de l'État heureux des premiers hommes, guidés par les seules lumières de la raison. Origine du despotisme féodal et superstitieux. Avantage du culte de la raison, sur le culte catholique*, discours prononcé le quartidi 4 ventôse, à la Société Populaire de la Section de la République, à l'occasion de la plantation de l'arbre de la liberté, par le citoyen Guibourt, instituteur, membre de ladite société, membre et professeur de géographie de la Société d'institution nationale, à Paris, de l'imprimerie G.-F. Galletti, 1794, n.p.

Dans son *Essai*, Grégoire explique pourquoi le chêne est l'arbre le plus propre à être utilisé comme arbre de la liberté : outre sa robustesse, il est, aux dires de Grégoire, le végétal dont la vie est la plus longue. S'il n'est pas éternel, cet arbre est à tout le moins le plus durable et c'est précisément ce que l'on demande à l'arbre de la liberté, dans lequel on projette l'avenir de la nation, éternellement unie par le serment.

Mais la liberté est réputée être une valeur éternelle : elle doit donc préexister à la Révolution qui, plutôt que de l'établir, la *rétablit*. C'est là tout un pan de l'imaginaire révolutionnaire qui évolue parallèlement à l'idéal de la rupture et que les discours sur l'arbre de la liberté illustrent bien. Comme le fait remarquer Starobinski,

Si d'une part [le serment] instaure un avenir, il répète d'autre part et il imite un archétype lointain. Il en est la représentation, l'actualisation renouvelée [...]. Davantage, comme les valeurs auxquelles le serment est prêté sont réputées *éternelles*, ce qui commence dans l'acte fondateur n'est que le recommencement d'une souveraineté oubliée⁴⁰³.

Le serment, par son éternité même, n'est que le fantasme d'un acte fondateur ; il réactive en fait un contrat qui le précède. Plutôt que d'instaurer un temps neuf, il est voué à la répétition. Benjamin Constant, dans un discours prononcé pour la plantation d'un arbre de la liberté douze jours après le coup d'État du 18 fructidor, glorifie la création du Directoire, qui marque un retour aux principes originels de la liberté après la période terroriste : « nous sommes *réintégrés* dans la jouissance de nos droits, qu'avoit suspendus notre obéissance à une loi vexatoire et inconstitutionnelle⁴⁰⁴ ». Sur le plan symbolique, le culte de l'arbre de la liberté est la transposition d'un culte

⁴⁰³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰⁴ Benjamin Constant, *Discours prononcé au Cercle constitutionnel pour la plantation de l'arbre de la Liberté, le 16 septembre 1797*, Paris, de l'imprimerie de Lemaire, 1797, p. 3.

ancestral que Grégoire fait remonter à l'Antiquité grecque et romaine et qu'il attribue même aux ancêtres gaulois; le temps qu'instaure la plantation du végétal s'assimile au temps lent et cyclique des saisons plutôt qu'au temps brisé de la rupture historique. Cet imaginaire circulaire se trouve dans les textes aussi bien avant qu'après Thermidor. On salue cet « arbre de vie, / De nos droits régénérateur⁴⁰⁵ », on célèbre la liberté retrouvée qu'il représente et, à travers lui, on fait l'éloge du gouvernement ou de l'Assemblée nationale qui, « réparant de grandes injustices, vient de réintégrer le peuple dans ses imprescriptibles droits⁴⁰⁶ ». Cette vision circulaire permet de concilier les contradictions qui coexistent au sein du discours révolutionnaire. Le cycle des saisons allie la pensée de la rupture à celle du retour, car, si le printemps émerge comme par magie au terme d'une période creuse (qu'il s'agisse d'un long hiver ou d'un régime corrompu), il n'est autre que la répétition d'autres printemps, d'autres périodes d'âge d'or.

Chez Mercier, la symbolique printanière dénote également une vision de l'histoire. Dans son chapitre du *Nouveau Paris* consacré aux arbres de la liberté, Mercier raconte que, pendant la Terreur, les arbres de la liberté se seraient desséchés et que, sous le Directoire, qui aurait opéré la résurrection des principes révolutionnaires, ils auraient retrouvé leur feuillage verdoyant. Dans le contexte d'allégresse marqué par le retour à la paix civile de même que par une série de victoires militaires, une figure héroïque émerge, celle de Napoléon Bonaparte, emblème du renouveau. Si Mercier

⁴⁰⁵ *Couplets chantés au banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères, & à la plantation de l'arbre de la Liberté, op. cit.*, p. 3.

⁴⁰⁶ Julien Minée, *op. cit.*, p. 3.

critiquera vivement, à la fin de sa vie, le « césarisme » de Napoléon, il demeure, dans les dernières années de la décennie 1790, profondément optimiste quant à la possibilité que cet homme de force apporte à la France la régénération souhaitée. Dans *le Nouveau Paris*, Bonaparte est associé à la métaphore végétale et à un rajeunissement printanier :

La présence de Bonaparte fit reverdir tous ces feuillages et sembla leur prêter un nouveau lustre. De nouvelles branches aux rameaux verts s'élançèrent jusqu'aux toits : ainsi que le printemps rajeunit la nature, le grand nom du vainqueur de l'Italie redonna à la grande cité ce beau vêtement vert qui annonce la circulation végétale, et la résurrection de l'esprit républicain (*NP*, p. 86).

La période ouverte par Bonaparte en est une de renaissance, comme si, au sommeil hivernal, devait succéder une nouvelle éclosion de la nature. Mais si Mercier prête à Napoléon un si grand potentiel régénérateur, ce n'est pas seulement parce qu'il inaugure une époque glorieuse pour la France, ni parce que, après la Terreur, il incarne un idéal républicain qui semble (à Mercier, du moins) plus proche des principes de 1789. Si Bonaparte est comparé aux bienfaits rajeunissants du printemps, c'est en tant que « vainqueur de l'Italie ». En février 1798, les troupes françaises prennent possession de Rome au nom de la République; Mercier voit dans cette conquête une manière de faire reverdir l'ancienne république romaine (« [Bonaparte] redonna à la grande cité ce beau vêtement vert qui annonce la circulation végétale »). Cette victoire française en Italie fait entrer la République romaine dans un nouveau cycle en permettant « la résurrection de l'esprit républicain ». Avec cette victoire de Bonaparte, la France elle-même entre dans un nouveau cycle qui lui permet de s'associer au modèle antique qu'elle idéalise. Deux cycles se superposent, le cycle

des saisons, où la renaissance printanière vient effacer la demi-mort de l'hiver, et le grand cycle de l'histoire, où les empires s'éteignent et renaissent.

ii. *Fécondité, guerre et transmission*

Parallèlement à la symbolique printanière de l'arbre de la liberté se développe un important réseau sémantique autour du motif de la fécondité. On sait que le discours révolutionnaire, dans son fantasme régénérateur, exalte la fertilité : rejetant l'image de la femme mondaine associée à l'Ancien Régime, la Révolution valorise la maternité. Dans *le Nouveau Paris*, Mercier constate avec joie que les femmes, depuis la Révolution, procréent davantage et assument pleinement leur rôle de mère en allaitant elles-mêmes leurs enfants (ce que, selon Mercier, elles ne faisaient pas sous l'Ancien Régime, préférant confier leur progéniture aux soins d'une nourrice⁴⁰⁷). Au chapitre « Les mères sont nourrices », Mercier relie cette nouvelle coutume à la régénération révolutionnaire :

Si l'on trace chaque jour les scènes affligeantes de notre révolution, pourquoi ne pas parler d'un spectacle du moins consolant, et qui frappe incessamment nos regards ? c'est celui que nous offre une multitude d'enfants allaités par leurs mères. [...] La maternité devient pour nos Françaises un degré de plus d'agrément : toutes nourrissent, toutes s'honorent d'être mères, et toutes sentent que la seule et bonne nourrice est la véritable mère (*NP*, p. 438-439).

⁴⁰⁷ Au chapitre CMLXXIX du *Tableau de Paris*, Mercier parle des mères qui négligent de nourrir leur enfant pour vendre leur lait à d'autres enfants, puis qui cherchent une nourrice moins chère pour le leur (*TdP*, II, p. 1376).

Cela est représentatif d'une logique qui se développe à la Révolution selon laquelle c'est d'abord en donnant naissance et en éduquant ses enfants que la femme accomplit son devoir de citoyenne.

Les discours révolutionnaires mettent en scène une image transposée de la maternité à travers la terre-mère. Ils glorifient la richesse et la fécondité de cette terre séculaire dont se nourrit l'arbre de la liberté. On insiste sur la profondeur et la robustesse de ses racines, sur leur croissance incessante et sur la fertilité du sol dont elles se nourrissent. On s'adresse à l'arbre en formulant les souhaits suivants : « Sous le sol du Républicain / Étends ta racine féconde⁴⁰⁸ »; « que l'amour de la liberté, de la république & des loix, comme cet arbre majestueux, jette de profondes racines dans nos cœurs⁴⁰⁹ ». Chez Minée, un ecclésiastique fortement imprégné de la mystique religieuse, la profondeur des racines est un gage de la profondeur de la régénération, laquelle est évoquée en termes de purification : « Fortifié par les célestes influences, hâte-toi de parcourir les profondeurs de cette terre, arrachée de ce jour à la prostitution; d'y transmettre les bénédictions dont te charge un peuple de frères. Que purifiées ainsi jusques dans ses entrailles, elle soit désormais réputée sainte⁴¹⁰. » Chez Mercier, la profondeur des racines est une protection contre les ennemis de la République : « Aristocrates ! vous tentez vainement de renverser l'arbre de la liberté dont les racines s'étendent et se fortifient chaque jour. Vos efforts pourront seulement

⁴⁰⁸ *Couplets chantés à la plantation de l'arbre de la liberté dans la section de la Halle-aux-bleds, op. cit.*

⁴⁰⁹ *Discours prononcé lors de l'inauguration de l'Arbre de la Liberté de la Commune de Choisy-sur-Seine, chef-lieu de canton, en présence des Communes d'Orly, Thiais, Chevilly, la Rue & la Saussaye, le 5 mai 1793, compris dans Extrait des registres de la commune de Choisy-sur-Seine, p. 8.*

⁴¹⁰ Julien Minée, *op. cit.*, p. 4.

en agiter le feuillage, et c'est sous son ombre que nous célébrons les fêtes de notre heureuse révolution » (« 13 juillet 1790. Hiérodrame sur la prise de la Bastille, représenté dans la métropole de Paris », *NP*, p. CCXXXII). Les racines profondes de l'arbre de la liberté symbolisent la solidité et le caractère imperturbable de l'esprit révolutionnaire.

Si les racines de l'arbre de la liberté sont si puissantes, c'est qu'elles puisent dans les profondeurs d'une terre nourricière les sucres nécessaires à sa croissance. Grégoire s'exclame : « Arbre chéri, que tes racines pénétrant un sol fertile y pompent des sucres abondants et généreux⁴¹¹. » L'arbre se nourrit ainsi des richesses de la terre-mère et il sert à son tour d'abri aux mères-nourrices :

Saluons-le tous ce nouvel arbre de la liberté, planté sous de si heureux auspices ! [...] que ses rameaux étendus offrent à nos neveux, de génération en génération, un ombrage salubre; que les mères y conduisent leurs nourrissons pour leur y faire sucer, avec le lait, les sentimens républicains de leurs pères; que nos braves défenseurs de la patrie s'y donnent, à la paix, des rendez-vous, pour y raconter leurs actions héroïques, & transmettre à la jeunesse l'enthousiasme qui les conduisoit constamment à la victoire⁴¹².

L'arbre de la liberté fait entrer dans son vaste réseau symbolique le champ sémantique de la fertilité des femmes et il valorise l'abondance du lait nourricier comme la richesse de la terre-mère. On remarquera que le lait que sucent les nourrissons est directement associé aux « sentimens républicains » que l'on tente d'inculquer aux enfants et qui sont en partie inspirés par le récit des actions héroïques des « défenseurs de la patrie ».

⁴¹¹ Grégoire, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹² *Discours sur l'anniversaire de la mort du dernier roi des Français, et par occasion, sur l'inauguration de l'Arbre de la Liberté, prononcé à Rieux, chef-lieu de canton, département de la Haute-Garonne, le 10 Pluviôse, an 4*, par J. Darbas, président de l'administration municipale, p. 2.

Selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, l'arbre de la liberté mobilise corrélativement le motif de la maternité et celui de la guerre. Dans l'imaginaire révolutionnaire, hommes et femmes sont campés dans des rôles sexuels bien définis – celui de la mère et celui du guerrier – impliquant tous deux une action citoyenne de même qu'une vision de la transmission. Cela va de soi pour la maternité et la symbolique de l'allaitement qui lui est rattachée. Il semble moins évident en revanche de relier le discours guerrier à cet imaginaire de la transmission citoyenne. Or les discours sur l'arbre de la liberté montrent que la figure du guerrier s'inscrit bien dans la même structure. Cela apparaît clairement dans cet extrait de l'*Essai* de Grégoire :

Et vous, guerriers français, dont la valeur, qui n'eut de modele chez aucun peuple, surpasse ce que l'on raconte de tous les peuples, tandis que sous les drapeaux de la liberté vous combattez pour vos meres, vos femmes, vos enfants; vos enfants, vos épouses et vos meres, réunis sous l'arbre de la liberté, entonnent les hymnes du patriotisme et préparent les couronnes civiques que nos mains vous destinent⁴¹³.

La structure chiasmique de cette phrase, où est répétée dans l'ordre inverse l'énumération « vos meres, vos femmes, vos enfants », établit un net parallèle entre le destin guerrier de l'homme et le destin domestique des femmes et des enfants. L'homme combat « sous les drapeaux » pour sa famille pendant que celle-ci se réunit « sous l'arbre de la liberté » pour préparer, en chantant « les hymnes du patriotisme », le retour prochain des soldats. Tandis que les femmes, sous l'ombrage protecteur de l'arbre de la liberté, veillent sur la famille, les hommes se battent pour son maintien et veillent sur la nation. La famille et la nation sont d'ailleurs intimement emboîtées, la première agissant, par un effet de réduction métonymique, comme microcosme de la

⁴¹³ Grégoire, *op. cit.*, p. 52.

seconde. Déployant toujours l'imaginaire guerrier, Grégoire raconte que les Romains plantaient des chênes devant leur maison en signe de protection : « C'est à cet arbre qu'ils suspendaient les dépouilles des ennemis vaincus, à l'imitation, sans doute, de ce qu'avoit fait Énée après avoir tué Mézence⁴¹⁴. » De même, dans les *Couplets chantés au Banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères* en 1794, on promet aux enfants qu'une fois la paix retrouvée les armes de la victoire seront suspendues à l'arbre de la liberté :

Enfans, oubliez vos peines, vos tendres allarmes :
Nos bras ont créé, conquis votre félicité;
Nous allons suspendre nos armes
À l'Arbre de la Liberté⁴¹⁵.

Giraud, dans son *Hymne sur les succès des armes de la République chanté à la plantation de l'arbre de la liberté*⁴¹⁶, ne fait quant à lui aucune allusion directe à l'arbre, dont la plantation n'est qu'un prétexte pour parler des exploits militaires des Français.

Pourquoi cette corrélation entre l'arbre de la liberté et la guerre ? Les discours insistent sur le fait que la liberté a été conquise par un acte guerrier : puisque les victoires militaires ont la légitimité d'actes fondateurs, elles s'inscrivent de plein droit dans le grand récit révolutionnaire. De plus, la société révolutionnaire, en réaction aux figures d'Ancien Régime, souvent jugées efféminées, exalte la virilité, source de

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴¹⁵ *Couplets chantés au Banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères*, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹⁶ Voir Giraud, *Hymne sur les succès des armes de la République, chanté à la plantation de l'Arbre de la Liberté, par les Employés à la Commission de Subsistances, le Décadi 20 nivôse an deuxième de la République Française, une et indivisible*, par le citoyen Giraud, employé de la Section du Panthéon, de l'imprimerie des Réfugiés liégeois, 1793.

l'énergie régénératrice, et la figure du guerrier est sans doute celle qui, de tous les temps, célèbre le plus cette virilité victorieuse. En outre, sans tomber dans un freudisme abusif, il ne semble pas exagéré de voir dans l'arbre de la liberté, dont on glorifie la force, la robustesse et la grandeur, un symbole phallique. Il serait alors le lieu de transmission par excellence : symbole de fertilité, il permettrait la transmission des valeurs républicaines par le récit des actions héroïques des citoyens-guerriers. L'extrait du discours de Darbas cité plus haut établit explicitement ce rapport entre l'éducation civique et le récit des hauts faits militaires. Ces actions occupent une place privilégiée dans l'histoire de la Révolution, dont l'arbre de la liberté est le véhicule.

iii. L'arbre de la liberté comme incarnation de la Révolution

On remarque dans les discours révolutionnaires une forte tendance à humaniser l'arbre de la liberté et à le considérer comme un substitut de l'individu. On s'adresse à lui en le tutoyant, comme un citoyen, et on lui prête des caractéristiques ou des actions humaines. Par exemple, Mercier emploie une série de personnifications pour parler de lui : « dans les beaux jours de la révolution les arbres de la liberté cheminaient de tous les bois voisins, déplaçaient les pavés, prenaient racine au pied des maisons et mariaient leur verte chevelure aux balcons des différents étages » (*NP*, p. 85). Tout se passe comme si les arbres, capables de se mouvoir, « cheminaient » et « déplaçaient les pavés » eux-mêmes; plus encore, l'assimilation de leur feuillage à

une « verte chevelure » leur donne un aspect humain. L'humanité et l'individualité qui sont conférées à l'arbre de la liberté permettent aux contemporains de projeter leur destin et leur histoire à travers lui. Comme l'écrit Mona Ozouf, « l'arbre de la liberté, devenu à la différence du mai un individu vivant, fournit une image de croissance que la Révolution souhaite déchiffrer comme celle de son propre développement⁴¹⁷ ». Châtelain, dans son *Discours prononcé aux Enfants de la Patrie*, établit un net parallèle entre la croissance de l'arbre et celle des enfants : « Ce jeune arbre agrandira ses racines, en même-tems que vos années s'augmenteront : puisse-t-il n'être que le témoin de vos succès⁴¹⁸ ! » Dans son *Essai*, Grégoire présente la même idée : « L'arbre de la liberté croîtra; avec lui croîtront les enfants de la patrie⁴¹⁹. » Encore une fois, la structure chiasmique de la phrase, dans laquelle le verbe « croître », répété deux fois, est associé à la fois à l'arbre et aux enfants, souligne l'étroite corrélation entre les deux destins, celui de l'arbre et celui des individus. La préposition « avec », qui agit comme pivot entre les deux syntagmes, augmente l'idée d'entremêlement entre la vie du végétal et celle de l'humain.

Cette humanisation apparaît clairement dans *le Culte des arbres*, un discours prononcé par le citoyen Guibourt à l'occasion de la plantation d'un arbre de la liberté. Recourant à un temps mythique, Guibourt passe par la fiction d'une société archaïque idéalisée pour décrire le culte civique que la société actuelle devrait vouer aux arbres. Dans la société mythique qu'il dépeint, il explique qu'« à la naissance d'un enfant,

⁴¹⁷ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 418.

⁴¹⁸ Châtelain, *op. cit.*

⁴¹⁹ Grégoire, *op. cit.*, p. 53.

toute la famille se rassembloit, et le nouveau sociétaire, après avoir reçu de chaque membre le baiser d'une fraternelle alliance, était porté sur une colline ou montagne voisine, où le plus âgé plantait un jeune arbre que la hache respectait toujours⁴²⁰ ». À chacun de ses anniversaires, l'enfant se rendait sous son arbre avec ses parents et, à sa mort, ses cendres étaient enterrées sous l'arbre. Chaque arbre était ainsi associé à un individu dont il était le représentant après la mort. Guibourt raconte qu'à l'approche d'un arbre l'on pouvait instantanément connaître quelle avait été la vie de l'individu dont les cendres reposaient sous terre. Par sa transparence, qui lui confère des vertus magiques, l'arbre devient même un outil pédagogique indispensable à la formation morale et civique des nouveaux citoyens.

L'humanisation va plus loin encore : déployant le vaste imaginaire de la transmission, on demande à l'arbre de la liberté de *raconter* aux générations futures l'histoire de la Révolution. Comme il permet de transcender la durée d'une vie humaine, il devient non seulement le témoin, mais l'*archive* des événements révolutionnaires : « Il survit aux hommes, exprime une durée qui n'est pas la leur, arrache à l'oubli des événements révolutionnaires dont il fut contemporain, et dont il paraît être l'archive⁴²¹. » Grégoire, dans son *Essai*, dit explicitement au sujet de l'arbre de la liberté qu'il est « contemporain de la révolution et pour ainsi dire dépositaire des événements qui la signalent, il les retracera sous les yeux de la postérité⁴²² ». L'arbre permet de se projeter dans un avenir infini, tout comme le fait la Révolution, qui se

⁴²⁰ Guibourt, *Couplets pour l'inauguration de l'arbre de la Liberté sur la Section de la République française ci-devant du Roule*, *op. cit.*, p. 4.

⁴²¹ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 417.

⁴²² Grégoire, *op. cit.*, p. 54.

voit attribuer au même moment un sens nouveau, conforme à ce changement dans l'imaginaire temporel : le mot « révolution » se définit désormais comme ouverture à un futur illimité et non plus comme retour à une origine idéale déjà connue, comme le suggérait son sens initial, hérité de l'astronomie.

Dans onze des seize textes étudiés, le discours sur l'arbre de la liberté donne ainsi lieu à un récit de l'histoire de la Révolution. Les récurrences entre les discours sont si fortes qu'elles prennent l'aspect d'une véritable topique. On évoque presque systématiquement les éléments suivants : le règne de la tyrannie (Ancien Régime), la conquête de la liberté (1789), la légitimation des droits acquis dans la Déclaration des droits de l'homme et dans la Constitution, l'exécution de Louis XVI et, pour les discours postérieurs à Thermidor, le règne de la Terreur suivi du rétablissement de la liberté⁴²³. En voici quelques exemples. Ici, on demande à l'arbre de raconter la chute de Louis XVI, puis celle des Montagnards :

Portant à la postérité
Le sceau révolutionnaire,
Dis-lui que du Tyran dompté
Tu vis tomber la tête altière. [...]
Dis-lui que vingt monstres ligués
Pour éterniser l'esclavage,
Ont été partout subjugués,
Et que leur chute est notre ouvrage⁴²⁴.

Là, on raconte à travers l'arbre les « tempêtes et les orages » de la Terreur :

Nous l'avons vue dans son aurore, cette Souveraine [la liberté] digne de commander à l'univers. Son aspect gracieux nous a fait tressaillir de joie;

⁴²³ Il est intéressant de constater que dans les discours post-thermidoriens la Terreur est représentée comme une parenthèse, et non pas comme une période faisant véritablement partie de la Révolution.

⁴²⁴ *Couplets chantés à la plantation de l'arbre de la liberté dans la section de la Halle-aux-bleds, op. cit.*

mais, du sein même de la France, se sont élevés des nuages épais qui l'ont dérobée à nos yeux; les tempêtes et les orages l'ont arrêtée dans sa course⁴²⁵.

Dans un texte qui, s'il est légèrement postérieur à la période révolutionnaire, n'en mérite pas moins d'être mentionné, l'histoire de la Révolution est racontée à travers un dialogue entre l'arbre de liberté et l'arbre de la sagesse ; cette histoire allégorique présente les bonheurs et les malheurs successifs de l'arbre de la liberté durant les périodes plus ou moins « heureuses » de l'histoire de la Révolution⁴²⁶. Ce qui est frappant est que la destinée de l'arbre soit si intimement liée au cours de l'histoire. Il en est de même chez Mercier pour qui la santé de l'arbre varie en fonction des époques de la Révolution. Pendant la Terreur, « l'esprit royaliste, l'esprit contre-révolutionnaire laissèrent dessécher ces monuments naturels de notre courage. Un feuillage jaune semblait dire : l'esprit républicain est malade » (*NP*, p. 85).

Dans le discours des révolutionnaires, l'arbre de la liberté devient l'incarnation de la Révolution. Erik Fechner suggérait déjà ce lien fusionnel entre l'arbre de la liberté et la Révolution : « Un véritable discours s'élabore autour de l'arbre de la liberté, sous une forme conceptuelle, accordant à celui-ci un statut de représentant idéal de la Révolution à côté des pratiques populaires qui le répandent en tant qu'objet, élément des cérémonies révolutionnaires⁴²⁷. » Cependant, il soutient qu'il faut distinguer l'arbre réel, planté lors de cérémonies officielles, de l'arbre métaphorique ou

⁴²⁵ *Discours prononcé lors de l'inauguration de l'Arbre de la Liberté de la Commune de Choisy-sur-Seine, chef-lieu de canton, en présence des Communes d'Orly, Thiais, Chevilly, la Rue & la Saussaye, le 5 mai 1793, l'an deuxième de la République française, op. cit., p. 5.*

⁴²⁶ Voir *Dialogue entre l'arbre de la liberté et l'arbre de la sagesse, ou Tableau allégorique de ce qui s'est passé en France depuis la Révolution jusqu'à ce jour, par un habitant de l'Île de Rhé, au bénéfice de deux jeunes Grecs esclaves pour n'avoir pas voulu abjurer la foi de leurs pères*, à Paris, chez Mme Goulet, libraire au Palais-Royal, 1825.

⁴²⁷ Erik Fechner, *loc. cit.*, p. 38.

conceptuel qui alimente les discours théoriques. Cette affirmation est contestable. Les deux formes ne sont-elles vraiment que parallèles ? En étudiant plusieurs types de discours (qu'il s'agisse de textes historiques, de chansons populaires ou de discours prononcés lors de la plantation d'arbres de la liberté), il est apparu clairement que des représentations semblables sont associées à l'objet « arbre », qu'il soit réel ou métaphorique. Les discours de plantation, qui se réfèrent bien à des arbres réels, mobilisent les mêmes réseaux symboliques que les discours plus théoriques qui évoquent l'arbre sous forme métaphorique. Est-ce à dire que les deux sont équivalents ? Non. Il s'opère en fait un renversement dans le rapport qu'entretiennent l'objet réel et sa transposition métaphorique. Dans le cas de l'arbre de la liberté, la métaphore n'est pas seconde, mais première. L'arbre réel n'a de valeur aux yeux des révolutionnaires que sous sa forme métaphorique, lorsque, devenant autre chose que lui-même, il se voit chargé d'un surcroît de sens. Autrement dit, ce n'est pas l'objet « arbre », dans sa matérialité, qui fascine les révolutionnaires, mais le sens qu'il acquiert à travers une série de représentations métaphoriques. Plutôt que d'être le substrat matériel d'une métaphore ultérieure, il est la matérialisation d'un sens déjà métaphorique.

L'arbre de la liberté, tant réel que conceptuel, est la métaphore de la Révolution elle-même ou, plus précisément, de son histoire. Tous les réseaux de représentations décrits précédemment convergent en ce sens. Symbole de la (re)naissance printanière, il permet tantôt l'ouverture d'un temps éternel tantôt la résurrection d'une origine perdue. S'il exalte la fécondité d'une terre nourricière en mobilisant le champ

sémantique de la fertilité, image d'un renouvellement incessant, il est également une arme de guerre qui protège la grande famille de la nation des contrecoups de l'histoire. À travers l'arbre de la liberté, on questionne la place de la Révolution dans l'histoire, on imagine son développement et on prévoit sa protection. Comme l'explique Mona Ozouf,

À mi-chemin du minéral et de l'organique, le végétal offre le modèle d'une croissance idéale : invisible mais sensible, irrésistible mais sans mauvaise surprise, où la pensée de l'avenir, toujours anxiogène, peut [...] céder la place à celle d'un devenir sans à-coups. Et la Révolution, en s'identifiant à l'arbre, y gagne de se pourvoir elle-même d'une croissance heureuse et répétitive⁴²⁸.

Plus qu'un discours sur l'histoire, l'arbre de la liberté est l'*incarnation* de l'histoire. Il est un monument vivant qui rappelle l'origine de la Révolution tout en en suivant le cours. Les contemporains de la Révolution déploient à travers lui un vaste imaginaire qui leur permet de représenter la période exceptionnelle qu'ils vivent pour mieux en saisir – ou en inventer – le sens.

Conclusion

Sous quelque forme qu'elle se présente, la régénération fait ressortir les aspects les plus utopiques du projet révolutionnaire, et en particulier ceux qui se rapportent au temps : elle permet de saisir à travers quelles images, quels mythes ou quels

⁴²⁸ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 419. Ici, l'enjeu est le même que dans le cas de l'association du calendrier républicain avec le cours des astres : il s'agit de prendre un objet stable à l'évolution paisible (l'arbre, le déplacement des astres, etc.) et de l'appliquer à l'histoire de la Révolution.

fantasmes les révolutionnaires ont forgé l'histoire de leur présent et imaginé son déploiement dans l'avenir. L'œuvre de Mercier, attentive aux fluctuations du discours social, rend bien compte des réseaux sémantiques qui structurent l'imaginaire révolutionnaire, mais également de ses apories, de ses contradictions internes. *Le Nouveau Paris* fait ressortir l'ambivalence du discours révolutionnaire et la multiplicité de ses modulations. Si Mercier adhère au fantasme de la *tabula rasa* qui aurait instauré une coupure irréversible dans le cours de l'histoire, il n'en prône pas moins la persistance d'un certain passé, d'une mémoire qui puisse donner une perspective au présent. Le passé, loin d'être chassé radicalement, se présente également sous la forme mythique de l'origine, qu'il s'agisse de l'Antiquité glorifiée qui a inventé la démocratie et la République ou du passé national prémonarchique (la Gaule d'avant l'invasion romaine ou le royaume des Francs, vainqueurs des Romains). Ainsi, la refondation de la société que prétendent mettre en œuvre les révolutionnaires ne se fait pas sans un certain retour – ne serait-ce que fantasmatique – à un passé lointain. Enfin, *le Nouveau Paris* s'avère représentatif des débats de l'époque quant à la manière de mettre en œuvre la régénération : oscillant entre le providentialisme et le dirigisme, Mercier aborde cette dernière tantôt comme une grâce tantôt comme une tâche. Il est impossible de réduire sa conception à l'une ou l'autre : perméable à la pluralité des images qui composent l'imaginaire, Mercier évite de se cantonner dans des positions idéologiques trop fermes et, comme dans plusieurs autres aspects de son œuvre, il fait preuve d'éclectisme. Il ressort des multiples représentations associées à la régénération que deux modèles historiques réputés contradictoires se croisent, se chevauchent, se complètent. Le modèle linéaire,

dont découle l'idéologie du progrès, imprègne l'imaginaire temporel des hommes de la Révolution, mais le modèle cyclique, qui renvoie à une tradition séculaire, n'est pas en reste : il alimente l'utopie historique des révolutionnaires là où le modèle linéaire ne le peut pas.

Les projets et les représentations associés à la régénération permettent aux contemporains de faire le pont entre les réformes mises en place aujourd'hui et la société idéale qui aura cours demain. Si elle sert à conceptualiser le présent, la régénération est surtout un outil pour imaginer l'avenir. En tant qu'entreprise de *construction*, elle est à la fois l'envers et le complément de l'imaginaire de la dégénérescence qui marque le tournant des Lumières et qui s'exprime avec particulièrement de force dans l'œuvre de Mercier.

Troisième partie

Écrire le présent

CHAPITRE 5

SAISIR LE MONDE CONTEMPORAIN

Je commençai à écrire l'*Essai* en 1794, et il parut en 1797. Souvent il fallait effacer la nuit le tableau que j'avais esquissé le jour : les événements couraient plus vite que ma plume; il survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défaut : j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives qui passaient et s'abîmaient le long du bord !

Chateaubriand⁴²⁹

Mon livre est toujours un. Sauf qu'à mesure qu'on se met à le renouveler afin que l'acheteur ne s'en aille les mains du tout vides, je me donne loi d'y attacher, comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe, quelque emblème supernuméraire.

Montaigne⁴³⁰

Après avoir étudié de quelle manière Mercier conçoit l'intégration problématique du passé dans le présent et anticipe l'avenir dans une tension paradoxale entre la construction et la destruction, il convient de s'intéresser à sa vision du présent. La compréhension du présent est au cœur de l'entreprise du *Tableau de Paris* et du

⁴²⁹ Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, dans *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 15.

⁴³⁰ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Librairie Générale française, 1972, t. III, chap. 9, p. 224.

Nouveau Paris : il s'agit d'abord et avant tout pour Mercier de décrire le monde contemporain et de saisir les rouages qui expliquent son fonctionnement. Mais quel présent s'applique-t-il à cerner ? Quelles sont les frontières de ce court espace entre hier et demain ? Si l'on a souvent tendance à considérer le présent comme un simple point fugitif entre le passé et le futur, certaines typologies plus complexes permettent de saisir l'essence multiple du temps présent. C'est le cas notamment du schéma proposé par Éric Méchoulan dans *Pour une histoire esthétique de la littérature*, qui a le mérite de reconnaître que le présent est (au moins) double. Selon Méchoulan, il existerait deux types de présent, deux types d'immédiateté, soit, d'une part, celle de l'impression et de la perception (purement spontanée) et, d'autre part, celle de la mémoire (qui, elle, implique une forme de réflexion). Dans le premier cas de figure, le présent s'offre sans médiation : l'objet est présent « en nous sous la forme de perceptions sensorielles sans que le sentiment ou la réflexion humaines puissent s'en mêler⁴³¹ ». Dans le second, le présent résiste au mouvement d'entraînement et défie la fugitivité ; c'est parce qu'il reste, parce qu'il se garde pour s'inscrire dans une chaîne qui le transcende, que cet instant est le seul à permettre l'histoire.

Mercier, dans sa vaste entreprise panoramique, tente de saisir ces deux faces du présent, celui qui fuit et celui qui résiste. On abordera au sixième chapitre l'entreprise historiographique du *Tableau de Paris* et du *Nouveau Paris* ; le présent chapitre sera quant à lui consacré aux expressions de la fugitivité chez Mercier. À une époque où la contemporanéité acquiert une nouvelle légitimité philosophique et discursive, quelles

⁴³¹ Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 134.

stratégies le polygraphe met-il en œuvre pour capter par l'écriture des instants qui, autrement, seraient voués à disparaître ? Quels impacts la consignation de cette contemporanéité fugitive a-t-elle sur la forme de l'œuvre ? En quoi, enfin, donne-t-elle à voir la manière dont l'auteur inscrit son œuvre dans ce temps qui fuit sans cesse, compromettant du même coup toute possibilité de préhension du monde ?

A. TOTALITÉ ET FRAGMENTATION : UNE HISTOIRE EN KALÉIDOSCOPE

Regard et physionomie de la ville

Au courant du XVIII^e siècle, le présent acquiert une dignité philosophique sans précédent. Depuis que Perrault a chanté la supériorité du règne de Louis XIV sur l'Antiquité et qu'il a posé le principe de la perfectibilité, le présent, libéré du passé qu'il était condamné à imiter, apparaît comme un objet d'étude de plus en plus légitime. Le premier stade dans la genèse de l'idéologie progressiste reposerait ainsi non pas sur la projection dans l'avenir⁴³², mais sur la revalorisation du présent au détriment de l'idéologie passéiste en vigueur depuis la Renaissance. Les grandes entreprises éditoriales du XVIII^e siècle, avec l'*Encyclopédie* au premier plan, ont

⁴³² Voir Hans Robert Jaus, « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 158-209.

comme point de départ ce constat : le présent (c'est-à-dire l'état actuel des sciences et des arts) est digne d'être connu; mieux, il est digne d'être immortalisé par l'imprimé.

À partir du moment où la connaissance du présent devient aussi, sinon plus importante que celle du passé, les anciennes formes de discours ne conviennent plus : il faut alors en inventer de nouvelles, qui parviennent à exprimer le monde contemporain. C'est ainsi que se développe, au début du XVIII^e siècle, une littérature descriptive qui se détache de plus en plus de l'*ekphrasis* traditionnelle. Comme l'explique Alex Potts dans un article sur la description d'œuvres d'art, l'*ekphrasis* classique, qui consiste à représenter un objet (généralement une œuvre d'art) de façon suffisamment vive pour donner l'impression de l'avoir sous les yeux, ne visait pas tant à représenter l'objet qu'à l'évoquer de manière rhétorique; relativement détachée de l'objet, elle est soumise à des règles séculaires et au ressassement de certains *topoi*⁴³³. Au cours du XVIII^e siècle, l'*ekphrasis* est relayée par un nouveau type de description littéraire, plus en prise sur l'objet empirique. Si les faits acquièrent une nouvelle dignité esthétique dans le roman dès le début du siècle⁴³⁴, les articles éminemment descriptifs de l'*Encyclopédie*, les critiques d'art de Diderot de même que certains textes littéraires comme *les Jardins* de l'abbé Delille (1782), *les Rêveries* de Rousseau (1776-1778), le *Tableau de Paris* de Mercier (1781-1788) et les *Nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne (1788-1794) témoignent de la valeur sans précédent de

⁴³³ Alex Potts, « Disparities between Part and Whole in the Description of Works of Art », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *Regimes of Description in the Archive of the Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 135-150.

⁴³⁴ Voir Wolfgang Klein, « Problems of Description in Art Realism », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *op. cit.*, p. 79-94.

la description littéraire dans la seconde moitié du siècle. Un véritable débat sur le genre descriptif s'engage alors et l'on assiste, comme l'indique Philippe Hamon, à une

réévaluation du détail, [à une] remise en question des présupposés exclusivement mimétiques de la littérature et [à l'] émergence d'un nouveau réalisme et d'un nouvel expressionnisme qui cherchent, encore timidement, à se dégager des cadres de pensée traditionnels de l'ancienne rhétorique⁴³⁵.

Dans l'article « Descriptif » de l'*Encyclopédie*, Marmontel condamne ce « genre descriptif [qui] n'était pas connu des Anciens » en arguant qu'il s'agit d'une « invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il semble, ni la raison, ni le goût⁴³⁶ ». S'il nuance quelque peu ses propos en reconnaissant que la description peut être utilisée dans l'épopée (genre sanctionné par les poétiques classiques) pour accompagner l'action, il rejette toute description qui prétendrait se suffire à elle-même : « Mais qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de descriptions que rien n'amène; que le poète, en regardant autour de lui, décrive tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de décrire; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de laisser bientôt ses lecteurs⁴³⁷. » Dans le camp adverse, Jean-François de Saint-Lambert défend le genre dans le discours préliminaire de son poème descriptif *les Saisons*⁴³⁸. Il justifie la description de la nature en faisant ressortir le caractère sublime de celle-ci : si la nature est belle, toute œuvre la décrivant ne pourra que l'être également. Entre ces deux extrêmes, nombreux sont ceux qui prônent une

⁴³⁵ Philippe Hamon, *la Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 63.

⁴³⁶ Article « Descriptif » de l'*Encyclopédie*, repris dans Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, Paris, Verdrière, 1787, nouvelle édition, t. II, p. 115.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Jean-François de Saint-Lambert, « Discours préliminaire », *les Saisons*, Amsterdam, s.é., 1769, p. 12 et suivantes.

utilisation raisonnée de la description pour faire voir le monde empirique en donnant au lecteur l'impression d'avoir sous les yeux l'objet décrit⁴³⁹.

Si la nature est l'objet que certains auteurs s'attachent à décrire (Saint-Lambert, notamment), la ville attire au cours du siècle de plus en plus de regards et devient l'objet d'un type nouveau de descriptions qui donne naissance à ce que l'on a appelé, *a posteriori*, la littérature panoramique. S'il est possible de faire remonter cette littérature descriptive sur la ville aux « Antiquitez de Paris », genre rendu célèbre au milieu du XVI^e siècle par *Les Antiquitez, Histoires et Singularitez de Paris* de Gilles Corrozet, ou encore au poème satirique « Les Embarras de Paris » de Boileau publié en 1660 (dans les *Satires*), le XVIII^e siècle modifie considérablement le genre en se l'appropriant. Il ne s'agit plus de chanter la gloire de Paris en retraçant les grands moments de son histoire ni de décrire la capitale à travers le spectre satirique de ses encombrements, mais de rendre compte de la vie quotidienne, des conduites sociales de sa population et des événements singuliers qui caractérisent la vie citadine. Laurent Turcot montre, dans *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, que la pratique de la promenade urbaine tend à s'individualiser au cours du XVIII^e siècle et que ce

⁴³⁹ C'est le cas notamment du critique écossais Hugh Blair, qui considère la description comme la « pierre de touche de l'imagination du poète » (Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, leçon XXXIII, « Poésie didactique, descriptions poétiques », traduction française, Paris, Gide, an V-1797, t. IV, p. 14). Selon lui, le poète de génie se distingue du médiocre par la vivacité de son imagination et par sa capacité à « nous met[tre] clairement sous les yeux » (*ibid.*) l'objet qu'il s'attache à décrire. « Il le place sous un jour si frappant, qu'un peintre en formerait facilement un tableau. Ce talent heureux dépend principalement d'une imagination vigoureuse, sur laquelle l'objet fait une vive impression; et, au moyen d'un bon choix de circonstances, cette impression est transmise, avec toute sa force, dans l'imagination des autres » (*ibid.*) C'est également sur cette aptitude à rendre présent l'objet décrit pour produire un effet sur le lecteur qu'insiste Nicolas Beauzée dans l'article « Description » de l'*Encyclopédie méthodique* : « La Description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes » (*Encyclopédie méthodique*, Paris et Liège, Panckoucke, 1782, 3 vol., *Grammaire et littérature*, t. I, p. 593).

phénomène va de pair avec la constitution d'un discours où la ville n'est plus simplement un décor, mais un objet à connaître, à explorer, à déchiffrer. Les guides de voyage qui foisonnent tout au long du siècle contribuent grandement à infléchir le mode d'appréhension de l'univers urbain. L'un des premiers exemples de ce nouveau type de discours se trouve dans *le Voyageur fidèle* de Louis Liger publié en 1715. Turcot y voit l'une des premières expressions d'une expérience individualisée de la ville :

L'espace décrit [par Liger] est vécu, imprégné de l'expérience et des habitudes urbaines. Cette manière de rapporter la ville, mais surtout de la transmettre, rend compte d'un processus d'individualisation des rapports entretenus avec la cité et de la capacité pour le voyageur de se détacher de la visite canonique des grands monuments pour chercher à connaître les modes de vie, les habitudes et les spécificités sociales parisiennes⁴⁴⁰.

Plusieurs guides de voyage offrent une représentation semblable de la ville. Citons, pour ne donner que quelques exemples, le *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs* (1732) d'Annibale Antonini, le *Voyage pittoresque* (1749) de Dezallier d'Argenville ainsi que le *Tableau universel et raisonné* (1760) et le *État ou Tableau de la ville* (1765) de Jèze. En 1779, Hurtaut et Magny publient en quatre volumes un *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, vaste répertoire des monuments parisiens dont Mercier dira, dans la préface du *Tableau de Paris*, qu'il pourrait servir d'inventaire « s'il prenait un jour fantaisie au monarque de vendre sa capitale » (*TdP*, I, p. 14). Bien qu'il présente un caractère méthodique évident, ce dictionnaire n'est pourtant pas un simple registre, une banale compilation des curiosités parisiennes : pour déambuler de monument en monument, les auteurs

⁴⁴⁰ Laurent Turcot, *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2007, p. 285.

proposent un itinéraire que le lecteur peut modifier à sa guise⁴⁴¹. La compilation ouvre ainsi sur une expérience de la ville et sur une appropriation modulable – donc individualisable – de l’espace.

Ces discours contribuent à la formation de la nouvelle « perception intellectuelle » de Paris que Karlheinz Stierle met en lumière dans *la Capitale des signes*⁴⁴². Pour Stierle, la description de la ville acquiert à la fin du XVIII^e siècle une fonction sémiotique : chaque détail de l’environnement urbain devient un signe permettant de comprendre la réalité cachée de la capitale. La ville se transforme dès lors en un vaste livre qui condense la « totalité des expériences possibles⁴⁴³ ». Du coup, les écrivains pratiquant la littérature panoramique sont bien plus que de simples descripteurs : ils deviennent de véritables *décrypteurs*. C’est bien sur cet aspect que mise Mercier pour se distinguer des entreprises comme celle de Hurtaut et Magny. Ne souhaitant faire « ni inventaire ni catalogue » de la ville (*TdP*, I, p. 14), il affirme vouloir parler de « tout ce qui m’a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes » (*TdP*, I, p. 13). Chez Mercier, la ville devient « l’objet d’une observation pénétrant jusque dans les détails non encore explorés⁴⁴⁴ ». Il est sans doute abusif de soutenir, comme semble le faire Stierle, que Mercier est le premier – et le seul – à fonder cette nouvelle sensibilité urbaine, car son œuvre s’inscrit dans un vaste réseau de discours cherchant à saisir les infimes détails qui

⁴⁴¹ Voir *ibid.*, p. 290-292.

⁴⁴² Karlheinz Stierle, *la Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. de l’allemand par Marianne Rocher-Jaquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001, p. 67.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

régissent la vie parisienne et à faire voir les aspects les plus originaux de la capitale. À titre d'exemple, Laurent Turcot fait mention de l'œuvre, pour une large part inédite, de Siméon Prosper Hardy, un libraire parisien ayant consigné, entre 1753 et 1789, le récit de ses promenades. Le manuscrit de plus de 5000 pages intitulé *Mes loisirs, ou Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance*⁴⁴⁵ est composé d'une série de notes grâce auxquelles Hardy enregistre, au fil de ses promenades, les différents changements du paysage urbain (constructions, réparations, destructions, etc.).

En se promenant, Hardy cherche à comprendre la ville qui l'entoure, celle qui se dessine sous ses pieds, celle qui se construit et se reconstruit, celle qui tire sa vitalité des gens qui la parcourent. Parce que le regard qu'il pose sur la ville est celui d'un observateur curieux, la promenade est une méthode d'investigation et d'information⁴⁴⁶.

À l'affût des nouveautés, Hardy va jusqu'à corriger les guides de voyage pour les enrichir de ses observations les plus récentes. Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette approche la démarche que Mercier fait sienne sensiblement au même moment et qui sous-tend une même vision du temps rapide de la ville.

Si l'œuvre de Hardy était inconnue à l'époque de Mercier, celle de Rétif de la Bretonne, en revanche, ne l'était pas et l'on a souvent rapproché l'auteur du *Tableau de Paris* de celui qui, dans les *Nuits de Paris*, se fait appeler le « spectateur nocturne ». Dans son supplément au *Petit Almanach des grands hommes pour 1788*,

⁴⁴⁵ Siméon Prosper Hardy, *Mes loisirs, ou Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma conscience*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2008, édition établie sous la direction de Daniel Roche et de Pascal Bastien, 12 vol.; cité par Laurent Turcot, *op. cit.*, p. 345-358.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 358.

Rivarol va jusqu'à écrire pour Mercier « Voyez M. Rétif de la Bretonne⁴⁴⁷ » et pour Rétif, « Voyez M. Mercier⁴⁴⁸ ». Comme le dit Michel Delon dans la préface de *Paris le jour, Paris la nuit* (un livre présentant en parallèle les œuvres de Mercier et de Rétif sur Paris), l'ironie du double renvoi de Rivarol « vise, au-delà des témoignages d'admiration échangés par les deux hommes, une parenté profonde de leurs œuvres » qui n'échappe pas à leurs contemporains⁴⁴⁹. Tous deux, poursuit Delon, entretiennent un « rapport immédiat à l'écriture » et sont unis par une « fraternité esthétique » : ils « se retrouvent pour refuser les hiérarchies des styles et des sujets⁴⁵⁰ ». Leur projet respectif est effectivement semblable : l'écrivain-promeneur du *Tableau*, comme celui des *Nuits de Paris*, parcourt l'espace parisien à la recherche de scènes frappantes permettant de comprendre le fonctionnement social de la capitale. Tous deux, comme l'affirme Alexander Minski, prennent la ville « comme sujet et héros⁴⁵¹ » et l'on peut presque dire, avec Alexandre Dumas, que, travaillant à un même projet, ils se sont partagé les heures de la journée : « Les deux amis s'étaient partagé le cadran : l'un avait pris le jour, et c'était Mercier; l'autre avait pris la nuit, et c'était Restif de la Bretonne⁴⁵². » Dans les deux cas, il s'agit de donner à voir le monde présent dans son mouvement et dans ses scènes les plus inédites, les plus nouvelles.

⁴⁴⁷ Antoine Rivarol, « Supplément au Petit Almanach des grands hommes pour 1788 », dans *le Petit Almanach des grands hommes pour 1788*, Paris, chez Léopold Collin, 1808, p. 223.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴⁹ Michel Delon, « Piétons de Paris », préface générale à Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. VII.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. VIII.

⁴⁵¹ Alexander Minski, *le Prérromantisme*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998, p. 115.

⁴⁵² Alexandre Dumas, *Ingénue*, Paris, Bourin, 1990, p. XX.

Quoi qu'il en soit de ces rapprochements, l'on ne saurait complètement assimiler leurs œuvres. Laurent Turcot, qui aborde les deux auteurs en un seul bloc, fait bien de préciser que le rapprochement entre les deux « n'a pas valeur de similitude, mais de complémentarité. Le style et le contenu se ressemblent, mais la différence entre les deux est notable⁴⁵³ ». Parmi les différences les plus importantes entre les deux œuvres, la posture énonciative et la structure narrative sont dignes de mention. Alors que Mercier décrit la capitale en évitant le plus possible la première personne et l'autoreprésentation, Rétif se met explicitement en scène : à travers la figure du « spectateur nocturne » ou du Hibou, il est lui-même le narrateur-acteur de ses déambulations. Aussi, la structure de l'œuvre et le mode d'intégration des récits de promenade diffèrent grandement. Si les deux auteurs décrivent le réel en le donnant à voir par à-coups, en juxtaposant récits ou tableaux, Rétif relie toutefois ses différentes histoires par le fil d'une narration d'autant plus ordonnée qu'elle fait agir une panoplie de personnages principaux (le Spectateur nocturne, la Marquise, M. du Hameauneuf) ou secondaires (personnages réapparaissant sporadiquement au fil de l'œuvre). Mercier, quant à lui, refuse d'agencer ses observations sous un quelconque principe unificateur : il les donne à lire de façon volontairement désordonnée et fragmentaire.

⁴⁵³ Laurent Turcot, *op. cit.*, p. 359.

Modalités du regard

Ces projets descriptifs, aussi variés soient-ils dans leur visée et dans leur expression, partent d'un impératif commun, indissociable de la nouvelle légitimité discursive accordée au présent : *voir*. Voir est effectivement l'un des mots d'ordre dominants des Lumières françaises, soucieuses de lever le voile d'ignorance qui recouvre le monde et qui bloque l'accès à la vérité. La métaphore du dévoilement, comme le rappelle Jean Renaud, « domine toute l'époque, déployée autant que le permet le jeu des synonymes : à la clarté, à la lumière, au jour, au grand jour, s'opposent l'ombre, la nuit, l'obscurité, les ténèbres; les hommes sont aveuglés ou bien éclairés; il faut lever le voile, ôter le bandeau qui dissimule le vrai⁴⁵⁴ ». Cette entreprise de démystification s'avère indissociable du nouvel intérêt porté au présent : le dévoilement suppose d'aborder le monde tel qu'il est, de l'embrasser dans sa vérité comme dans sa contemporanéité.

Outre ce dévoilement métaphorique, les philosophes des Lumières imaginent une série de dispositifs de la vision dont le but est de multiplier les points d'observation du monde. Dès le début du siècle, Lesage imagine, dans *le Diable boiteux* (1707), un petit démon capable de soulever les toits d'une ville pour voir ce qui se passe à l'intérieur des maisons. L'absence de cloisons, d'obstacles au regard, devient un gage de vérité et de connaissance. Comme le soutient Anthony Vidler dans un article sur l'utopie de la transparence, « *The power to lift up the roofs and discover the private*

⁴⁵⁴ Jean Renaud, *la Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1994, p. 14.

*world of the inhabitants of the city, was in a way an assertion of the objective, socially precise, and knowledge-seeking sight appropriate to a rational philosophe*⁴⁵⁵ ». Les Lumières revendiquent cette transparence qui est directement associée à la raison et au savoir universel. Dans cette lignée, l'Anglais Bentham développe un modèle de transparence particulièrement efficace, le *Panopticon* (ou panoptisme). Il s'agit d'une architecture circulaire d'abord conçue pour le milieu carcéral : des cellules transparentes occupent la périphérie et un point de surveillance se trouve au centre, de telle sorte qu'il est possible de tout voir à partir d'un seul point d'observation, lui-même invisible aux prisonniers. Comme l'avance Foucault dans *Surveiller et punir*, ce point de vue global et unilatéral est indissociable d'un nouveau type de pouvoir qui se développe au XVIII^e siècle : dans un tel cadre de surveillance permanente, généralisée et invisible, le pouvoir est du côté de celui qui voit sans être vu, alors que le détenu est d'autant plus soumis, d'autant plus impuissant, qu'il est observé⁴⁵⁶. Cette structure panoptique dépasse rapidement le domaine carcéral et devient au tournant des Lumières un modèle de gestion de la société, « quitte à la transformer, précise Michel Delon, en une gigantesque prison⁴⁵⁷ ». La structure panoptique influence grandement les projets architecturaux de Boullée et de Ledoux, qui organisent leurs constructions, quelles qu'elles soient, « du point de vue du maître, chargé d'en surveiller le fonctionnement⁴⁵⁸ ». Dominer le monde et parvenir à en déchiffrer les signes exigent le même type de point de vue centralisé. Un genre

⁴⁵⁵ Anthony Vidler, « Transparency and Utopia. Constructing the Void from Pascal to Foucault », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *op. cit.*, p. 175.

⁴⁵⁶ Voir Michel Foucault, « Le panoptisme », *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 228-264.

⁴⁵⁷ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 511.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

nouveau se développe chez les peintres et les graveurs, celui des « vues » de villes qui donnera naissance au « panorama » à la fin du siècle. Désignant étymologiquement « tout ce qui est vu », le terme « panorama » est d'abord employé par le peintre anglais Barker pour désigner le nouveau type de tableau qu'il met au point vers 1787 : il s'agit d'une représentation circulaire de Londres organisée à partir d'un point de vue central⁴⁵⁹. Le spectateur, au centre de l'œuvre, se retrouve dans la position de l'observateur urbain : si le regard est au centre des premiers panoramas, il s'agit d'abord et avant tout d'un regard *sur la ville*, un regard qui cherche non plus à retracer l'histoire, mais à saisir sa physionomie actuelle.

Avec le *Tableau de Paris*, Mercier s'inscrit dans cet imaginaire tout en renouvelant les formes d'expression. Soucieux de rendre compte de la contemporanéité urbaine avec le plus d'exactitude et de vivacité possible, il dialogue avec les différentes mises en scène du regard et propose sa propre vision du présent, fondée sur l'impératif de voir. La critique merciérienne est unanime sur ce point : le regard est le thème central de l'œuvre descriptive de Mercier et il se décline sous diverses formes qui orientent sa poétique. Jean-Claude Bonnet dit explicitement de Mercier que l'esprit d'observation est « le trait particulier de son talent et le principe même de son style⁴⁶⁰ »; Jean-Rémy Mantion en arrive quant à lui à déduire la théorie esthétique de Mercier à partir d'une étude des modalités du regard dans son œuvre⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. II, p. 2547-2548.

⁴⁶⁰ Jean-Claude Bonnet, « La littérature et le réel », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. « Ivoire », 1995, p. 11.

⁴⁶¹ Jean-Rémy Mantion, « L'œil : modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 153-198.

Cette omniprésence du regard part toutefois d'un autre impératif, celui de capter le présent dans sa fugitivité et dans son opacité mêmes.

Le primat du regard dans l'entreprise du *Tableau* est explicitement revendiqué par Mercier, qui promet au lecteur de transposer fidèlement ses observations : « Je dirai ce que j'ai vu » (*TdP*, I, p. 1373). Associant la faculté de voir à celle de se déplacer dans la ville, il s'auto-représente en promeneur-observateur :

J'ai tant couru pour faire le *Tableau de Paris*, que je puis dire l'avoir fait avec *mes jambes* ; aussi ai-je appris à marcher sur le pavé de la capitale, d'une manière leste, vive et prompte. C'est un secret qu'il faut posséder pour tout voir. L'exercice le donne ; on ne peut rien faire lentement à Paris, parce que d'autres attendent. (*TdP*, II, p. 1309)

Loin d'être fixe ou statique, le regard s'avère indissociable de la démarche « vive et prompte » que revendique l'auteur et qui lui permet de saisir les mouvements de la ville. Même les épigraphes qu'il place en tête des différents volumes mettent au premier plan le thème du regard : on peut penser à l'épigraphe du tome VII, « *Quod vidi, pinxi* » (*TdP*, II, p. 9), c'est-à-dire « Ce que j'ai vu, je l'ai peint », ou à celle du tome XII, empruntée à Lafontaine, « Quiconque ne voit guère, n'a guère à dire aussi » (*TdP*, II, p. 1313). Il ne s'agit pas simplement de décrire le monde ambiant, mais de le *voir* d'un œil nouveau et vif, de saisir, par un regard perçant, ce qui se dérobe habituellement à la vue du citadin affairé. Mercier déplore qu'à Paris

On passe à côté les uns des autres sans se connaître. Telle femme qui conviendrait à tel homme, et qui ferait son bonheur, en est coudoyée rudement, et n'en est pas aperçue. [...] Nous sommes, pour ainsi dire, condamnés dans cette ville immense à nous voir sans nous connaître ; nos faux jugements sont encore plus connus que nos sujets d'infortune (*TdP*, I, p. 237).

Le type de regard (superficiel ou profond, court ou surplombant) est ce qui, pour Mercier, distingue les esprits les uns des autres : dans un chapitre intitulé « Différence des esprits », il dit d'ailleurs clairement que, « dans Paris, l'homme qui a du génie, l'augmente, le fortifie, lui donne un développement extraordinaire, tandis que le sot a les yeux ouverts sans rien voir, mange la pomme sans songer à l'arbre de la science, et devient plus sot encore » (*TdP*, I, p. 362). Savoir regarder, savoir voir au-delà de l'apparence des choses, voilà ce qui distingue l'observateur-philosophe du simple badaud. « Il faut *voir* pour juger sûrement » (*TdP*, II, p. 653), affirme Mercier, et la connaissance du réel dépend du regard que l'on pose sur le monde, du point de vue que l'on adopte.

Si le panorama pictural n'est importé en France que dans les années 1790 et que le premier panorama parisien n'est exposé qu'en 1799, Mercier, fidèle à l'impératif de voir, explore les potentialités de ce genre dès le début des années 1780. Embrassant la réalité le plus largement possible et soucieux de « faire le tour des choses⁴⁶² », Mercier privilégie les points d'observation qui permettent de voir toute la ville en un seul coup d'œil. La totalité de l'espace urbain se profile d'un seul coup et les scènes qui, sur le pavé, auraient été abordées en de multiples tableaux distincts sont appréhendées simultanément. Le panorama permet ainsi de rétablir l'unité spatiale et temporelle de la capitale. Au début du *Tableau*, l'auteur choisit le point de vue le plus élevé et le plus central de la ville pour contempler l'immense étendue de la capitale

⁴⁶² Jean-Claude Bonnet, *loc. cit.*, p. 32.

sans qu'aucun obstacle vienne entraver son regard⁴⁶³ : « Voulez-vous juger Paris physiquement ? Montez sur les tours Notre-Dame. La ville est ronde comme une citrouille » (*TdP*, I, p. 34). À plusieurs reprises, il réaffirme son goût pour les hauteurs et les lieux dégagés, car ils permettent d'embrasser l'horizon sans obstacle :

C'est un spectacle curieux que de voir tout à son aise, du haut d'un balcon, le nombre et la diversité des voitures qui se croisent et s'arrêtent mutuellement (*TdP*, I, p. 916).

La place de Louis XV⁴⁶⁴ présente un superbe coup d'œil. Depuis le château des Tuileries jusqu'à Neuilly, la vue n'est interrompue par aucun objet (*TdP*, I, p. 931).

Montez sur la terrasse de Bellevue, vous découvrirez l'étonnant bassin où Paris se développe à perte de vue, au milieu d'une multitude infinie de maisons de plaisance (*TdP*, II, p. 1040).

L'œuvre de Mercier est ponctuée de ces panoramas où l'on peut « voir tout à son aise » ou « à perte de vue », où la vue est « ininterrompue ». Véritables synthèses visuelles, ces tableaux permettent à l'observateur de tout voir d'un seul coup d'œil; elles le confinent toutefois à une vision relativement superficielle, car, voyant tout en général, il ne voit rien en particulier. Pour pallier ce manque, Mercier procède, dans la majeure partie de son œuvre, à une série de zooms (sur un lieu, un personnage, une profession, un usage, une loi). Focalisant son regard sur un objet particulier, il tente ainsi de le déchiffrer totalement et de découvrir ses secrets les mieux cachés.

C'est ce type de regard de fond qu'il adopte lorsqu'il se fait « physionomiste ». Fortement influencé par la physiognomonie que le Zurichois Lavater développe dans

⁴⁶³ Lieu central et d'une hauteur appréciable, la cathédrale Notre-Dame peut également être considérée comme un point d'origine de la ville, car elle est située au cœur de l'île de la Cité, où est née Lutèce.

⁴⁶⁴ Devenue aujourd'hui la place de la Concorde.

la deuxième moitié du siècle, Mercier dit vouloir établir la « physionomie morale de cette vaste capitale » (*TdP*, I, p. 13); il souhaite ainsi faire le portrait extérieur de la capitale pour mieux saisir les vérités cachées qui concourent à son fonctionnement⁴⁶⁵. À la base de la physiognomonie se trouve effectivement l'idée selon laquelle l'apparence physique, et particulièrement le visage d'une personne, peut donner des indications sur sa personnalité. En d'autres termes, cette science postule que l'invisible, le caché peut être décelé à travers le visible; Lavater définit lui-même la physiognomonie comme la « science du rapport qui lie l'intérieur et l'extérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible⁴⁶⁶ ». Remettant en contexte l'émergence de cette science, Barbara Stafford remarque que la physiognomonie est rendue nécessaire par l'opacité du monde : au XVIII^e siècle, les exigences de la haute société sont telles que nul ne se montre tel qu'il est : « *Ordinary human beings were everywhere accustomed to being duped by a face painted with hypocrisy [...]. Such obscuring tactics required the enlightenment connoisseur to pierce the disguise*⁴⁶⁷. » L'écart entre l'être et le paraître, que déplorait tant Rousseau⁴⁶⁸, est total et la physiognomonie s'impose comme un outil pour contrer l'hypocrisie sociale et rétablir la transparence. Mercier rapproche lui-même son entreprise de description du monde présent à l'analyse des corps pratiquée par Lavater. Il affirme que le « germe » qui l'a

⁴⁶⁵ Voir Benoît Melançon, « Le vêtement du pauvre, de Louis Sébastien Mercier au comité de mendicité », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Dont actes », 1996, p. 73-85.

⁴⁶⁶ Johann C. Lavater, *la Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, rééd. 1979, Lausanne, l'Âge d'Homme, p. 6.

⁴⁶⁷ Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 88.

⁴⁶⁸ Sur la transparence chez Rousseau voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

mené à écrire le *Tableau de Paris* est en fait une description qu'il s'est amusé à faire, adolescent, d'un certain M. Cupis, un professeur de danse à la physionomie insolite :

Le soir je faisais à mes camarades, la description de M. Cupis de pied en cap ; sans lui je n'aurais pas été descripteur : il développa en moi le germe qui depuis a fait le *Tableau de Paris*. Il me fallut peindre sa physionomie grotesque, ses bras courts, sa tête pointue; et depuis ce temps-là je me suis amusé à décrire (*TdP*, II, p. 1479).

La vaste entreprise du *Tableau* serait donc née de ce personnage dont Mercier a tenté de saisir la bizarrerie par la description. Il n'aurait ensuite suffi que d'un léger glissement pour que l'objet de ses descriptions passe d'une physionomie humaine (aux enjeux individuels) à la physionomie urbaine (aux enjeux collectifs).

En bon physionomiste, Mercier ne cesse de rechercher les curiosités qui peuplent le réel. Dans le *Tableau*, il cherche sans cesse à déjouer l'opacité de la ville pour percer, à travers son apparence physique, sa « personnalité » cachée. Les détails recensés ont peu de valeur en soi : ils sont, comme le soutient Karlheinz Stierle, des *signes* donnant accès à une connaissance approfondie de la ville, donc renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes.

Mercier découvre ce qu'il y a au-delà du seuil d'attention du regard public. Il pénètre le caché et le refoulé, mais il fait aussi prendre conscience de ce qui est évident et se dérobe pour cette raison même au regard. Il pénètre ce qui a été occulté et refoulé, mais il fait aussi accéder à la conscience ce qui est évident, et, pour cette raison, se dérobe au regard⁴⁶⁹.

Mercier se met en scène comme celui qui sait voir ce que plus personne ne voit en affirmant que son livre

apprendra peut-être quelque chose [aux lecteurs], ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et plus précis, des scènes qu'à force de les voir,

⁴⁶⁹ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 82.

ils n'apercevaient pour ainsi dire plus; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux (*TdP*, I, p. 14).

Il en appelle d'ailleurs explicitement à Lavater pour déjouer les apparences et mettre au jour les vérités enfouies sous l'écorce du visible : « Ô que M. Lavater, docteur zurichois, qui a tant écrit sur la science de la physionomie, n'est-il au Palais-Royal le vendredi, pour lire sur les visages tout ce qu'on cache dans l'abîme des cœurs » (*TdP*, I, p. 381). Confronté à l'opacité du monde, Mercier rêve de transparence, d'une transparence que prétend offrir la physiognomonie. Reprenant la métaphore (aujourd'hui usée) faisant des yeux le miroir de l'âme, Mercier considère l'œil comme le raccourci métonymique de la physionomie entière : « L'œil fait à lui seul presque toute la physionomie. Point de visages gracieux, quelques réguliers qu'ils puissent être, sans l'expression du regard. [...] L'œil doit être transparent comme le diamant » (*TdP*, I, p. 1156). Par sa transparence, l'œil devient le révélateur de l'intériorité. C'est pourquoi Mercier, au chapitre « Lorgnettes », s'oppose au port de ces petites lunettes qui font obstacle à l'expression immédiate de l'âme :

Il y a des grimaces à la mode. De là les lorgnettes encadrées dans le chapeau, dans l'éventail, et qu'on braque à tout propos. D'excellents yeux dissimulent ainsi leur perfection pour user d'un instrument inutile, et qui n'annonce le plus souvent que l'affectation. N'en est-ce pas une que celle qui met dans la main de la beauté ce verre qui intercepte le rayon du miroir de l'âme, du foyer de l'amour, et qui lui enlève ce trait si délicat, si tendre, que l'art et le caprice gâtent et défigurent ?

Que devient l'expression de cet organe éloquent, lorsqu'on ne peut l'apercevoir qu'à travers un cristal qui le fatigue ? (*TdP*, II, p. 156)

Tout se passe comme si, par un étrange glissement, l'obstacle physique (les lorgnettes) était responsable de l'opacité du regard (l'affectation) et du mutisme de cet « organe éloquent » qu'est l'œil. Mercier déplore cette « coquetterie [qui] donne aux yeux de nos jolies femmes des mouvements presque convulsifs, qui déparent les

plus beaux visages » (*TdP*, II, p. 157) et qui n'est, selon lui, qu'un outil de dissimulation : « Là, c'est un regard languissant et étudié, qui se porte avec nonchalance de droite à gauche; elle croit se donner ainsi l'air du sentiment, et l'on ne montre que le mensonge dans cet organe de la pensée » (*TdP*, II, p. 157). On remarquera l'étrange construction grammaticale de cette phrase : le sujet masculin du premier syntagme (« un regard ») se transforme en pronom personnel féminin (« elle ») dans le deuxième syntagme, puis en pronom indéfini (« on ») dans la dernière partie de la phrase. Les lorgnettes, en posant obstacle au dévoilement de l'âme, auraient-elles brouillé l'identité de la personne qui les porte au point de faire dériver la syntaxe et de rendre impossible toute désignation personnelle stable ? Quoi qu'il en soit, l'opacité à laquelle elles confinent fait obstacle au dévoilement limpide et instantané du monde.

Au spectacle, Mercier analyse semblablement les types de regard qui se donnent à voir à travers les lorgnettes. S'il distingue le regard énergique et mouvant du regard langoureux et inactif, il considère que tous deux sont également hypocrites :

On aperçoit dans la même loge les deux extrêmes, l'air distrait et l'air agaçant, qui ont le même but. Je ne parle point de l'effronterie immobile de certains regards qui appartiennent à des femmes aguerries ; je parle de cette affectation de promener incessamment ses yeux, comme si la curiosité était toujours dans le même degré d'activité, et de détruire, par une pétulance bizarre ou une langueur mensongère, cette expression naturelle que l'âme donne. La manie de lorgner fait grand tort à de très beaux yeux ; et les femmes, quelle que soit la faiblesse de leur vue, devraient plutôt renoncer à voir l'objet lointain, que de défigurer ainsi le trait du regard pour ceux qui les environnent (*TdP*, II, p.157).

Encore une fois, l'obstacle physique se confond avec l'obstacle moral et les lorgnettes deviennent la cause du mensonge et de la destruction de l'« expression

naturelle ». Il est surprenant que Mercier s'attaque à la vivacité de l'œil, lui qui cherche justement à se distinguer par son regard mobile et curieux. Ce qu'il déplore toutefois est moins l'hyperactivité visuelle que « l'*affectedness* de promener incessamment ses yeux ». Le regard qu'il condamne est factice : il ne voit rien, mais se donne à voir tout en déroband le plus précieux, cette « vérité de l'âme » que Mercier recherche dans l'œil. Est-ce un hasard si cette duplicité entre l'activité de voir et celle d'être vu recoupe aussi l'opposition entre l'homme et la femme ? Mercier souhaite que les hommes voient plus et mieux, mais il se soucie peu du regard de la femme, faite pour être vue et non pour voir. Pour Mercier, les femmes devraient « renoncer à voir l'objet lointain » plutôt que de « défigurer le trait du regard pour ceux qui les environnent ». Autrement dit, objets et non sujets du regard, elles devraient sacrifier leur propre vision au nom de la beauté du coup d'œil et de la transparence. De la même manière, Mercier, au Musée central des arts, se plaît à regarder les regards des visiteurs qui, dit-il, l'intéressent plus que les toiles :

Tandis que je parcours cette vaste galerie, j'ai bien d'autres tableaux à voir que ceux qui pendent au-dessus de ma tête. Je ne regarde presque plus ces toiles savamment coloriées; je regarde l'œil qui regarde, et, dans un instant, j'ai saisi le caractère. Voilà bien une autre galerie que celle qui est accrochée (*NP*, p. 1003).

Mercier façonne sa propre galerie de portraits, composée exclusivement de regards qui, n'étant plus encombrés par l'obstacle de la lorgnette ou de la dissimulation, s'offrent dans toute leur transparence : « dans un instant, j'ai saisi le caractère », insiste le physionomiste, qui ajoute que « quelquefois je les devine tout entiers à la manière dont ils regardent » (*NP*, p. 1003). La transparence permet donc la saisie non différée et non dissimulée de ce qui anime chaque individu. C'est en obéissant aux

mêmes principes de vérité et d'immédiateté que Mercier tentera de saisir la physionomie urbaine.

Dans son rapport à la ville, l'auteur cherche aussi à percer les apparences qui font obstacle au regard afin de voir les vérités enfouies sous la surface visible. Un bon exemple est sa description des carrières dont il a été question précédemment. Le vide souterrain est invisible, mais le regard et l'esprit d'enquête déjouent cette apparence : l'écrivain parvient ainsi à voir – et à *donner à voir* – ce qui, précisément, se dérobe à l'œil

de sorte que tout ce qu'on voit en-dehors, manque essentiellement dans la terre aux fondements de la ville : de là les concavités effrayantes qui se trouvent aujourd'hui sous les maisons de plusieurs quartiers; elles portent sur des abîmes [...] ce que nous voyons en l'air manque sous nos pieds (*TdP*, I, p. 36-37).

Il y a chez Mercier cette idée que la vérité des choses n'est pas immédiatement accessible au regard et que le plus intéressant reste caché. Dans son analyse de la fascination exercée par la cour, Mercier insiste semblablement sur le fait que Versailles se dérobe volontairement au regard du Parisien, ce qui donne à l'entourage du roi un caractère obscur et impénétrable qui augmente son pouvoir et son autorité :

Ce qui intéresse dans les cours, et surtout dans la nôtre, c'est qu'il y a un degré d'obscurité, répandu sur les opérations. On veut pénétrer ce qui se cache; on cherche à savoir jusqu'à ce qu'on connaisse; c'est ainsi que la machine la plus ingénieuse ne conserve son plus haut prix que jusqu'à ce qu'on ait vu les ressorts qui la mettent en action. Nous ne nous attachons fortement qu'à ce qui ne se laisse pénétrer qu'avec peine (*TdP*, I, p. 163-164).

L'invisible, le « non-vu » est l'objet d'investigation de Mercier, car il est le mécanisme qui explique le fonctionnement de la « machine » : le connaître revient à démystifier le système. Les mises en scène de ce regard perçant, qui permet de voir

les principes cachés sous l'aspect du monde ambiant, regorgent dans le *Tableau de Paris*. Par exemple, au chapitre intitulé « Architecture » (CLXV), Mercier commence à parler du style des constructions parisiennes (donc, du visible), puis il bascule rapidement à la question des apparences et il se met à dévoiler ce que ces constructions ne montrent pas : les salles secrètes, les murs pivotants, les passages secrets, etc. Au chapitre DCCLXXIV, il décrit les usages entourant l'institution du mariage et la célébration des noces : il évoque rapidement le caractère contractuel du mariage, la vaine résistance des filles forcées à épouser contre leur gré un autre homme que leur amant, l'hypocrisie des serments, etc. Il passe ensuite à un sujet connexe, auquel il consacre plus de la moitié du chapitre : les procédés physiologiques permettant de redonner une fausse virginité à celle qui l'a perdue. Selon les dires de Mercier, le sieur Maille avait effectivement concocté un « vinaigre réparateur » capable de redonner toutes les apparences de la virginité. Ce passage étonnant mérite d'être cité longuement :

Les demoiselles honnêtes et timorées s'adressent au sieur Maille, lorsque le jour tombe. Il vend le vinaigre qui rend la confiance à l'épousée, la joie aux époux, qui établit la concorde et la paix des familles. Ce monde est composé d'apparences ; elles tiennent lieu des réalités. [...] Les attentats du violateur, ou les victoires de l'amant chéri, disparaissent également; c'est une vierge enfin qui, huit jours après, marche sous le chapeau virginal à l'autel de l'hyménée.

L'époux n'en doutera point. Tout est régénération devant les lois de la chimie; la félicité des époux est encore liée à cette science sublime que j'idolâtre; elle fait la gloire, le bonheur et le repos des demoiselles parisiennes. Mais celles des provinces sont loin de cet inestimable avantage; elles n'ont pas à leur porte le sieur Maille. Je les plains. Que de paroles artificieuses, que de mensonges frauduleux, pour remplacer une petite fiole qu'on peut cacher dans la main ! (*TdP*, II, p. 798-799)

Les valeurs morales prônées par Mercier dans ce chapitre surprennent d'autant plus qu'elles sont contraires à la vertu sans tache qu'il préconise habituellement. Lui, si

prompt à condamner les écarts moraux – et particulièrement ceux des femmes –, le voilà qui prend la défense de ces jeunes filles dont le libertinage causerait le déshonneur sans le vinaigre magique du sieur Maille. Les futures mariées usant de ce subterfuge sont dépeintes comme des « demoiselles honnêtes et timorées » et la potion régénératrice comme une invention faisant « la gloire, le bonheur et le repos des demoiselles parisiennes ». L'époux, qui est pourtant trompé, est présenté comme heureux, puisque ce leurre lui fera croire qu'il est le seul et premier amant de sa femme. Le bonheur conjugal semble primer, même s'il est fondé sur la dissimulation. Il est tout de même étrange que Mercier, plaignant les jeunes filles de province, qui « n'ont pas à leur porte le sieur Maille », déplore les « paroles artificieuses » et les « mensonges frauduleux » dont elles devront user pour « remplacer la petite fiole », comme si l'usage de cette dernière n'était pas aussi à mettre du côté de l'artifice et du mensonge. S'agit-il d'une remise en question des usages entourant le mariage, comme on en trouve par exemple chez Rétif, ou d'un simple cynisme de la part de celui qui sait qu'à Paris les apparences « tiennent lieu des réalités » ? Si Mercier, en expert du regard, sait voir au-delà de celles-ci, la cohésion de la société (et d'abord celle de la famille) semble reposer sur un certain nombre de leurre. C'est ce que suggèrent ces vers gravés sur une estampe représentant des patineurs, que Mercier cite au début du *Tableau* :

Sur un mince cristal l'hiver conduit leurs pas,
Le précipice est sous la glace.
Telle est de nos plaisirs la légère surface.
Glissez mortels ! N'appuyez pas (*TdP*, I, p. 102).

Mercier adopte une fois de plus la posture de celui qui sait voir et se distingue implicitement des « mortels » à qui il est conseillé de ne pas rompre la glace pour

voir ce qui se trouve en dessous. Lui, doté de la faculté de voir, sait pertinemment que « le mince cristal » n'est qu'une apparence, mais cette apparence est présentée comme une couche protectrice sous laquelle se cache un danger pour les patineurs insoucians (« le précipice est sous la glace »). Paris serait-il cet étang gelé où, pour le plus grand nombre, les apparences sont une surface protectrice ? La vérité ne serait-elle pas une arme à double tranchant qui peut tout aussi bien affranchir l'homme philosophe qu'engloutir les esprits qui choisissent la « légère surface » des plaisirs ?

La vaste entreprise de compréhension du dedans à partir de la lecture des signes extérieurs culmine au chapitre « Latrines publiques » du *Tableau de Paris*. Peignant tous les aspects de la vie parisienne, Mercier ne dédaigne pas d'entretenir son lecteur des pratiques entourant la défécation dans la capitale. Il déplore le manque de lieux d'aisance depuis que le comte d'Angeviller a fait enlever les haies d'ifs au jardin des Tuileries, « dépay[s]ant les chieurs qui venaient de loin tout exprès » (*TdP*, II, 174). Des latrines publiques (payantes) ont été établies, mais leur concentration géographique les rend inaccessibles à ceux qui ont des activités dans d'autres faubourgs. Ainsi, les allées sombres, les bornes, les fiacres et, surtout, les quais en viennent à tenir lieu de latrines. Mercier, cherchant sans cesse l'utilité publique, propose de faire de ces latrines en plein air un laboratoire médical :

Aujourd'hui les quais qui forment une promenade et qui sont un embellissement de la ville révoltent également l'œil et l'odorat; il n'appartient peut-être qu'à un médecin de se promener de ces côtés-là : ce serait pour lui un véritable thermomètre des maladies régnantes ; il saurait dans quelle saison de l'année les estomacs manquent de ton ; et la malpropreté publique tournerait du moins au profit du génie observateur (*TdP*, II, p. 174-175).

Si les médecins faisaient des prélèvements sur le bord de la Seine, ils parviendraient à mieux comprendre les maladies qui affectent les Parisiens. Deux postulats soutiennent cette idée : premièrement, qu'il est possible, à partir d'analyses individuelles, de tirer des conclusions s'appliquant à la collectivité, et deuxièmement, que les signes extérieurs (les selles) offrent une image de l'intériorité, c'est-à-dire des « maladies régnantes ». C'est encore à la transparence que renvoie cette idée : pour le médecin, qui possède la faculté de voir et d'analyser, les immondices parsemant les rives de la Seine pourraient devenir autant de signes leur donnant accès à l'intériorité physiologique des Parisiens, car sur les quais « se réfléchit *sans voile* l'état de tous les ventres actifs et passifs » (*TdP*, II, p. 175). Déplorant le dédain et l'orgueil des médecins contemporains, qui refusent de s'abaisser à cette tâche, Mercier rappelle que les médecins d'autrefois « étaient obligés de *voir* » (*TdP*, II, p. 175), c'est-à-dire d'analyser les excréments de leurs patients afin de poser un diagnostic. Il cite même un règlement insolite, en vigueur sous Henri II, obligeant le médecin à goûter les excréments de ses patients :

Sur les plaintes (dit le roi) des héritiers des personnes décédées par la faute des médecins, il en sera informé et rendu justice comme de tout homicide, et seront les médecins mercenaires, tenus de goûter les excréments de leurs patients, et de leur impartir toute autre sollicitude; autrement seront réputés avoir été cause de leur mort et décès (*TdP*, II, p. 175).

S'il ne souhaite pas obliger les médecins à pousser aussi loin l'analyse physiologique, Mercier leur enjoint toutefois d'observer davantage l'ensemble des signes qui s'offrent à eux, bref, de voir mieux en étudiant « ces physionomies mortes, mais qui parlent encore » (*TdP*, II, p. 176) et qui, correctement analysées, pourraient offrir une image instantanée de l'état présent des entrailles parisiennes.

Omniprésente dans l’imaginaire collectif, cette obsession de la transparence culmine pendant la Révolution. D’une part, dans le vaste projet régénérateur du peuple français, l’on souhaite éduquer les citoyens au moyen de monuments censés inculquer immédiatement les vertus civiques recherchées. C’est à cette fonction que renvoient, pour ne citer que cet exemple, les statues des grands hommes qui parsèment la ville et dont les inscriptions patriotiques doivent entretenir le sens moral des citoyens. À la Révolution, comme le dit Robert Darnton, « la ville entière est devenue un livre, dont la lecture constante entretient, chez le peuple, l’esprit civique⁴⁷⁰ ». D’autre part, le contrôle de la population pendant la Révolution, et surtout pendant la Terreur, implique une surveillance permanente. Comme le rappelle Antoine de Baecque, Taine « compare la politique révolutionnaire à une volonté de tout voir, immense catalogage des corps et des humeurs⁴⁷¹ ». De Baecque ajoute que dès le début de la Révolution un sens généralisé de la surveillance prend « le relais très politique du regard littéraire traditionnellement porté sur le peuple des grandes villes⁴⁷² », à travers des projets comme ceux de Mercier ou de Rétif; il cite une série de titres de journaux parisiens paraissant autour de 1789-1790 et qui mettent explicitement en scène la fonction de surveillance : c’est le cas notamment de *l’Observateur*, de *l’Observateur français*, du *Spectateur*, du *Club des observateurs* et de sa variante auditive, *l’Écouteur aux portes*. Insistant d’abord sur la fonction de surveillance, les

⁴⁷⁰ Robert Darnton, *Édition et sédition. L’univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991, p. 190.

⁴⁷¹ Antoine de Baecque, *le Corps de l’histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 257.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 268.

journaux, de concert avec le régime jacobin, encouragent de plus en plus la dénonciation. Les journalistes et les pamphlétaires se mettent en scène comme des surveillants et des dénonciateurs, et les intermédiaires traditionnels en matière de surveillance disparaissent : non seulement la dénonciation directe par le peuple, fruit d'une observation continue, est encouragée, mais elle revêt un caractère éducatif et devient une forme de ciment social.

La dénonciation, épreuve de la transparence, revendique ainsi, par la plume des journalistes, une place centrale dans l'apprentissage de la démocratie [...]. La presse patriote a cette prétention : élargir l'*agora* de la cité antique ou cantonale à l'échelle de l'espace politique national grâce aux moyens de pression et de surveillance qu'offre le *médium* révolutionnaire⁴⁷³.

Le peuple devient sujet du regard en même temps qu'il cesse d'être sujet du roi : conformément aux principes de la démocratie, le pouvoir – et, par extension, le regard – n'est plus le fait d'une sphère restreinte de privilégiés ou d'experts, il peut être exercé par tous les citoyens.

Dans cette arborescence de modalités attribuées au regard se lit également un rapport au temps. Décrire le monde présent, inventer les formes qui permettent d'en saisir la complexité et le regard qui en dévoile la profondeur, voilà comment Mercier transpose sur le plan de l'écriture le sens de la contemporanéité qui se développe au XVIII^e siècle. Très tôt cependant, le panorama et la transparence se révèlent insuffisants pour capter l'essence du présent, car ils proposent des images fixes qui ne rendent pas compte du mouvement du monde. Pour palier ce manque et pour donner

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 285.

à son œuvre une mobilité qu'il juge essentielle, Mercier choisit de représenter le monde à travers la pluralité chaotique et changeante qui le définit.

Mouvement, variété, mélange : l'esthétique du tableau

Plusieurs critiques merciériens étudient la dissémination du thème du regard en ne s'attachant qu'à l'une de ses facettes, l'espace. C'est là l'aspect le plus évident, le plus immédiatement perceptible : savoir voir Paris, c'est savoir gérer son déploiement dans l'espace et saisir comment le peuple habite son territoire. Cependant, limiter les enjeux du regard à la dimension spatiale revient à se cantonner à une vision unidimensionnelle du monde, alors que l'œuvre de Mercier s'offre au lecteur en (au moins) deux dimensions corrélatives : l'espace et le temps. Dans un article intitulé « L'œil mobile : Louis Sébastien Mercier et l'écriture de l'instant », Annie Cloutier propose de penser ensemble le rapport à l'espace et le rapport au temps : elle affirme qu'il existe chez Mercier une corrélation entre le regard, qui offre une variété de perspectives, et la variété des instants, qui propose autant de points de vue qu'il y a de moments⁴⁷⁴. C'est déjà ce que proposait Shelly Charles dans sa contribution au collectif dirigé par Jean-Claude Bonnet en rappelant que le principe d'écriture à l'œuvre chez Mercier « n'est ni thématique ni discursif, mais temporel⁴⁷⁵ ». La manière dont Mercier aborde le monde et le donne à voir est intrinsèquement liée à sa

⁴⁷⁴ Voir Annie Cloutier, « L'œil mobile : Louis Sébastien Mercier et l'écriture de l'instant », *Lumen*, XXIII, 2004, p. 76.

⁴⁷⁵ Shelly Charles, « L'écrivain journaliste », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 100.

conception du temps et à sa volonté de saisir le présent dans sa fuite perpétuelle. C'est pourquoi il est impossible de parler de l'espace sans aborder le mouvement et le passage qui s'y manifestent.

Afin de comprendre la spécificité poétique de Mercier et son mode d'appréhension de la contemporanéité, il convient de définir d'emblée l'un des termes clés de son entreprise, soit celui de tableau. Ce concept réfère d'abord au domaine pictural et suggère, dans une certaine mesure, l'union de deux médias, la peinture et l'écriture. Le tableau renverrait ainsi à la dimension visuelle de la littérature.

Tableau est un des maîtres-mots, déjà, du classicisme⁴⁷⁶ et du rationalisme. Il désigne la visibilité du monde et sa lisibilité : sa visibilité, car le monde peut être représenté, sa lisibilité, car il peut être expliqué et compris. La raison serait un regard posé sans préjugés sur les objets pour les nommer, les interpréter ; l'art un regard subtil qui appréhenderait ces mêmes objets dans leurs formes et leurs couleurs, leurs bruits et leurs matériaux pour les reproduire sur la toile, dans le marbre, en notes sur une partition⁴⁷⁷.

Cela dit, c'est au théâtre, sous la plume de Diderot, que le concept de tableau connaît sa plus importante théorisation poétique. La notion se répand dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle alors que Diderot souhaite inventer un théâtre plus proche des préoccupations contemporaines. Dans les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), le philosophe revendique le primat de l'image, qui avait longtemps été reléguée à la secondarité par la tradition classique (selon laquelle le plaisir de l'esprit était de loin supérieur). L'influence du sensualisme et l'éloignement de l'aristotélisme sont ici indéniables : accorder une telle importance à la vue, c'est affirmer que c'est par les

⁴⁷⁶ Pour le classicisme, le tableau est synonyme d'hypotypose.

⁴⁷⁷ Michel Delon, Introduction au *Tableau de Paris* suivi du *Nouveau Paris*, dans Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit, op. cit.*, p. 16-17.

sens, et non seulement par l'esprit, que l'homme appréhende le monde et qu'il acquiert des connaissances. Ainsi, l'esthétique du tableau en est une de l'*effet*, un effet que l'image prend en charge : comme le dit Pierre Frantz, auteur de la seule monographie sur la notion de tableau⁴⁷⁸, « la rhétorique est invitée à prendre au sérieux sa propre fin, la production d'un effet⁴⁷⁹ ».

Pour produire son effet, le tableau doit répondre à une certaine composition. Dans son traité théorique sur le théâtre, Mercier épouse les idées de Diderot et fait du concept de tableau un élément majeur de sa dramaturgie. Il décrit ici les éléments qui composent un tableau réussi :

Il ne s'agit pas dans la comédie de faire des portraits, mais des tableaux. Ce n'est pas tant l'individu qu'il faut s'attacher à peindre que l'espèce. Il faut dessiner plusieurs figures et les grouper, les mettre en mouvement, leur donner à toutes également la parole et la vie. [...] Je veux voir de grandes masses, des goûts opposés, des travers mêlés, et surtout le résultat de nos mœurs actuelles⁴⁸⁰.

Variété, contraste, mouvement, animation et intensité : tels sont les mots d'ordre du genre. Pour Mercier, de surcroît, la dimension morale est primordiale. Si le projet de Diderot était aussi d'ordre didactique et social en ce qu'il visait à placer le théâtre dans la Cité, Mercier attend de la simultanéité condensatrice du tableau une représentation des « mœurs actuelles » qui doit avoir une utilité morale : « C'est

⁴⁷⁸ Pour des articles sur l'esthétique du tableau au XVIII^e siècle, voir Angelica Goodden, « “Une peinture parlante” : the *Tableau* and the *Drame* », *French Studies*, 38, 4, 1984, p. 397-413 ; Laurence Marie, « Le dénouement tragique du *Roméo et Juliette* de Ducis (1772) vu par les spectateurs contemporains : vers une dramaturgie du tableau ? », *SVEC*, 7, 2004, p. 91-98 et Suzanne Guerlac, « The *Tableau* and Authority in Diderot's Aesthetics », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 219, 1983, p. 183-194.

⁴⁷⁹ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1995, p. 21.

⁴⁸⁰ Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre*, Amsterdam, 1773, p. 69-70; cité par Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 161.

l'action simultanée et réciproque de tous les personnages qui vivifie seule le drame et donne un poids à la moralité⁴⁸¹. » Enfin, les différentes composantes du tableau doivent être regroupées à l'intérieur d'un cadre, aspect essentiel puisqu'il met en valeur les figures centrales du tableau et produit, par la concentration des éléments disparates, une plus grande intensité. Sans doute l'idée chère à Diderot d'une séparation nette entre la salle et la scène – c'est la théorie du quatrième mur – répond-elle à cette exigence de cadrage, de délimitation entre le « vu » et le « voyant ».

Comme le fait remarquer Jean-Claude Bonnet, « c'est donc à travers sa réflexion dramaturgique, et dans le contexte de la fiction, qu'il [Mercier] a d'abord conçu son projet d'enquête et d'observation dont l'aboutissement est le *Tableau de Paris*⁴⁸² ». Si, déjà en 1761, Jèze utilisait le terme de « tableau » pour qualifier son œuvre⁴⁸³, c'est assurément le *Tableau de Paris* de Mercier, qui, vingt ans plus tard, confirme l'élargissement de la forme du tableau du champ théâtral à celui de la littérature panoramique. S'éloignant des théories du drame tout en conservant les fondements esthétiques et moraux, Mercier cherche à brosser un tableau général du siècle. C'est ainsi que l'œuvre, poussée par l'exigence de contemporanéité et de mouvement, se charge d'enjeux temporels. Karlheinz Stierle montre bien que

cette idée du tableau qui devait prendre les proportions d'un tableau du siècle, pouvait mieux être réalisée avec des moyens descriptifs qu'avec des moyens dramatiques. Aussi la conception dramatique du tableau du siècle de Mercier ne trouve-t-elle son véritable accomplissement que dans le tableau de Paris,

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 70 ; cité par Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁸² Jean-Claude Bonnet, « La littérature et le réel », *loc. cit.*, p. 15.

⁴⁸³ Jèze, *État ou tableau de la ville de la Paris, considéré relativement au nécessaire, à l'utile, à l'agréable, et à l'administration*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Prault père, 1760-1765. La première édition de l'œuvre, publiée en 1757, ne portait pas le titre de « tableau ».

tableau descriptif et réflexif où le tableau du siècle parvient à se réaliser concrètement⁴⁸⁴.

On peut dès lors considérer les choses sous un double aspect : Mercier écrit une série de tableaux de Paris, forme dont l'esthétique est orientée par l'exigence de variété, de mouvement et d'intensité déjà présente dans sa théorie dramatique ; l'ensemble de ces petits tableaux forme ensuite le grand tableau de Paris (au singulier), qui correspond à ce « tableau du siècle » dont parle Stierle. Autrement dit, puisque ni l'espace ni le temps n'est homogène, la totalité annoncée par le titre (*Tableau de Paris*) est composée d'une multiplicité de parties (les tableaux particuliers).

Ce principe oriente toute la poétique merciérienne : pour connaître le monde dans sa totalité, il faut d'abord le saisir dans sa pluralité, dans son essentielle diversité. Comme Diderot pour qui « l'uniformité de pensée n'est pas plus tolérable que celle du langage⁴⁸⁵ », Mercier cherche à multiplier les points de vue afin de mieux voir et il affirme que « l'œil, comme l'esprit, est ennemi de l'uniformité » (*TdP*, II, p. 678). Polygraphe, Mercier considère la littérature comme un art essentiellement pluriel, qui doit permettre la variété, le mouvement et la liberté : « Ce statut paradoxal et privilégié de la littérature, par son éclectisme même, convient à Mercier car il lui permet, en écrivant, de se multiplier à son gré, de varier les angles et de changer librement de posture⁴⁸⁶. » Le *Tableau de Paris* s'inscrit sous le signe de cette hétérogénéité qui doit refléter le nouvel état du monde, un monde qui change, qui

⁴⁸⁴ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸⁵ Roland Mortier, *l'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des lumières*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982, p. 156.

⁴⁸⁶ Jean-Claude Bonnet, *loc. cit.*, p. 23.

s'accélère et dont ils n'est plus possible d'avoir une vision unifiée : c'est pourquoi les sujets sont aussi variés que les angles d'approche. Le tableau est ainsi d'autant plus *vrai* qu'il tient compte de plusieurs perspectives et laisse place à la variété : « J'ai crayonné d'après mes vues, j'ai varié mon *tableau* autant qu'il m'a été possible; je l'ai peint sous plusieurs faces; et le voici, tracé tel qu'il est sorti de dessous ma plume, à mesure que mes yeux et mon entendement en ont rassemblé les parties » (*TdP*, I, p. 14). Variété, multiplicité des « vues » et des « faces », composition par rassemblement des « parties », tels sont les principes qui président à la rédaction du *Tableau de Paris*. « Variété, mon sujet t'appartient » (*TdP*, I, p. 999) surenchérit Mercier, qui place cette épigraphe en tête du volume V.

Cette variation de perspectives s'exprime explicitement dans le traitement du peuple. Mercier se garde bien de considérer le peuple comme une entité unique et unie : il s'intéresse aux séparations entre les différents états ou classes de citoyens⁴⁸⁷. Il s'attache même à classer les citoyens en différentes catégories, mais il revient si souvent sur ces classifications au fil de l'œuvre qu'elles finissent par s'annuler en se multipliant. Constamment remplacées par de nouvelles hiérarchies, les subdivisions esquissées par Mercier s'excluent les unes les autres, ne laissant qu'une dissémination de découpages divers empêchant toute fixité, toute nomenclature définitive. Bref, le peuple est multiple jusque dans ses castes, qui changent sans cesse⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ Voir Pierre Frantz, « L'usage du peuple », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 70.

⁴⁸⁸ À cette mobilité de la classification s'ajoute une série de catégories floues, d'« états indéfinissables » qui circulent entre les castes et à propos desquels Mercier conclut que « l'on ne peut dire ce que sont ces hommes-là » (*TdP*, I, p. 368). En d'autres termes, les classifications de Mercier sont non seulement changeantes, mais elles laissent place à l'inclassifiable, ce qui revient à annuler l'exhaustivité visée par la catégorisation.

Les tableaux créés par Mercier répondent à cette exigence de variété, dans leur sujet autant que dans leur composition. Recensant les lieux de promenade parisiens, Mercier avoue affectionner particulièrement les boulevards, parce qu'ils offrent le spectacle d'une variété qui représente bien la capitale : cette promenade est « ouverte à tous les états, et infiniment peuplée de tout ce qui peut la rendre agréable et récréative : on s'y promène à pied, à cheval, en cabriolet; et l'on peut placer les boulevards à côté de tout ce qu'il y a de plus beau à Paris » (*TdP*, I, p. 144). Il saisit également le coup d'œil particulier du jardin des Tuileries le jour de la Saint-Louis, lorsque le peuple est autorisé à y pénétrer; réaffirmant son goût pour le mélange, il admire « cette confusion d'états, de personnes et de physionomies [qui] donne aux Tuileries un aspect unique » (*TdP*, II, p. 263). À l'inverse, il déplore l'uniformité des Champs-Élysées, qui sont « trop alignés, *pas assez diversifiés*, et trop corrects pour une promenade » (*TdP*, II, p. 308). Plus largement, toute la représentation de Paris s'inscrit sous le signe de la pluralité : le regard du promeneur-philosophe se pose sur tous les quartiers, des faubourgs les plus mal famés aux plus huppés, qui deviennent tour à tour l'objet de la description. Karlheinz Stierle relie cette mobilité de la focalisation, dont l'œuvre de Mercier offre une expression exemplaire, à la redéfinition de l'espace urbain au tournant des Lumières. Pour Stierle, la ville moderne, telle qu'elle se développe à la fin du XVIII^e siècle, se caractérise par son décentrement ou, plutôt, par la multiplication de ses centres :

La mobilité du regard découvre la mobilité des centres dans la ville moderne décentrée par définition et qui, pour cette raison même, semble être un illisible chaos pour celui qui l'observe de l'extérieur. C'est précisément parce que la ville n'a plus de centre que le philosophe urbain moderne est un philosophe en

mouvement, qui déambule en flâneur dans la ville, toujours en quête de nouvelles réalités, de nouvelles impulsions pour une réflexion par principe interminable⁴⁸⁹.

En d'autres termes, le *Tableau de Paris* est pluriel et décentré parce que la ville l'est aussi : elle s'offre à l'écrivain-promeneur à travers ses centres mobiles. Pourtant, il existe pour Mercier un centre qui rassemble tous ces centres et qui, par la variété qu'on y trouve, fait figure de microcosme de la capitale. Ce lieu est le Palais-Royal, que Rétif considère à la même époque comme le « cerveau de la capitale ». Le Palais-Royal est un lieu central parce qu'il rassemble la diversité rencontrée dans les autres centres : l'esprit philosophique y côtoie le luxe et les états les plus variés entrent en contact. « Quel spectacle plus amusant et plus varié, s'exclame Mercier, que ce mélange des conditions, que ces flots continus d'hommes de tout état, de toute figure, de toute couleur ; que ces longues files d'équipages, que ce mouvement rapide et perpétuel des chars et des piétons qui dominant ? » (*TdP*, II, p. 945). Le traitement formel particulier accordé au Palais-Royal témoigne également de son caractère d'exception. Alors que Mercier consacre habituellement un chapitre par lieu ou aspect à décrire, il consacre quatre chapitres au Palais-Royal, soit un au volume II (CLXII, « Palais-Royal) et trois consécutifs au volume X (le chapitre DCCCXX intitulé « Palais-Royal » et les chapitres DCCCXXI et DCCCXXII, tous deux intitulés « Suite du Palais-Royal »). Pourquoi cette composition par accumulation ? Pourquoi ne pas avoir fondu ces courts chapitres en un seul, du moins pour ceux du volume X ? En optant pour cette forme diffractée, Mercier fait coïncider la multiplicité qui caractérise le Palais-Royal avec son expression.

⁴⁸⁹ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 93.

Pour ce qui est de la composition des tableaux, elle est également plurielle, privilégiant la variété et le mélange. La pluralité se présente chez Mercier sous différentes images : on en retiendra deux, celle de la tour de Babel et celle du creuset. Dans le chapitre qu'il consacre aux marchés, Mercier insiste sur l'environnement sonore cacophonique des halles, qu'il compare à la tour de Babel : « Le bruit, le tumulte est si considérable, qu'il faut une voix plus qu'humaine pour se faire entendre : la tour de Babel n'offrait pas une plus étrange confusion » (*TdP*, I, p. 181). Ce chaos sonore rappelant la confusion babélique est à nouveau évoqué au chapitre « Cris de Paris » : « Tous ces cris discordants forment un ensemble, dont on n'a point d'idée lorsqu'on ne l'a point entendu » (*TdP*, I, p. 1050). Enfin, au chapitre intitulé « Où est Démocrite », il compare également la composition hétéroclite et contrastée de la société à la tour de Babel, image mythique de la pluralité et de la disparité :

Aussi la société, morcelée par cette multitude de petites et bizarres distinctions, est-elle devenue une vraie tour de Babel, pour la confusion des idées et des sentiments ; la sottise y parle comme le génie et beaucoup plus haut ; chacun y déploie sa pancarte, son privilège, ou ses lettres de maîtrise ; l'académicien et le cordonnier en font également parade de nos jours (*TdP*, I, p. 907-908).

L'image de la tour de Babel, parce qu'elle permet de penser la multiplicité qui compose Paris, agit comme un microcosme de la capitale, au même titre que le Palais-Royal. Symbole de l'hétérogénéité et du mouvement chaotique qui caractérise la ville moderne, elle permet de saisir l'essence du monde contemporain.

La pluralité s'exprime également sous la figure emblématique du creuset. Dès le premier chapitre, l'auteur propose une vue d'ensemble de la ville en mettant l'accent

sur la variété des origines, des mœurs et des occupations des habitants. Paris est alors présenté comme un vaste creuset dans lequel d'innombrables substances se mélangent :

Paris peut être considéré comme un large creuset, où les viandes, les fruits, les huiles, les vins, le poivre, la cannelle, le café, les productions les plus lointaines viennent se mélanger; et les estomacs sont les fourneaux qui décomposent ces ingrédients. [...] Comme le sol doit être profondément imbibé de tous les sels que la nature avait distribués dans les quatre parties du monde ! (*TdP*, I, p. 24).

Paris apparaît comme un microcosme du monde entier, où les « ingrédients » les plus variés se côtoient. Cette image tirée de la chimie revient ensuite à deux reprises pour désigner non plus les vivants, mais le mélange des cadavres en décomposition dans le sol de la capitale. Mercier emploie effectivement la métaphore du creuset pour désigner la fosse commune de Clamart ainsi que le cimetière des Innocents :

On verse ces cadavres dans une fosse large et profonde; on y jette ensuite de la chaux vive ; et ce creuset qui ne se ferme point, dit à l'oeil épouvanté, qu'il dévorerait sans peine tous les habitants que renferme la capitale (*TdP*, I, p. 684);

Nous avons dit que l'on déposait dans le cimetière des Innocents, situé dans le quartier le plus habité, près de trois mille cadavres par année. On y enterrait des morts depuis Philippe le Bel. Dix millions de cadavres au moins se sont dissous dans un étroit espace. Quel creuset ! (*TdP*, II, p. 732)

Malgré le caractère macabre de la scène, Mercier est littéralement fasciné par le mélange qu'il imagine. Cet amalgame de particules humaines implique davantage qu'une simple cohabitation spatiale : à travers la décomposition des millions de cadavres enterrés au cimetière des Innocents depuis le XIII^e siècle se donne à voir un mélange de temporalités. Les restes humains, issus d'époques différentes, se mêlent indistinctement et coexistent avec le présent. Il en est de même pour la fosse commune de Clamart : à l'instar de la ville, les époques se mélangent, les particules

du présent coexistent avec celles de plusieurs passés successifs. Bref, à l'hybridation physique ou matérielle suggérée par l'image du creuset, se surajoute une hybridation temporelle. Tout compte fait, on peut dire que si Mercier voue un culte marqué à la chimie, cette science dont les avancées au cours du siècle lui semblent des plus prometteuses, il se fait lui-même chimiste en mélangeant dans son *Tableau* les éléments les plus variés : il attend tirer de ses compositions des améliorations sociales et morales qui soient aussi probantes que celles qu'il attribue à la chimie.

Enfin, si l'objet observé est multiple, le sujet de l'observation l'est aussi. Annick Trégouët montre que Mercier, dans le *Tableau de Paris*, ne fait pas que se mettre lui-même en scène en tant que voyant : il fait interagir une série de personnages du regard – dont certains lui servent d'*alter ego* – qui forment une véritable communauté oculaire. Tout un réseau de regards se tisse ainsi, créant des tensions entre les « regardés » et les « regardants » : « une communauté de “voyants”, homme de la police ou simples citoyens qui se passent le relais, marcheurs ou hommes de lettres, veille à ce que la ville soit sous surveillance constante⁴⁹⁰ ». Pour ne citer que quelques exemples de cette dissémination des rôles oculaires dans l'œuvre, on peut penser au « batteur de pavé » auquel Mercier consacre un chapitre et qui lui sert de figure d'identification : « Il voit tout ce qui se passe dans la ville, assiste à toutes les cérémonies publiques, ne manque rien de ce qui fait spectacle, et use plus de souliers qu'un espion ou qu'un agent de change » (*TdP*, I, p. 204). Plus étonnante est la présence du savetier (réparateur de chaussures) dans le réseau des voyants. Son lieu

⁴⁹⁰ Annick Trégouët, « La poétique du regard dans le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1998, p. 118.

de travail lui offre un point de vue privilégié sur la vie parisienne : « Au coin d'un carrefour, il regarde tous les passants ; c'est le premier témoin des événements publics, et le premier juge des rixes ; rien ne gêne sa vue ni son prononcé sur tout ce qui se passe autour de lui » (*TdP*, II, p. 1048). De surcroît, la nature de son métier l'emmène à voir au-delà des apparences :

Il a un coup d'œil de la plus grande justesse : cet élégant qui passe, et qui fait le faraud, eh bien ! son soulier a été ressemelé ; il a un bel habit, parce que le tailleur lui a fait crédit ; mais il n'a pas trouvé un cordonnier. Le savetier distingue tout cela ; il distingue encore les filles sages et économes de son quartier ; elles font ressemeler leurs souliers, tandis que les autres, gagnant de l'argent avec une coupable facilité, dédaignent le ressemelage. C'est lui qui met des bouts neufs aux servantes ; il reconnaît à la chaussure celle qui marche droit d'avec celle qui marche de travers (*TdP*, II, p. 1050).

Impossible à leurrer, le savetier exerce un regard perçant et parvient à voir l'inapparent, qu'il s'agisse de la chaussure usée sous la chaussure nouvellement réparée ou des traces de la démarche à travers l'usure de la semelle. Ce type de regard est également mis en scène au chapitre que Mercier consacre au trouveur. Cette figure, souvent considérée comme un double de l'auteur, est au centre de la communauté du regard qui se tisse dans l'œuvre. Louant la supériorité physiologique de l'œil du trouveur, Mercier le considère comme un véritable athlète du regard :

Il a un coup d'œil particulier pour distinguer de loin ce qu'on a laissé tomber. Son regard rase incessamment la terre : vous passez auprès de lui, il ne vous aperçoit pas ; mais il distingue une clef de montre que la poussière couvre à moitié ; il voit des deux côtés, et presque derrière sa tête. Notre œil a huit muscles ; les huit muscles de cet homme travaillent, le long des routes, avec une mobilité surprenante (*TdP*, II, p. 651).

L'« œil exercé » (*TdP*, II, p. 652) du trouveur devient le modèle d'un type particulier de regard mis en œuvre par différents professionnels, un regard qui, semblable à celui du savetier, « voit à travers l'écorce » (*TdP*, II, p. 652) des choses :

En entrant dans un café, l'œil exercé voit, à la courbure du dos, que les habitants de ce lieu s'y ennuiant [...]. Enfin, l'œil exercé de l'exempt découvre un fripon ; le commissaire distingue celui qui ment ; l'inspecteur odore un filou. Ainsi chaque science a ses observations fines et particulières (*TdP*, II, p. 653).

À chaque profession sont associés des professionnels du regard et la mise en commun de ces points de vue variés sert à recomposer la totalité du monde ambiant. Les regards se chevauchent de telle sorte que le « regardant » est à son tour regardé par un autre « œil exercé » : « Il est assez plaisant d'imaginer que l'on espionne, en temps et lieu, celui qui fait espionner à son gré les autres citoyens » (*TdP*, I, p. 361). Au sein de cette confrérie du regard figure également l'étranger, dont le regard distancié sert à faire voir la vie parisienne sous les traits étonnants de celui qui, la contemplant pour la première fois, voit ses bizarreries et ses défauts⁴⁹¹ : « L'œil de l'étranger est toujours désagréablement frappé de leur nombre [mendiants], autant que des taches dans la législation d'un peuple » (*TdP*, I, p. 671); « [l]es horreurs révoltantes [de l'Hôtel-Dieu] affligent les regards de l'étranger et oppressent les cœurs irrités » (*TdP*, I, p. 680). Bref, dans une ville sans cesse changeante où règne l'opacité et la dissimulation, il est nécessaire de recourir à un tel réseau d'experts du regard afin de saisir, avec le plus d'acuité possible, toute la complexité de sa physionomie actuelle.

⁴⁹¹ Cette stratégie de distanciation par la mise en scène d'un regard étranger est très courante au XVIII^e siècle : c'est elle, par exemple, qui, dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, permet la critique sociale. C'est de la même stratégie que Rousseau fait usage lorsque, conscient du potentiel critique de cette posture d'extériorité, il se présente non pas comme un Parisien (ce qu'il est devenu après tant d'années passées dans la capitale), mais comme un Genevois à Paris.

La cité idéale de Mercier est une ville où ce réseau de voyants s'échangerait le savoir issu de leurs multiples observations, contribuant ainsi au progrès de l'humanité. Dans le *Tableau*, la représentation de Paris

naît de la confrontation d'une multiplicité de points de vue qui s'entrecroisent et se complètent. Il y a d'abord les non-voyants, qui connaissent trop bien le paysage urbain pour y porter attention ; puis les experts de l'observation, dont le regard très fin ou la sensibilité particulière permet de percevoir des réalités qui échappent aux autres ; enfin, les figures de la distanciation, qui envisagent la ville avec recul, c'est-à-dire d'un point de vue externe, neuf et supposé impartial. Cela n'empêche pas que le narrateur ait lui-même une vision multidimensionnelle des choses⁴⁹².

Il faut donc prendre Mercier au sérieux lorsqu'il affirme, contre Rousseau, que, pour faire progresser la société, il est nécessaire de réunir, de « mettre en société » des regards, des idées et des talents variés :

Il faut mettre les talents en société, pour qu'ils fructifient. Quand l'homme est isolé, le génie n'a plus ce foyer, où toutes ses lumières se réunissent pour être dirigées vers un même but. L'esprit de sagacité n'est ardent que quand plusieurs regards applaudissent à son courage, à ses efforts, à son triomphe (*TdP*, I, p. 361).

Bien qu'il se croie doté d'un regard exceptionnel, Mercier refuse de s'isoler dans une perspective unique : il crée donc la fiction de ce réseau de voyants afin d'avoir de Paris la vision la plus large et la plus complète possible.

C'est dans la même visée qu'il parfait sa connaissance de la ville en ajoutant à ses observations un point de vue supplémentaire non plus sur Paris, mais sur une autre capitale européenne, Londres. Dans le dernier chapitre du onzième volume, Mercier utilise Londres comme contrepoint de Paris et affirme explicitement que cette ville « devient inévitablement le pendant du tableau que j'ai tracé » (*TdP*, II, p. 1311).

⁴⁹² Annick Trégoüet, *op. cit.*, p. 139.

Londres est présentée comme le pendant non pas simplement de Paris, mais du *tableau* que Mercier en a tracé. Pour connaître véritablement Paris, pour en peindre complètement la physionomie, la comparaison londonienne s'impose : « Les deux capitales sont si proches et si différentes que, pour achever mon ouvrage, il est nécessaire que j'arrête mes regards sur l'*émule* de Paris » (*TdP*, II, p. 1311). C'est sur une promesse que se termine le chapitre, celle de se rendre à Londres pour écrire le tableau de la capitale anglaise :

J'irai, j'en jure par Newton et par Shakespeare, j'irai sur les bords de la Tamise, saluer le temple de la liberté, dont Cromwell fut le terrible architecte, voir cette île fameuse qui a prouvé la possibilité d'un bon gouvernement; et si ce second tableau n'est pas trop au-dessus de mes forces, je l'entreprendrai (*TdP*, II, p. 1311-1312).

Le tome XI paraît en 1789 et Mercier, entraîné, peut-être, par le tourbillon révolutionnaire, ne réalisera jamais ce projet de tracer un tableau de Londres. Toutefois, il s'est rendu en Angleterre en 1780 et il a déjà rédigé un *Parallèle de Paris et de Londres* (vraisemblablement en 1781, au moment même où il commence le *Tableau de Paris*), ouvrage resté à l'état de manuscrit à la Bibliothèque de l'Arsenal jusqu'en 1982⁴⁹³. À la fin du *Tableau*, Mercier serait-il donc en train d'annoncer la rédaction prochaine d'un ouvrage qu'il a déjà écrit huit ans plus tôt ? Cela est fort probable, d'autant plus que dans l'énonciation de son projet, il reprend textuellement des passages du *Parallèle*. L'on peut comparer ces deux passages, déjà cités partiellement :

Parallèle :

Londres, voisine et rivale, est inévitable à considérer en parlant de Paris; et le parallèle vient s'offrir de lui-même. Elles sont si proches et si différentes,

⁴⁹³ Si Mercier n'a jamais souhaité publier cet ouvrage, c'est sans doute qu'il en avait déjà repris de nombreux passages dans le *Tableau de Paris*.

quoique se ressemblant à bien des égards, que pour achever le portrait de l'une, il n'est pas je pense hors de place, d'arrêter un peu les yeux sur quelques traits de l'autre⁴⁹⁴.

Tableau :

Londres, voisine et rivale, devient inévitablement le pendant du tableau que j'ai tracé, et le parallèle s'offre de lui-même. Les deux capitales sont si proches et si différentes, quoique se ressemblant à bien des égards, que, pour achever mon ouvrage, il est nécessaire que j'arrête mes regards sur l'*émule* de Paris (*TdP*, II, p. 1311).

On est alors aux prises avec un double parallèle : le parallèle entre Paris et Londres et le parallèle entre le *Tableau* et le *Parallèle*, tous deux inscrits sous le signe de la complémentarité. Comme si le chevauchement des regards parisiens était lacunaire, Mercier fait appel à une contrepartie, dans son sens à la fois de double et de contraire équilibrant. Confronté à l'exigence d'exhaustivité et à l'insuffisance de son regard, il multiplie ainsi son œuvre – potentiellement à l'infini – sous prétexte de la rendre plus complète. On verra que cette accumulation est également due à l'impossibilité de faire coïncider l'écriture avec le temps présent et qu'elle infléchit la dynamique de rédaction de l'ensemble de l'œuvre.

Dissémination et fragmentation : la forme éclatée du Tableau de Paris

La pluralité qui caractérise l'œuvre de Mercier est certes un mode d'appréhension du réel, une manière de se rapporter à l'espace, mais cette démarche obéit à une exigence plus profonde qui est d'abord et avant tout d'ordre temporel. Mercier souhaite décrire

⁴⁹⁴ Louis Sébastien Mercier, *Parallèle de Paris et de Londres*, présentation et notes par Claude Bruneteau et Bernard Cottret, Paris, Didier Érudition, coll. « Études critiques », 1982 [1781], p. 53.

l'entièreté du monde contemporain, mais quel est, précisément, le présent à saisir ? Et, surtout, comment capter cet instant fugitif dans un ouvrage qui se déploie fatalement dans le temps (le temps de l'écriture, qui dure huit ans, et celui de la lecture, qui est indéterminé) ? Prenant au sérieux son rôle de capteur de contemporanéité, Mercier ne se contente pas de donner au lecteur une image du temps présent (la société parisienne contemporaine) : il mime, par son écriture même, la *nature* de ce dernier, c'est-à-dire son essentielle fugitivité. L'écrivain-promeneur ne peut, par définition, se trouver à plus d'un endroit à la fois : s'il veut rester fidèle à son principe d'« écriture de l'immersion⁴⁹⁵ », il doit s'attacher à peindre chaque scène comme un instant fugitif et multiplier les tableaux. Tel présent immortalisé par un tableau littéraire se trouve invalidé le lendemain, dès lors que le temps l'a transformé : ce constant processus d'altération du présent condamne l'auteur à corriger sans cesse ses tableaux, à les réactualiser en procédant par ajouts. Cette dynamique condamne Mercier à la pluralité, car nul présent uni et unique ne lui est accessible. C'est donc la fugitivité qui est à l'origine de la pluralité, et non l'inverse. Cette démarche corrélativement plurielle et fugitive s'exprime dans la forme que Mercier choisit de donner au *Tableau*, forme qu'il invente pour une bonne part. Il explore et donne à voir la ville en juxtaposant de courts chapitres thématiques qui, *a priori*, se succèdent sans ordre. Or cette forme est la seule à pouvoir s'arrimer à sa démarche temporelle : en effet, seule la fragmentation, parce qu'elle dévoile le monde par à-coups, permet de saisir l'*instant*.

⁴⁹⁵ Alexander Minski, *op. cit.*, p. 116.

Mercier va encore plus loin dans la dissémination : certains chapitres se fragmentent à nouveau en exposant non pas une pensée suivie, unifiée thématiquement, mais une série d'observations diverses qui s'enchaînent sans liaison. C'est ce qui se passe au chapitre CLXXVII intitulé « Remarques » :

Quelques femmes à Paris ne se lèvent que vers le soir, et se couchent lorsque l'aurore paraît; une femme bel-esprit adopte ordinairement cette coutume, et on l'appelle une *lampe*.

La maîtresse de la maison ne parle point des plats qui sont sur la table; il ne lui est permis que d'annoncer une poularde de Rennes, des perdrix du Mans, des pâtés de Périgueux, du mouton de Ganges et des olives d'Espagne.

Pour être l'homme du jour, il faut avoir délicatesse de complexion, délicatesse d'esprit, délicatesse de sentiment (*TdP*, I, p. 419-420).

Le même phénomène se produit au chapitre CCCXXIV (« Légères observations »).

En voici un extrait :

Un parisien a une peine infinie à mouiller deux ll, et ne peut jamais prononcer comme il faut, *bouillon, paille, Versailles*.

Les parisiennes sont maigres, et à trente ans n'ont plus de gorge : elles sont au désespoir quand elles commencent à grossir, et boivent du vinaigre pour se conserver la taille. [...]

L'art et le goût paraissent plutôt dans le déshabillé que dans la grande parure.

Les hommes à Paris commencent à se faner à quarante ans.

Tout se prend à crédit, sans quoi le marchand ne vendrait pas. Il aime mieux s'exposer à quelques pertes, que de ne pas vider son magasin ; il vend un peu plus cher, et passe en compte tout ce qu'il a perdu (*TdP*, I, p. 852-853).

Le lecteur a alors l'impression de se trouver en présence du carnet de notes de l'auteur, comme si l'œuvre demeurait à l'état de brouillon. On connaît le goût de Mercier pour l'esquisse, qui rend mieux le mouvement que le tableau fini : sans doute est-ce ce mouvement qu'il tente de reproduire en présentant pêle-mêle ses observations, sans se soucier de les agencer par des formules de transition.

Si Mercier peut être considéré comme un chroniqueur par son appréhension parcellaire du présent, il se distingue du genre de la chronique en refusant d'ordonner ses récits chronologiquement⁴⁹⁶. Son *Tableau* n'obéit à aucun plan chronologique (contrairement à Rétif qui fait le récit suivi de ses promenades nocturnes) ou géographique (ce qui reviendrait à explorer la capitale méthodiquement, quartier par quartier). Mercier donne à voir, comme le dit Anthony Vidler, « un Paris sans ordre ni raison, mais appelant par là même des formes de représentation littéraire inouïes⁴⁹⁷ ». Rompant avec la tradition aristotélicienne selon laquelle une œuvre littéraire doit avoir un début, un milieu et une fin, Mercier procède par fragments. Vidler poursuit :

Vue à travers ces lentilles stéréotypiques, la ville n'était pas conçue comme une totalité, mais bien plutôt comme une série de tableaux soigneusement encadrés faisant passer le promeneur de site en site, chacun d'eux étant doté de son piquant particulier, en contraste avec le précédent et le suivant⁴⁹⁸.

Si la totalité, quoi qu'en dise Vidler, n'est pas complètement absente du projet de Mercier (on le verra), il est vrai qu'elle n'est pas dans la forme que choisit l'auteur. Les chapitres sont numérotés, mais le lecteur est libre de les lire dans l'ordre qui lui plaît. Cela est encore plus vrai à partir du tome XI, lorsque Mercier supprime la numérotation en se justifiant ainsi : « On a interrompu ici le numéro du chapitre pour favoriser la célérité de l'impression et servir l'impatience du public » (*TdP*, II, p. 1031). Mercier met complaisamment en scène l'impatience du public et il est vrai que l'important succès populaire du *Tableau* a été un facteur déterminant dans la

⁴⁹⁶ La chronique est une forme historiographique utilisée à partir du Moyen Âge et qui consiste à raconter les faits dans l'ordre chronologique. Cette tradition médiévale remonterait au IV^e siècle avec les *Canons chronologiques* d'Eusèbe de Césarée (265-340).

⁴⁹⁷ Anthony Vidler, « Mercier urbaniste : l'utopie du réel », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 233.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 236.

publication rapide des derniers tomes, mais la rapidité d'impression est-elle un motif suffisant pour changer l'organisation d'un ouvrage ? S'il avait tenu aux numéros de chapitres, Mercier n'aurait-il pas pu trouver autre chose à retrancher pour accélérer l'impression – d'autant plus que ce n'est pas l'élément qui risque le plus de ralentir l'impression ? Force est de constater qu'il a retiré les numéros des chapitres parce qu'il n'en avait plus besoin, parce que la chaîne qu'ils traçaient entre chaque chapitre, entre le début et la fin de l'ouvrage, était devenue inutile, voire gênante. Une telle revendication de l'autonomie des chapitres n'est pas sans lien avec l'esthétique du tableau que Mercier fait sienne : le tableau est une synthèse, une concentration des éléments les plus marquants et il n'acquiert son plein potentiel esthétique que lorsqu'il est isolé, coupé du reste de l'œuvre.

Dans *la Capitale des signes*, Karlheinz Stierle résume bien l'apport de la fragmentation de même que ses enjeux sur l'appréhension du temps :

Tout comme c'est le cas pour les détails de la ville, on peut lire les chapitres du *Tableau de Paris* de différentes façons : dans leur succession aléatoire qui n'exclut jamais la chance de percevoir la cohérence cachée dans la pensée du disparate, mais aussi dans la possibilité de les agencer en séries, de toujours en recomposer l'ordre, à peu près comme si l'on manipulait un jeu de cartes. La ville mobile produit ainsi la mobilité de son sens jamais suffisamment saisissable. La façon de présenter les choses en les fragmentant attire l'attention pour un instant, pour un geste bref, sur un élément, sur un aspect de la ville. C'est une forme de présentation résultant à la fois d'une perception dispersée et d'une perception qui se concentre dans cette dispersion, qui crée un kaléidoscope de la réalité de la ville où le lecteur vit l'aventure de configurations toujours nouvelles⁴⁹⁹.

C'est précisément dans cette tension entre la « succession aléatoire » et la « cohérence cachée » que réside la particularité de l'entreprise merciérienne. Joanna

⁴⁹⁹ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 92.

Stalnaker, comme Karlheinz Stierle, affirme que les chapitres peuvent être lus dans n'importe quel ordre, tout comme la ville peut être parcourue de diverses manières : « *Because the chapters are brief, have descriptive titles, and are organized in no easily discernable order, the reader is granted as much freedom to wander within the text as Mercier himself had to wander through the city*⁵⁰⁰. » Il est vrai que la structure souple de l'œuvre permet au lecteur de la parcourir dans l'ordre qui lui plaît ; cependant, l'on ne peut affirmer que les chapitres du *Tableau* sont disposés de manière entièrement aléatoire. Mercier procède souvent par séries en faisant se succéder de deux à cinq chapitres présentant une unité thématique. L'on retrouve par exemple une série où se succèdent des chapitres portant sur l'organisation du système policier (chapitres LIX à LXIII : « Espions », « Les colporteurs », « Hommes de la police », « Le guet », « Lieutenant de police »), une autre portant sur le Quartier latin (chapitres LXXX à LXXXIII : « Pays latin », « Collèges, etc. », « Anatomie », « La Sorbonne »), un autre enfin sur le commerce du livre (chapitres CXLII à CXLV : « Libraires », « Livres », « Bouquiniste », « Brochures »). Ces séries cohabitent avec des chapitres entièrement isolés. À titre indicatif, sur les 200 premiers chapitres du *Tableau de Paris*, 91 s'inscrivent dans une série thématique, soit près de la moitié. Ce principe organisateur a donc une relative importance, mais il n'est pas véritablement fédérateur, car il ne préside pas à l'organisation de l'ensemble de l'œuvre, plus de la moitié des chapitres demeurant en quelque sorte des « électrons libres ». Que représentent alors ces séries sur le plan de la composition de l'œuvre ? Une demi-organisation en est-elle encore une ? Tout porte à croire que ces séries sont le fruit de

⁵⁰⁰ Joanna Stalnaker, « The New Paris in Guise of the Old : Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution », *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 35, 2006, p. 224.

simples associations d'idées plus que d'une volonté organisatrice assumée. De surcroît, plus on avance dans l'œuvre, plus ces séries se raréfient et raccourcissent : on en trouve encore quelques-unes à la fin de l'ouvrage, même après que Mercier a supprimé la numérotation des chapitres⁵⁰¹, mais elles comptent alors pour moins d'un dixième des chapitres. La dynamique parataxique et fragmentaire continue d'être dominante : la dispersion et la libre circulation dans l'œuvre prennent de plus en plus d'importance, même si l'auteur continue d'aménager certains sillons.

N'est-il pas nécessaire de nuancer quelque peu cette appellation de fragment en regard, notamment, des pratiques qui s'en font à la même époque ? Les chapitres de Mercier peuvent-ils être considérés comme des fragments au sens strict du terme, tels que les pratiqueront, par exemple, les premiers romantiques allemands quelques années plus tard⁵⁰² ? On appelle habituellement fragments des textes extrêmement brefs qui, se résumant bien souvent à une seule phrase, sont proches de la maxime ou de l'aphorisme. De tels passages où se succèdent des pensées déliées ponctuent certes le *Tableau* (on peut penser aux chapitres déjà cités où Mercier livre en vrac ses observations les plus diverses), mais ils demeurent l'exception et non la règle. La grande majorité des chapitres de l'œuvre sont trop étendus pour être considérés comme de véritables fragments. De plus, la plupart de propriétés poétiques du

⁵⁰¹ On trouve par exemple une courte série sur les métiers de la chaussure (« Cordonnier » et « Savetier »), une autre sur la littérature (« La littérature du faubourg Saint-Germain, et celle du faubourg Saint-Honoré », « Marivaux » et « Dialogue entre trois poètes »), une autre encore sur les communautés religieuses (« Frères de la charité » et « Enclos des chartreux »).

⁵⁰² Ce sont les romantiques allemands qui donneront le ton à la pratique du fragment aux XIX^e et XX^e siècles. Voir Ginette Michaud, « Le fragment : trois paradoxes en guise d'ouverture », dans *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 13-66.

fragment s'appliquent peu à l'œuvre de Mercier. Philippe Lacoue-Labarthe, dans *l'Absolu littéraire*⁵⁰³, fait la liste des principales caractéristiques du fragment : ses trois traits dominants sont l'inachèvement (ou l'absence de développement discursif), la variété et le mélange des objets, et, enfin, le fait que l'unité d'ensemble ne peut être constituée qu'en dehors de l'œuvre, par le sujet (le lecteur). Or, si les chapitres du *Tableau de Paris* répondent bien à l'exigence de variété et de mélange, ils comportent un développement discursif indéniable et ils se déploient bien au-delà des limites qu'impose la concision fragmentaire. Enfin, bien qu'ils rompent avec la conception classique d'unité et qu'ils n'imposent au lecteur aucune contrainte de lecture, on a vu que leur agencement à l'intérieur de l'œuvre n'est pas entièrement dépourvu de cohésion. On pourrait donc dire que l'œuvre de Mercier se situe dans une zone floue entre le fragment et la chronique, entre l'ordre et le désordre. Elle s'inscrit dans le mouvement qui mènera à une littérature du fragment⁵⁰⁴ et du désordre, mais elle ne va pas jusqu'au bout de la voie qu'elle a ouverte. Cela dit, sur le plan temporel, l'œuvre de Mercier reflète une bonne part des enjeux touchant la pratique du fragment. L'expérience du présent se voit diffractée, fractionnée en de multiples instants appréhendés isolément et agencés aléatoirement. Une telle approche implique qu'il n'est plus possible de concevoir un schéma temporel simple et unifié à l'intérieur duquel chaque instance se verrait assigner une place précise : dans le *Tableau de Paris*, les instances se multiplient et sont agencées selon une logique

⁵⁰³ Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « L'exigence fragmentaire », dans *l'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 60.

⁵⁰⁴ Cette littérature n'est pas complètement nouvelle : elle était déjà très pratiquée au XVII^e siècle sous la forme de la maxime et de l'aphorisme. Toutefois, les notions d'achèvement et d'inachèvement distinguent les formes brèves classiques des fragments pratiqués notamment par le groupe d'Iéna.

parataxique qui relève de la juxtaposition plus que de l'organisation. De surcroît, les instances temporelles – la multitude de passés, de présents et de futurs possibles – sont souvent disloquées et elles ne sont pas toujours intégrées à une chaîne qui assure leur cohésion et leur articulation. Cette distorsion temporelle ne fait que s'accroître avec la Révolution : elle est ainsi plus soutenue dans *le Nouveau Paris* où elle témoigne d'une véritable crise de la conscience historique.

Ces considérations formelles s'appliquent-elles encore dans *le Nouveau Paris* ? La Révolution ne modifie-t-elle pas radicalement la manière dont se donne à lire et s'organise la pensée de Mercier ? Plus ou moins. La forme et la disposition des chapitres demeurent sensiblement les mêmes. Si Mercier a supprimé la numérotation des chapitres dans les deux derniers volumes du *Tableau*, il y revient dans *le Nouveau Paris*. Toutefois, les chapitres ne sont pas plus liés entre eux qu'ils ne l'étaient dans le *Tableau* ; en fait, ils le sont moins : les séries thématiques qui parsemaient le premier ouvrage sont absentes dans le deuxième. La dissémination se fait ainsi sentir plus fortement dans *le Nouveau Paris*, alors que, paradoxalement, l'objet de Mercier est, en principe, plus circonscrit. L'histoire de la Révolution lui offre une trame temporelle qu'il refuse consciencieusement d'adopter. Ce choix de la dispersion est encore plus significatif que dans le *Tableau* : prendre le pouls du monde contemporain est un projet qui se réalise mieux en multipliant les instantanés et en les présentant dans un désordre qui rappelle le chaos urbain ; en revanche, raconter l'histoire de Paris pendant la Révolution serait sans doute plus simple à faire en suivant la chronologie des événements. Pourquoi alors ce désordre ? Pourquoi

présenter les travaux du Champ-de-Mars (chapitre XIV) avant le discours du roi aux états généraux (chapitre XV), le « sanguinocrate » de la Terreur (chapitre CVI) avant le patriote de 89 (chapitre CXV) ? Pour la même raison que dans le *Tableau* : Mercier cherche d'abord et avant tout à saisir l'*instant* et, pour bien le donner à voir, il faut l'isoler de tout fil conducteur qui pourrait altérer son autonomie et, du coup, réduire sa concentration esthétique. De plus, c'est à travers la lentille du présent, celui de 1796-1798 (années correspondant à la rédaction du *Nouveau Paris*), que Mercier appréhende l'histoire de la Révolution. Si l'on a maintenant l'habitude de considérer (à tort ou à raison) l'histoire de la Révolution comme une chaîne unifiée subdivisée en différentes époques, les choses sont loin d'être aussi claires pour les contemporains de Mercier, trop proche des événements pour les classer, les unifier ou les discriminer. La Révolution se présente à eux comme un amas contradictoire d'événements et d'idées, bref, comme un chaos que l'on ne peut suggérer que de manière chaotique.

Dans un article sur les voix du peuple dans *le Nouveau Paris*, Florence Lotterie émet l'hypothèse qu'une autre forme d'« ordre » y agit. Ce principe organisateur serait non plus la succession, mais l'alternance des chapitres :

Si l'on s'arrête à l'organisation du premier livre, par exemple, on verra que les événements y sont restitués selon une logique d'alternance entre les épisodes fondateurs (la prise de la Bastille, les travaux du Champ-de-Mars...) et les chapitres consacrés aux massacres de septembre, aux sections, aux clubs ou à la Commune⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ Florence Lotterie, « *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *les Voix du peuple. XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 21.

En faisant alterner de la sorte les événements fondateurs, associés à la « bonne » Révolution, et les événements liés à la Terreur, associés à ses dérapages pervers, Mercier révèle son ambivalence face à ce « tourbillon » qui a changé le visage de la France. L'opposition entre la conception « puriste » (c'est-à-dire conforme aux idéaux de 1789) et la conception terroriste de la Révolution structure en effet l'horizon idéologique de l'œuvre et, pour suivre Lotterie, jusqu'à sa forme. Pourtant, malgré cet « ordre », *le Nouveau Paris* demeure essentiellement désordonné. Lotterie soutient que c'est la confusion régnant au sein de la nouvelle société révolutionnaire qui explique ce chaos formel. Le caractère chaotique de la Révolution est indéniable, mais il semble difficile d'en faire le seul facteur explicatif de la forme du *Nouveau Paris*. Pour Lotterie, *le Nouveau Paris* est représentatif d'une écriture novatrice qui s'ébauche à la Révolution pour dire un monde nouveau « caractérisé par le composite, la “bigarrure” et la discordance⁵⁰⁶ ». Si l'on ne peut nier que cet aspect composite soit fortement présent dans *le Nouveau Paris*, on ne peut toutefois affirmer qu'il n'apparaît qu'avec la Révolution : le goût pour l'hétéroclite et pour la « bigarrure » caractérise déjà le *Tableau de Paris*. La Révolution a sans doute accentué cette tendance à la dispersion en rendant le monde plus difficile à saisir, à comprendre et, donc, à ordonner, mais elle ne l'a certes pas inventée. De même, lorsque Lotterie affirme que le mode de composition du *Nouveau Paris* est nouveau parce que Mercier pratique le « copier-coller » en recyclant ses textes (articles, discours à la convention), elle oublie que ce procédé était déjà utilisé dans le *Tableau*, comme on a pu le voir notamment avec la reprise du *Parallèle*. S'il est vrai que cette

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

pratique prend plus d'importance après la Révolution, il est faux de prétendre quelle n'était pas utilisée par Mercier avant 1789.

Une totalité en kaléidoscope

La manière dont Mercier appréhende le monde est représentative de son rapport au temps – et plus précisément au présent. Si la réalité ambiante est variée et constamment changeante, c'est parce qu'elle est soumise au temps, ce processus de transformation infinie qui empêche toute saisie unifiée. C'est désormais à l'auteur qu'il revient de reconfigurer la totalité, de la réagencer à partir des éléments disséminés. Le polygraphe voit le monde par fragments, mais, en additionnant ces « morceaux » du réel, il en vient à recomposer une vision du monde qu'il souhaite exhaustive. En d'autres termes, Paris est ainsi le résultat de la juxtaposition de ces « vues » multiples qui forment les chapitres. La totalité se présente du coup comme un kaléidoscope dont les fragments hétérogènes, judicieusement agencés, forment un motif unifié⁵⁰⁷. La figure du kaléidoscope est tout indiquée pour saisir les enjeux

⁵⁰⁷ Michel Delon, Anthony Vidler et Karlheinz Stierle utilisent l'image du kaléidoscope pour décrire la même caractéristique de l'œuvre de Mercier. « *Les Nuits de Paris et le Nouveau Paris* se présentent comme des kaléidoscopes, introduisant dans le devenir des peuples une part de hasard et de subjectivité, la relativité des points de vue et l'incertitude des mouvements de l'information » (Michel Delon, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *Revue d'histoire de la littérature française*, Actes du colloque « Révolution et littérature française 1789-1914 », organisé par la Société d'histoire littéraire de la France, Sorbonne 23, 24 et 25 novembre 1989, 4-5, 1990, p. 587) ; « C'est une forme de présentation résultant à la fois d'une perception dispersée et d'une perception qui se concentre dans cette dispersion, qui crée un kaléidoscope de la réalité de la ville où le lecteur vit l'aventure de configurations toujours nouvelles » (Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 92). Vidler explique clairement que les descriptions de Mercier « multipliées à l'échelle des douze volumes du *Tableau de Paris*, en arrivent par effet cumulatif à construire une véritable topographie de la ville, à la fois

temporels et poétiques du *Tableau de Paris* : elle permet en effet de saisir à la fois la multiplicité, le mouvement – le déploiement dans le temps – et l’agencement perpétuel des parties dans un tout sans cesse renouvelé. L’idée selon laquelle on peut atteindre la totalité par l’accumulation de parties variées est loin d’être neuve : elle constitue même la base de l’*Encyclopédie* de Diderot et D’Alembert. Dans un article intitulé « Savoir totalisant et forme éclatée », Michel Delon montre bien que le projet encyclopédique réunit deux pôles complémentaires, soit la totalisation (le système) et l’accumulation ouverte (le fragment)⁵⁰⁸. L’*Encyclopédie*, dont la visée est de faire le tour de l’ensemble des connaissances, cherche à atteindre la totalité en morcelant le savoir, c’est-à-dire en le présentant de manière fragmentaire, sous forme d’articles. L’ensemble des articles couvre l’entièreté du savoir ou, plus schématiquement, les parties forment le tout. Alex Potts constate la même tension entre le tout et les parties dans les descriptions que fait Winckelmann des œuvres d’art antiques à la même époque. Dans ces descriptions se manifesterait

an anxiety which surfaced from time to time in eighteenth-century culture, one concerning a possible disparity in « exact » empirical description between attending to and articulating individual details, and apprehending a larger totality. In elaborating full description of an empirical phenomenon, does the accumulation of detail come together naturally to give a coherent picture of the whole, or does the successive definition of individual parts operate at a tangent to apprehending a phenomenon in its totality – and perhaps even get in the way of this⁵⁰⁹ ?

hétérogène et kaléidoscopique » (Anthony Vidler, « Mercier urbaniste : l’utopie du réel », dans Jean-Claude Bonnet [dir.], *op. cit.*, p. 236). Quant à Pierre Frantz, c’est la figure de la mosaïque qu’il choisit pour décrire la construction du *Tableau de Paris*, dont la forme ressemble à une « mosaïque infiniment variée qu’il [Mercier] examine pièce par pièce, éclairant chaque singularité, chaque originalité, mais aussi chaque relation inaperçue, chaque parenté secrète » (Pierre Frantz, « L’usage du peuple », *loc. cit.*, p. 58).

⁵⁰⁸ Voir Michel Delon, « Savoir totalisant et forme éclatée », *Dix-huitième siècle*, 14, 1982, p. 13-26.

⁵⁰⁹ Alex Potts, *loc. cit.*, p. 136.

Les encyclopédistes font aussi l'expérience de cette angoisse quant à la possibilité de parvenir à une connaissance exhaustive du monde par la juxtaposition de fragments. Cette tension entre la totalité visée et l'incomplétude relative des articles peut être considérée comme l'un des multiples facteurs expliquant l'extension importante des délais de rédaction de l'*Encyclopédie*, de même que l'ajout d'une série de suppléments. Au tournant des Lumières, plusieurs auteurs adoptent également ce mode de construction de la totalité par accumulation. C'est le cas de Rétif, dont les *Nuits* s'additionnent pour former, par effet cumulatif, une vision totale de la vie nocturne parisienne. Michel Delon compare la démarche rétivienne à celle adoptée par Delisle de Sales à la même époque. Chez Rétif, le fragment est premier, il obéit au libre mouvement de la pensée de l'auteur et il n'est pas prédéterminé par la totalité à laquelle il doit atteindre ; à l'inverse, chez Delisle, le fragment est une pièce qui s'insère au sein d'une construction savamment orchestrée⁵¹⁰. Toutefois, ces deux attitudes sont issues d'une vision semblable : « Le fragment vaut comme pièce d'une composition ou comme moment d'une démarche, dans un livre qui, à l'instar de la nature, est espace et devenir⁵¹¹. » La construction fragmentaire participe d'une conception ouverte du tout. Comme Michel Delon l'explique ailleurs, le tournant des Lumières se distingue du classicisme par une vision de la totalité qui, de fermée et hiérarchisée, devient dynamique et tendue vers l'avenir :

Le classicisme avait décomposé l'univers, l'avait mis en pièces puis reconstruit selon un ordre strictement hiérarchique. L'âge de l'énergie bouscule ces catégories. Il veut saisir l'univers comme un tout, comme un

⁵¹⁰ Bien que la pratique que Rétif et Delisle font du fragment ne corresponde pas exactement à la définition stricte du terme, plus proche de la pratique des romantiques d'Iéna, on conserve le terme par commodité.

⁵¹¹ Michel Delon, « Savoir totalisant et forme éclatée », *loc. cit.*, p. 16.

devenir. Les mots, les choses et les êtres n'existent plus qu'en relation, en tension et en mutation⁵¹².

Mercier s'inscrit tout à fait dans cette conception d'une totalité ouverte structurée par la projection dans l'avenir et par l'interaction des parties qui la composent. L'idéal encyclopédique totalisant apparaît clairement dans le chapitre du *Tableau* consacré aux dictionnaires. Jouant sur la tension entre le tout et la partie, Mercier insiste sur la nécessité de « hacher », de morceler la science pour qu'elle soit assimilée :

Ne faut-il pas que la science descende dans toutes les conditions ? Ne faut-il pas qu'elle soit hachée, pour être reçue par le grand nombre ? Prise en masse, elle effrayerait. Si telle science était entière et parfaite, on aurait tort de la morceler ; mais aucune n'a cet avantage : toutes en sont loin encore. Nous n'avons que des matériaux proprement dits ; et les débris de la chose valent la chose même (*TdP*, I, p. 1467).

Pour lui, c'est parce que la science n'est pas « entière et parfaite » qu'elle s'exprime préférablement sous une forme morcelée. Il revient sur cette difficulté à embrasser la totalité du savoir et ce, même dans les ouvrages qui prétendent le faire : « Les dictionnaires ne contiennent pas tous les mots usités parmi le peuple; ils sont insuffisants pour une foule d'expressions qui valent bien celles que les poètes et les orateurs ont consacrées, et qui tiennent à des pratiques curieuses et journalières » (*TdP*, I, p. 1467-1468). Si, à l'instar des encyclopédistes, Mercier a conscience du progrès des sciences faits au cours du siècle, il est également conscient de la faille qui les traverse toutes, de cette part de non-savoir qui empêche l'unification du savoir et qui condamne au morcellement. En est-il de même du *Tableau de Paris* ? Conscient du point aveugle se trouvant au centre de tout regard, Mercier en arrive-t-il à se contenter de ces « débris de la chose [qui] valent la chose même » ? Dans son œuvre,

⁵¹² Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, op. cit., p. 32.

la tension entre ces deux pôles est constante et les rapports de causalité sont interchangeables : tantôt le morcellement est la conséquence de la non-totalisation, tantôt il est à l'inverse la condition d'appréhension du tout. Cette vision des choses ne touche pas que la physionomie urbaine : elle s'applique aussi à la temporalité et suppose une conception du temps comme juxtaposition de petits instants, qui ne sont pas forcément unis par des liens de causalité, mais qui n'en forment pas moins une totalité.

Si les images de systèmes et de constructions élaborées viennent hanter les textes de Mercier comme autant de fantômes, son œuvre, comme celle de Rétif, fonctionne selon une dynamique essentiellement cumulative. Abordant le monde de manière volontairement désordonnée, Mercier n'en croit pas moins à l'ordre du monde : « Oui, il existe, ce système d'ordre arrangé par une Intelligence infinie et prévoyante. Je le vois, je le sens ; je m'y abandonne ; j'abdique ma qualité d'homme, et je frémis devant tout être puissant, s'il n'est qu'un rêve » (*TdP*, I, p. 1380). Considérant que « tout est lié par des chaînons imperceptibles » (*TdP*, II, p. 479), l'auteur utilise pour nommer la totalité des images renvoyant à la notion de système. Ce trait apparaît clairement dans ce passage où l'organisation politique du royaume est comparée à une machine à l'intérieur de laquelle chaque partie a une fonction indispensable : « L'organisation d'un vaste empire dépend de plusieurs rouages qui s'engrènent. Quand la machine va, admirez et tremblez d'y trop toucher ; vous ne pouvez enlever ou déranger une partie, que d'autres n'en souffrent subitement » (*TdP*, II, p. 976). Parmi toutes les « machines », l'horlogerie a l'avantage de combiner complexité du

mécanisme et déploiement dans le temps – car les systèmes, pour Mercier comme pour la plupart de ses contemporains, ne sont en rien statiques. Aussi l’auteur compare-t-il le fonctionnement du gouvernement au mécanisme d’une montre : « Dans la machine du gouvernement, comme dans la boîte d’une montre, c’est toujours une roue de cuivre qui fait tourner une aiguille d’or » (*TdP*, I, p. 340). La métaphore astronomique, qui combine les mêmes avantages de complexité systémique et de mouvement, est utilisée aux mêmes fins :

Toutes ces planètes enchaînées dans leur orbite, circulant avec une rapidité qui effraie l’imagination, accomplissant les révolutions célestes avec une précision qui semble obéir au calcul ; tous ces globes de feu qui montent, descendent, se croisent, et qu’une chaîne invisible retient dans l’espace qu’ils parcourent ; ce temple de l’univers a son plan, sa magnificence, sa superbe décoration (*TdP*, I, p. 1380-1381).

Cette image de l’ordre de l’univers est transposée pour décrire l’ordre de l’État : « Quoique le foyer des affaires majeures et politiques, Versailles se trouvant dans le tourbillon de la capitale, obéira toujours en satellite à ses mouvements, et suivra infailliblement la destinée de sa planète » (*TdP*, I, p. 950). Le fait de concevoir le gouvernement monarchique sous les traits du système solaire n’est pas nouveau : Louis XIV a déjà utilisé cette métaphore en se proclamant Roi-Soleil. Cependant, la différence est de taille : alors que Louis XIV se représentait comme le point central du royaume autour duquel gravitent planètes et satellites, Mercier dépeint Versailles comme un *satellite* de Paris obéissant à ses mouvements. Bref, la métaphore astronomique est toujours opératoire pour désigner le système politique (considéré comme totalité), mais le point central s’est déplacé.

Mais Mercier ne se contente pas de reprendre les représentations classiques de la totalité ; il utilise une image des plus inattendues pour évoquer sa vision de la composition de l'univers. Dans un chapitre souvent considéré comme l'un des plus importants du *Tableau*, il décrit la boutique du layetier, constructeur et vendeur de caisses en bois, dans laquelle il voit une image du système d'emboîtement qui régit l'ordre du monde :

Je me plais dans la boutique du layetier; j'y vois l'emblème du grand et du véritable système de l'univers, le *système d'emboîtement*. Oui, quand je considère toutes ces boîtes renfermées l'une dans l'autre, je me dis : c'est ainsi que le chêne est enfermé dans le gland ; c'est ainsi que nous avons tous été enfermés dans le sein de nos mères. Voilà la loi de la nature ; elle confond l'imagination, et satisfait pleinement la raison (*TdP*, II, p. 1095).

L'ordonnement de l'univers serait ainsi semblable au principe des poupées gigognes s'emboîtant à l'infini les unes dans les autres. Cette image s'articule bien avec l'exigence de pluralité et d'ouverture à l'œuvre dans le *Tableau*. Moins rigoureusement ordonné que le système solaire, ce système d'emboîtement embrasse la totalité du monde tout en demeurant dynamique et ouvert. Mercier souligne le fait que « le chêne est enfermé dans le gland », c'est-à-dire qu'un objet (ou une « boîte ») de petite taille est porteur d'une potentialité qui le dépasse : c'est ainsi que le chêne se trouve contenu en germe dans le gland. Une telle conception de la totalité a des implications temporelles indéniables. Le tout est plus qu'une simple photographie de ce qui est ; anticipant l'avenir, il comprend également ce qui n'est pas encore. Pour le formuler autrement, la totalité est fondamentalement ouverte sur l'avenir, car dans les choses qui *sont* se trouvent contenues celles qui *seront*.

Dans la lignée de ces considérations systémiques, Karlheinz Stierle aborde lui aussi la relation que le détail entretient avec la totalité dans le *Tableau de Paris*. Il apporte cette précision importante : le détail chez Mercier n'est pas seulement une portion du tout, il peut aussi en être une image, un « signe métonymique ».

Le détail est toujours une partie concrète de la totalité réelle de la ville, mais simultanément un indice de cette totalité cachée derrière les phénomènes qui s'exprime dans la totalité du réel. C'est consciemment que Mercier a entremêlé les chapitres, en sorte que de chapitre en chapitre le lecteur est entraîné vers de nouvelles réalités et que la ville se révèle de plus en plus profondément à lui dans l'ensemble de ses contradictions⁵¹³.

Selon un subtil système métonymique, Paris est pour Mercier un microcosme de la France entière⁵¹⁴, tout comme le Palais-Royal est un microcosme de Paris; on pourrait aller plus loin et dire, avec Stierle, que la plupart des tableaux particuliers de la capitale peuvent être interprétés comme des représentations de l'ensemble. Bref, c'est paradoxalement par l'affirmation de la valeur (métonymique ou intrinsèque) du fragment que l'on prétend atteindre la totalité. Éminemment critique à l'égard de l'héritage des Lumières, Mercier n'en reprend pas moins, en l'infléchissant, l'un de leurs projets les plus ambitieux : saisir la totalité du monde présent en juxtaposant les vues partielles.

Stierle constate un changement dans cette perception après la Révolution. Comparant le *Tableau* de Mercier aux nombreux « tableaux de Paris » qui se sont succédés au XIX^e siècle, il note un abandon de la vision totalisante après 1800 : chez les

⁵¹³ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 91.

⁵¹⁴ « La ville capitale d'un grand royaume donne toujours le ton aux autres. C'est un petit État dans l'État même, et il est gouverné d'après l'esprit du gouvernement public » (*TdP*, II, p. 531).

continueurs de Mercier, le caractère fragmentaire est plus marqué et il n'est plus tendu vers la constitution d'une totalité.

Alors que chez Mercier le caractère fragmentaire de la perception reste encore un point de départ qui permet, par le biais d'une réflexion ultérieure, de reconnaître, dans un mouvement toujours renouvelé, la totalité de la ville, ce sont à présent la forme tronquée, l'esquisse, le fragment de perception, l'échantillon pittoresque qui sont érigés en valeurs absolues qui renvoient à un « moi percevant », dans toute sa particularité, sans que ce moi dépasse par ailleurs sa définition globale, celle du flâneur, pour recevoir un contenu concret⁵¹⁵.

Tout se passe comme si le doute quant à la possibilité de tout dire, déjà exprimé par Mercier dans le *Tableau*, s'amplifiait après la Révolution. Ce changement de perspective est-il attribuable à l'événement révolutionnaire ou simplement à une désillusion croissante face à la possibilité d'atteindre la totalité ? Pour répondre à cette question, il faut voir comment les choses se présentent dans l'œuvre postrévolutionnaire du polygraphe. Joanna Stalnaker soutient que ce changement est déjà présent dans *le Nouveau Paris* et qu'il est une conséquence directe du chaos révolutionnaire. Les changements du Paris révolutionnaire seraient si considérables qu'il serait impossible pour l'auteur de les consigner dans un tableau unifié. Ce serait également pour cette raison, selon Stalnaker, que Mercier aurait choisi de ne pas reprendre le terme « tableau » dans le titre du second ouvrage :

*For him, the changes of revolutionary Paris are too great to be incorporated into a unified tableau. But in addition to connoting the newness of revolutionary Paris, the new title also drops the pictorial referent tableau, thereby collapsing the representational project and the object described into one*⁵¹⁶.

⁵¹⁵ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 115.

⁵¹⁶ Joanna Stalnaker, *loc. cit.*, p. 226.

Stalnaker prétend que la totalité – la ville de Paris – est relativement stable dans le *Tableau*, ce que confirmerait le mot de Mercier affirmant qu'il a fait le tableau « avec ses jambes » : « *Implicit in this formulation is the image of a relatively stable city : it is the observer who must traverse the city, moving rapidly and exploring even the most hidden places in order to complete the work of description*⁵¹⁷. » En revanche, dans *le Nouveau Paris*, l'écrivain-promeneur n'arriverait plus à saisir ce monde qui change trop rapidement.

Cet argumentaire est plus ou moins satisfaisant. D'une part, la confusion face à la rapidité des changements s'exprime déjà fortement dans le *Tableau* : ce trait n'apparaît donc pas avec la Révolution. D'autre part, la difficulté à accéder à la totalité peut être expliquée par d'autres facteurs : le projet du *Nouveau Paris* se distingue de celui du *Tableau* en ce qu'il consiste non seulement à dessiner le portrait du présent, mais, ce faisant, à raconter l'histoire de la Révolution. Alors que la totalité, dans le *Tableau*, est essentiellement saisie à travers l'espace urbain, dans *le Nouveau Paris*, elle est saisie à travers le temps, dans toute sa fugitivité ; du coup, il est considérablement plus difficile, voire impossible, de l'unifier. C'est sans doute parce que la totalité à saisir change de nature d'une œuvre à l'autre que Mercier abandonne son ambition de description exhaustive.

Cette conception de la totalité s'applique aussi au temps historique. La variété des perspectives ne s'ouvre pas seulement sur une connaissance générale de la vie

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

parisienne : elle débouche également sur une vision de l'histoire comme juxtaposition de moments particuliers. Ce n'est que par une telle démarche, plurielle et parcellaire que Mercier peut arriver à saisir l'esprit du présent. Cette notion de contemporanéité pose effectivement problème, car elle renvoie à la question initiale : quel présent Mercier souhaite-t-il donner à voir ? Qu'est-ce que la contemporanéité ? Une saison ? Une année ? Une époque ? Plusieurs présents s'entremêlent dans l'œuvre de Mercier, rendant difficile toute délimitation univoque; toutefois, dans la mesure où l'œuvre s'étend sur une période de sept ans, de 1781 à 1788, on peut affirmer que le « monde contemporain » dépeint dans le *Tableau de Paris* correspond à ces années. C'est parce qu'une si longue période est impossible à saisir d'un seul coup d'œil que Mercier doit juxtaposer une série de petits présents qui, par effet cumulatif, donnent une image du tout. C'est donc parce que le présent est composé d'une multiplicité d'instantanés que le tableau général du Paris des années 1780 ne peut s'écrire que par juxtaposition de tableaux particuliers. C'est aussi sous cette forme que Mercier conçoit plus largement l'histoire de l'humanité. La totalité de l'histoire humaine n'est pas pour lui une chaîne unifiée obéissant à un principe d'ordonnement causal, mais bien une succession de présents : « Si vers la fin de chaque siècle, un écrivain judicieux avait fait un tableau général de ce qui existait autour de lui; qu'il eût dépeint, tels qu'il les avait vus, les mœurs et les usages; cette suite formerait aujourd'hui une galerie curieuse d'objets comparatifs » (*TdP*, I, p. 18). À l'instar du monde ambiant, l'histoire est pour le polygraphe un collage de fragments temporels divers et non une suite d'événements uniformément reliés. La totalité historique,

morcelée de la sorte, est essentiellement ouverte, car elle n'est régie par aucun principe univoque.

B. COURIR APRÈS LE TEMPS OU L'IMPOSSIBLE COÏNCIDENCE TEMPORELLE

Si l'œuvre se présente sous une forme à ce point dispersée et qu'elle atteint aussi difficilement la totalité, c'est qu'elle est mue par un principe impossible à totaliser : le temps. *Le Tableau de Paris et le Nouveau Paris* sont le théâtre d'une véritable course contre la montre. La démarche de l'auteur est double. Sur un axe synchronique, il tente d'abord de saisir, comme pour les figer, les divers tableaux qui sont autant de photographies instantanées de la vie parisienne. Il cherche ensuite à rassembler ces photographies pour composer, par accumulation, l'album du monde contemporain, mais, une fois placés sur un axe diachronique, ces tableaux sont inadéquats, le passage du temps les ayant rendus désuets. Mercier doit alors partir à la recherche de nouveaux instantanés et rendre compte des changements survenus afin de rattraper le temps qui l'a devancé. Ce mouvement ne s'arrête jamais, de telle sorte que l'auteur est perpétuellement décalé, incapable de faire coïncider entièrement son écriture avec l'état actuel du monde. Cette impossible coïncidence temporelle condamne l'auteur à l'accumulation et à l'inachèvement.

Capter la fugitivité du monde

Une telle ambition de saisir l'actualité la plus récente rapproche le *Tableau* et le *Nouveau Paris* de l'écriture quotidienne du journalisme que Mercier pratique à la même époque. Dans la préface de son *Dictionnaire d'un polygraphe*, Geneviève Bollème fait de Mercier rien de moins que l'inventeur de la chronique, par son écriture régulière, rapide et quotidienne⁵¹⁸; si la chronique historique existait bien avant Mercier, on peut toutefois dire qu'il a contribué à en développer la forme journalistique, tant dans ses nombreux articles pour la presse que dans son œuvre descriptive⁵¹⁹. Dans le *Tableau de Paris*, il affirme que la presse est devenue « la vraie langue de l'instruction universelle » (*TdP*, II, p. 369); puisque l'activité journalistique est pour lui un mode privilégié de diffusion d'idées, il n'est pas surprenant qu'il en reprenne le style et l'impulsion dans des ouvrages qui, *a priori*, ne sont pas d'ordre journalistique. Shelly Charles résume très bien l'apport du genre dans l'œuvre de Mercier :

Le journal offre à Mercier, avec son écriture *au* quotidien, un modèle de l'écriture *du* quotidien et un genre aux frontières particulièrement souples, aux contraintes si différentes de celles des genres littéraires établis qu'on ne les reconnaît pas comme telles. Il est le lieu propice à cette accumulation d'observations, de savoirs, d'opinions, qui, par diverses redistributions, sont censés acquérir leur sens ultime⁵²⁰.

La souplesse formelle, la rapidité d'écriture et le déploiement temporel du journal s'intègrent à merveille dans l'œuvre de Mercier, dont la dynamique est

⁵¹⁸ Voir Geneviève Bollème, « Préface : L'écriture, cet art inconnu », dans Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1978, p. 64.

⁵¹⁹ « Dans le vocabulaire journalistique, la chronique propose des articles d'actualité paraissant régulièrement, sur un sujet donné » (« Chronique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 95).

⁵²⁰ Shelly Charles, « L'écrivain journaliste », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 93.

essentiellement cumulative. Écrire au quotidien permet au regard de se renouveler incessamment et de suivre le rythme changeant du monde. Le journal est un puissant « multiplicateur de points de vue⁵²¹ » qui, par la dispersion de son point focal, arrive à capter la fugitivité de la ville.

Dans son œuvre panoramique, Mercier ne fait pas que calquer le style du journal : jouant sur la libre circulation des œuvres et des genres, il intègre, en les modifiant quelque peu, des textes déjà publiés dans la presse. Pour passer de deux tomes en 1781 à huit tomes à peine deux ans plus tard, Mercier puise massivement dans sa production journalistique, notamment dans les articles qu'il a écrits pour le *Journal des Dames*, dont il est le directeur de 1775 à 1777. Parmi ces articles se trouvent des textes sur Paris, des « pensées diverses » ainsi que des comptes rendus d'ouvrages. Jean-Claude Bonnet montre, par exemple, que le compte rendu des *Réflexions sur les Mémoires* de Jacques Vincent Delacroix devient le chapitre « Mémoires imprimés » (DXXXVIII) et que celui de *la Réconciliation des auteurs, ou le triomphe de la vérité* d'Abel L. Le Marchant de la Vieuville est remanié pour donner le chapitre « Guerre des auteurs » (DCX)⁵²². Cette pratique s'accroît après 1789. Dans les premières années de la Révolution, Mercier délaisse la littérature panoramique pour se consacrer presque exclusivement au genre journalistique, plus propice, sans doute, pour saisir les rapides changements qui se succèdent alors. Il fonde les *Annales*

⁵²¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵²² Voir Jean-Claude Bonnet, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, p. LXXXVI.

*patriotiques et littéraires de la France*⁵²³ avec Jean-Louis Carra en octobre 1789 et collabore à divers autres journaux dont le *Spectateur national*, la *Sentinelle* et la *Chronique du mois*. Dans cette société en changement où les journaux prolifèrent de manière exponentielle, Mercier se tourne vers la forme d'écriture qui convient le mieux à la rapidité du monde nouveau. Lorsque, vers 1796, il décide de renouer avec le genre panoramique, il n'est pas surprenant qu'il renoue également avec sa technique de recyclage, en intégrant à son *Nouveau Paris* des articles de presse remaniés, qui ne doivent pas être considérés comme de simples greffes ou ajouts externes, mais bien comme des membres à part entière participant de la dynamique de l'œuvre. On peut dire, avec Shelly Charles, que, « loin d'être une activité subalterne, le journal apparaît comme la configuration, à la fois intellectuelle et esthétique, la plus apte à traduire les grands débats du siècle⁵²⁴ », surtout après la Révolution. Le renouvellement incessant du journalisme permet à l'auteur de capter l'extrême contemporanéité. Si cette dernière se manifeste, surtout après 1789, sous une forme politique, elle prend aussi une forme plus prosaïque qui n'en fascine pas moins l'auteur : la mode.

Bien qu'il prétende être hostile à l'empire du paraître, Mercier est littéralement fasciné par le phénomène de la mode qui fait se remplacer incessamment la forme des chapeaux, la coupe des robes et la structure des coiffures. Chantal Thomas résume avec justesse le problème que pose la mode à Mercier dans son entreprise

⁵²³ Ce journal paraît jusqu'en 1793, puis s'arrête pendant la Terreur pour paraître à nouveau de 1794 à 1796.

⁵²⁴ Shelly Charles, *loc. cit.*, p. 117.

démystificatrice : « Mercier dans sa volonté de réduire l'incompréhensible du monde se heurte à la mode comme à une énigme⁵²⁵. » Changeante par définition, la mode glisse entre les doigts et ne se laisse ni saisir ni fixer par l'écriture : « La rapidité avec laquelle se succèdent les nouveautés est un défi à l'écriture. Les changements sont trop rapides pour être notés⁵²⁶. » Mercier, dans son œuvre descriptive, tente toutefois de recenser l'évolution des parures. S'il ne parvient pas à suivre le rythme des changements, il arrive à suggérer un effet de rapidité par la structure cumulative de l'énumération et par l'usage d'unités temporelles courtes (l'heure, la journée) qu'il agence dans des structures syntaxiques binaires mimant l'alternance contrastée entre le goût du jour et celui d'hier. Cela apparaît clairement dans cet extrait du *Nouveau Paris* :

Il y a peu de jours la taille des robes des femmes illustres se dessinait en cœur ; actuellement celle des corsets se termine en ailes de papillons dont le sexe semble vouloir en tout se rapprocher, et qu'il prend le plus souvent pour modèle. Hier c'étaient les chapeaux à la Pamela, aujourd'hui les chapeaux à l'anglaise ; hier elles se paraient de plumes, de fleurs, de rubans, ou bien un mouchoir en forme de turban les assimilait aux odalisques, aujourd'hui leurs bonnets prennent la forme de la femme de Philippe de Commines ; hier leurs souliers élégants étaient chargés de rosettes et fixés au bas de la jambe avec un ruban artistement noué, aujourd'hui une grande boucle figurée en paillettes leur couvre presque entièrement le pied (*NP*, p. 423).

La longue énumération laisse entrevoir l'étendue des changements, tandis que l'alternance entre les marqueurs temporels (« il y a peu de jours » / « actuellement » ; « hier » / « aujourd'hui ») suggère la rapidité dans la succession des modes. La même structure est employée dans ce passage : « Ce penchant pour tout ce qui varie, cette passion qui nous pousse à créer de nouvelles modes, nous fait adopter ce que les

⁵²⁵ Chantal Thomas, « La sphère mouvante des modes », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 42.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 44.

princes imaginent en se jouant, ou par fantaisie ; tantôt c'est l'invention d'une *énorme paire de boucles*, tantôt c'est celle d'un *frac* » (*TdP*, I, p. 810). Le temps est marqué, dans le dernier syntagme, par la succession des marqueurs temporels (les deux « tantôt »), tout comme il l'est ici : la mode « change néanmoins du matin au soir ; elle ordonne la position d'un collet *debout* ou *renversé* » (*TdP*, II, p. 960-961).

Mercier arrive donc à appréhender la mode à travers son mouvement, mais il est incapable de saisir autre chose que la traînée qu'elle laisse derrière elle en se déplaçant. La mode en vient à provoquer un véritable duel entre l'écrivain, qui cherche à décrire le monde dans son actualité la plus récente, et le temps, toujours plus rapide que la plume, qui vient le narguer. C'est bel et bien l'écriture et son potentiel énonciatif que questionne la fugitivité de la mode. L'association est récurrente dans le *Tableau* : à plusieurs reprises, l'évocation du thème de la mode donne lieu à une réflexion sur le passage du temps et sur l'impossibilité de le suivre par le biais de l'écriture. En voici quelques exemples. Regrettant que les poètes antiques n'aient pas décrit la mode des parures de leur temps, Mercier s'exclame : « Qui les a donc empêchés de peindre la sphère mouvante des modes ?... Ah ! je le sens moi-même, en voulant ici prendre le pinceau ; c'est qu'il est impossible de peindre cet art, le plus vaste, le plus inépuisable, le plus indépendant des règles communes » (*TdP*, I, p. 395). La mode est conçue comme un univers à part, impossible à saisir, car n'obéissant à aucune des « règles communes ». Elle oblige du coup Mercier à sortir des « règles communes » du discours et à ajouter à la phrase

« la couleur générale, au moment où j'écris, est *dos et ventre de puce* » (*TdP*, I, p. 398) cette note infrapaginale – pratique relativement rare chez Mercier :

Boue de Paris et *merde d'oie* ont prévalu depuis. Mon livre est à moitié antique. Je voulais parler de la *coiffure à l'hérisson* : la *coiffure à l'enfant* l'a bannie. Les plumes sont devenues plus rares ; elles ne flottent plus en panache. Oh ! comment peindre ce qui, par son extrême mobilité, échappe au pinceau ? (*TdP*, I, p. 398)

L'ironie sur le nom des couleurs du jour (« boue de Paris » et « merde d'oie ») ne cache pas pour autant la fascination de Mercier pour cette frivolité fugitive qui infléchit jusqu'à son mode de composition. Dépassé par le temps, il doit calquer le processus de remplacement continu de la mode et substituer les nouvelles couleurs aux anciennes en enregistrant les changements dans une note de bas de page. Ce procédé d'ajout textuel a l'avantage de mimer la dynamique de la mode sans effacer l'ancienne notation, ce qui rend compte de l'effet d'accumulation tout en faisant ressentir l'arbitraire du changement. La mode rivalise encore avec l'écriture quand Mercier forme l'impossible projet d'écrire un dictionnaire des modes :

Je voulais donner ici un petit dictionnaire des modes et de leurs singularités ; mais tandis que j'écrivais, la langue des boutiques changeait ; on ne m'entendrait plus dans un mois, et il me faudrait un commentaire pour me faire comprendre. La moitié de mon livre, je le répète, aura perdu de ses couleurs avant qu'il ne soit imprimé. Hâtons les chapitres, et rattrapons s'il est possible, la physionomie du moment. Ah ! que Boileau a bien dit : *Le moment où je parle est déjà loin de moi* (*TdP*, I, p. 411).

L'auteur est pris dans une véritable course entre son livre et la mode et il se sait vaincu d'avance : constamment décalé, il est toujours quelques pas *derrière* la « physionomie du moment ». Il n'arrive pas à faire coïncider l'écriture avec le présent, cet instant fugitif qui disparaît fatalement avant d'avoir pu être inscrit ; lui qui cherche à ne faire qu'un avec le présent, le voilà condamné à un éternel

rattrapage. Aspirant à écrire l'histoire du présent, il fait l'expérience de cette brèche que constate François Chesneaux : « L'histoire immédiate réalise une ouverture effective vers le présent ; mais elle ne modifie en rien les règles habituelles du jeu historien. Même très récent, il s'agit toujours d'un passé extérieur à nous⁵²⁷. » Au volume X du *Tableau de Paris*, Mercier aborde à nouveau l'entreprise de cet improbable dictionnaire des modes, mais il le présente non plus comme son propre projet, mais comme celui du libraire Panckoucke : « Les noms des modes qu'elles donnent à chaque partie de leur habillement formerait un dictionnaire en plusieurs volumes in-folio. Cet ouvrage manque à la nation ; mais Panckoucke y travaille, dit-on, avec la plus grande activité » (*TdP*, II, p. 939). Il y revient une fois de plus dans *le Nouveau Paris* en s'exclamant, après avoir disserté sur la mode du jour, « Quel singulier livre ferait-on sur les modes ! » (*NP*, p. 742). Une contradiction de nature oppose la mode, dont l'essence est de se renouveler sans cesse, et l'écriture, dont la mission est, à l'inverse, de fixer les choses pour les préserver du passage du temps. Saisir la mode par le biais de l'écriture serait donc une entreprise vouée d'avance à l'échec.

La mode est un emblème qui sert à penser la mobilité du monde dans son ensemble. Sa dynamique de dépassement perpétuel est applicable à la physionomie urbaine que Mercier tente de capter par l'écriture :

Figurez-vous les femmes austères, tristes et prudes, se relevant le lendemain coquettes, douces et faciles ; les principes de la veille absolument effacés ; les

⁵²⁷ François Chesneaux, *Du passé faisons table rase ? À propos de l'histoire et des historiens*, Paris, François Maspero, 1976, p. 176.

opinions contraires se succédant d'un instant à l'autre. Tel est aux yeux du philosophe le spectacle de la mode. [...]

La rotation perpétuelle du cercle des événements lui donne une légère teinture de l'instabilité des idées humaines ; et considérant les variations infinies de l'espèce, il pardonne au ridicule régnant, qui bientôt va être remplacé par un ridicule tout contraire (*TdP*, I, p. 416).

Le spectacle de la mode donne au philosophe une image de « l'instabilité des choses humaines » et ce n'est pas un hasard si ce chapitre intitulé « De la mode » ouvre rapidement sur une réflexion touchant l'incessant changement politique : « Il est plus difficile, à Paris, de fixer l'admiration publique que de la faire naître. On brise impitoyablement l'idole qu'on encensait la veille ; et dès qu'on s'aperçoit qu'un homme ou qu'un parti veut dogmatiser, on rit : et voilà soudain l'homme culbuté et le parti dissout » (*TdP*, I, p. 418). Comme le dit Karlheinz Stierle à propos de la conscience du temps chez Montesquieu, « la mode est un médium du temps accéléré. Elle scande le temps par le rythme de ses différences symboliques⁵²⁸ ». Elle est l'emblème radicalisé du changement incessant qui rend impossible la capture du présent par l'écriture.

Accumulation et inachèvement : l'accélération du temps

La mode – et la fascination à son égard – est un signe éloquent de la conscience temporelle qui se forme à la fin du XVIII^e siècle. Comme le dit Michel Delon, « la littérature, au tournant des Lumières, semble parfois se hâter pour en dire le plus

⁵²⁸ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 60.

possible avant que ne vienne on ne sait quel silence⁵²⁹ ». Si, dans le *Tableau de Paris*, Mercier rend sensible le passage du temps en tenant le compte des changements survenus dans la capitale, le sentiment d'accélération s'amplifie considérablement dans *le Nouveau Paris*, après cette Révolution qui semble avoir détraqué le cours du temps et qui, comme le dit Florence Lotterie, « est allée plus vite que la plume⁵³⁰ ». Béatrice Didier souligne à juste titre l'impact de ce sentiment d'accélération sur la littérature révolutionnaire, elle qui doit s'écrire vite pour suivre la cadence de l'actualité : « l'Histoire va très vite, et dans la mesure où une grande partie des œuvres alors produites sont liées à l'actualité, tout retard leur ferait perdre leur audience, leur signification. Et voilà qui gêne une certaine conception de l'éternité de l'œuvre d'art⁵³¹. » Didier donne l'exemple frappant des *Mémoires* de Madame Roland, dont les 400 pages ont été écrites en moins de cinq mois (de juin à octobre 1793) pendant la captivité de l'auteure. L'écriture, courant contre la montre, courait également contre la mort, à laquelle un grand nombre d'écrivains, condamnés à l'échafaud, n'ont pu échapper. Dans un article sur l'influence du temps révolutionnaire dans le domaine des arts, Jérémie Benoît fait aussi état de ce sentiment d'accélération du temps historique dans le champ artistique. Cette accélération s'exprimerait par la multiplication des dessins et des gravures, plus rapides à produire que les peintures et les sculptures, de même que par la rapide désuétude d'« un grand nombre de productions qui, une fois terminées, ne

⁵²⁹ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, op. cit., p. 154.

⁵³⁰ Florence Lotterie, loc. cit., p. 28.

⁵³¹ Béatrice Didier, *Écrire la Révolution 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 8.

correspondaient plus à leur époque d'origine⁵³² ». Sous la Terreur, la Convention thermidorienne et le Directoire, l'œuvre se trouve en constant décalage par rapport à l'idéologie que souhaite véhiculer le régime.

Ce sentiment de fuite en avant est bien tangible dans *le Nouveau Paris*. Mercier affirme explicitement en ouverture que, « dans les révolutions, on apprend à connaître les hommes en six mois, mieux qu'on ne ferait en vingt ans dans le cours ordinaire des choses » (*NP*, p. 34). Si, comme le fait remarquer Chantal Thomas, les notations relatives au temps augmentent (« Dans cette écriture tout au présent, qui répond à la décision d'être pur regard, les alternances "autrefois" - "maintenant", "hier" - "aujourd'hui" sont de plus en plus nombreuses⁵³³ »), elles raccourcissent également. Le rythme des changements politiques s'accélère : alors que Mercier, dans le *Tableau*, rendait compte des transformations à travers des unités temporelles longues (les années, les décennies et parfois même les siècles), dans *le Nouveau Paris*, il resserre ces unités et met en lumière le contraste entre des moments beaucoup plus rapprochés. Les changements se succèdent presque aussi rapidement que les modes : aussi les unités temporelles courtes, telles que la journée ou la semaine, remplacent-elles les longues périodes du *Tableau de Paris*. Si Mercier, en effet, s'étonnait dans le *Tableau* du sort d'un homme retrouvant après 47 ans de détention à la Bastille une ville totalement étrangère (chapitre CCLXXXIII, « Anecdote »), il n'aurait fallu qu'un an ou deux pour qu'un prisonnier enfermé avant 1789 soit complètement

⁵³² Jérémie Benoît, « Temps historique et temps artistique durant la Révolution française », dans Michel Vovelle (dir.), *les Images de la Révolution française. Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985 tenu en Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 84.

⁵³³ Chantal Thomas, *loc. cit.*, p. 52-53.

dépaysé en regagnant le Paris révolutionnaire. Un bon exemple de raccourcissement des unités temporelles se trouve au chapitre intitulé « La Semaine mémorable », expression désignant le « court espace de temps qui fut marqué par des événements tels qu'on n'en vit jamais chez aucun peuple ni dans aucun pays » (*NP*, p. 118), à savoir la période du 12 au 19 juillet 1789. Pour faire sentir la rapidité des changements survenus, l'auteur utilise une structure syntaxique binaire, comme il le fait dans les passages sur les modes :

Le dimanche 12 juillet, les courtisans marchaient tête levée dans la galerie de Versailles; ils souriaient d'allégresse à la seule idée de la prochaine destruction de la capitale; le dimanche suivant ils étaient humiliés, se parlaient bas. Le roi avait pris la cocarde nationale, était venu à Paris, avait passé sous la voûte d'acier, c'est-à-dire sous trente mille piques ou épées croisées dans une longueur de huit cent pas. Les courtisans étaient ébahis de tous ces événements rapides (*NP*, p. 119).

En prenant l'unité de la semaine, l'auteur arrive à suggérer l'ampleur des changements advenus d'un dimanche à l'autre et fait contraster, en les rapprochant, l'insolence de la noblesse et sa fulgurante déconfiture.

Dans ce monde qui va trop vite et dont la structure politique change au même rythme que les modes, l'écriture n'arrive plus à suivre. Cette course contre la montre se donne à voir chez plusieurs auteurs à travers une dynamique d'accumulation perpétuelle et ce, même avant la Révolution. Tout portrait brossé étant fatalement rendu caduc par le passage du temps, les auteurs, devenus de véritables graphomanes, doivent multiplier leurs textes afin de les adapter à l'actualité fluctuante. Comme le mouvement du temps est infini, l'accumulation l'est également. Michel Delon met en parallèle les œuvres de Rétif, de Mercier et de Delisle de Sales, qui sont toutes trois

mues par ce principe paradoxal : visant l'exhaustivité, elles sont sans cesse portées à se compléter.

Rétif, Mercier, Delisle de Sales se condamnent au ressassement. Sous prétexte de tout dire, ces polygraphes n'arrêtent pas de noircir du papier. L'exhaustivité se renverse en fuite en avant, en impossibilité de conclure. « Plus j'écris vite, mieux j'écris », affirmait déjà Diderot. Mercier prend pour devise *Nulla dies sine linea*. La formule vaut pour tous les tâcherons qui s'efforcent de vivre de leur plume et croient se rendre maîtres du temps en notant le moindre fait, en éternisant leurs inscriptions. Pour eux, se taire, se tarir, c'est mourir⁵³⁴.

Cette dynamique cumulative était déjà celle de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, qui requiert un Supplément, puis, sous une forme périodique, un *Journal encyclopédique*. Bref, « le rêve monumental et totalisateur débouche sur son contraire, la dispersion journalistique, la soumission au temps⁵³⁵ ».

S'il est vrai, comme l'affirme Geneviève Bollème, qu'« écrire, pour Mercier, est une marche urgente et frénétique qui engendre ce qu'on lui reproche : son désordre, ses contradictions, sa folie tout aussi bien⁵³⁶ », c'est qu'il souhaite imprimer à l'écriture le même mouvement que celui qui anime le monde. Tout mobile qu'il soit, l'œil de Mercier n'arrive pas à capter la fugacité de cette ville qui « produit sans cesse de l'actualité⁵³⁷ ». La ville est, par essence, si changeante « qu'il n'est guère possible que la peinture de cette année ressemble à l'année suivante » (*TdP*, II, p. 1309). Peindre avec exactitude les mouvements et les variations de la société condamne à devoir sans cesse courir après le temps qui modifie les choses à une vitesse que

⁵³⁴ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, *op. cit.*, p. 153.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Geneviève Bollème, *op. cit.*, p. 44.

⁵³⁷ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 87.

l'écrivain a du mal à suivre. C'est en partie ce qui explique le foisonnement de l'entreprise de Mercier, qui passe de deux à quatre volumes en 1782, puis de quatre à huit en 1783 et enfin, de huit à douze en 1788⁵³⁸ : il faut sans cesse ajouter de nouveaux volumes au *Tableau* pour le rendre conforme à la réalité changeante. Très tôt dans le *Tableau*, Mercier craint que son œuvre ne devienne désuète, qu'elle s'efface, invalidée par le poids des fluctuations. L'exigence de mobilité, combinée à celle d'exhaustivité, implique, dès les premiers volumes, un régime d'écriture qui prévaudra dans l'ensemble de l'œuvre : la vitesse.

Rembrunissons nos pinceaux, il en est temps. Tout change, tout passe avec une effrayante rapidité, le son des cloches funèbres me l'annonce. Cette population ira bientôt se fondre dans les cercueils ; ils sont tout ouverts, ils attendent leur proie (*TdP*, I, p. 644).

La moitié de mon livre, je le répète, aura perdu de ses couleurs avant qu'il soit imprimé. Hâtons les chapitres, et rattrapons, s'il est possible, la physionomie du moment (*TdP*, I, p. 411).

Mais tandis que j'écrivais [le *Tableau de Paris*], et que l'on imprimait, le tableau changeait déjà de face (*NP*, p. 25).

La physionomie de Paris ne se laisse pas cerner, fixer de manière définitive : il faut sans cesse ajouter de nouvelles descriptions pour rendre le portrait conforme au modèle. Il y a ainsi une adéquation entre Paris, dont on tente en vain, à la fin du siècle, de fixer les frontières, et l'œuvre, qui ne peut être plus circonscrite que ne l'est son objet. Mercier revient souvent sur la difficulté à borner les enceintes de la ville, car elles reculent chaque jour, grugeant un peu plus la campagne environnante : « On a tenté plusieurs fois de borner son enceinte [Paris] ; les édifices ont franchi les

⁵³⁸ Si cette dynamique explique le foisonnement de l'œuvre, il faut reconnaître que le succès commercial du *Tableau* y est également pour beaucoup : le fait que ses livres se vendent bien encourage sans doute Mercier à ajouter d'autres volumes.

limites ; les marais ont disparu, et les campagnes reculent de jour en jour devant le marteau et l'équerre » (*TdP*, I, p. 911), ou encore « La ville est ouverte, et presque dans l'impossibilité d'avoir une enceinte de murailles. Elle offre une surface trop immense » (*TdP*, I, p. 915). De même, au chapitre « Point central », Mercier évoque la difficulté à circonscrire la capitale, dont le champ d'influence s'étend à la périphérie :

Après avoir considéré les différentes parties qui forment la police de la capitale, on aperçoit encore tous les rayons qui s'échappent du centre à la circonférence. Combien de ramifications sortent du même tronc ! Comme les branches s'étendent au loin ! Quelle impulsion cette ville ne donne-t-elle pas à d'autres villes voisines ! [...] La correspondance de la police parisienne ne se borne donc pas à son enceinte ; elle règne plus loin (*TdP*, II, p. 160-161).

Tout comme les limites géographiques de la ville s'étendent chaque jour, le territoire couvert par la police de Paris est impossible à délimiter, car il se déploie au-delà des frontières officielles de la capitale. Le livre suit lui-même ce parcours expansif en accordant, dans les derniers volumes (surtout à partir du volume IX), une place croissante à la périphérie parisienne : si le centre n'est pas négligé, Mercier parle de plus en plus des faubourgs, des bois environnants (le bois de Boulogne, le bois de Vincennes, la forêt de Saint-Germain à Meudon), des retraites aristocratiques (Fontainebleau, Saint-Cloud, Saint-Germain-en-Laye) et des autres lieux entourant la capitale, tels que la barrière du trône, le pré Saint-Gervais, la terrasse de Bellevue et la vallée de Montmorency, sans compter les chapitres qu'il consacre à une « Assemblée provinciale » ou encore à « L'éducation campagnarde ». Bref, le livre suit Paris dans ses excroissances en procédant lui-même par excroissance, par amplification infinie.

Le caractère coextensif de la ville et du livre de même que leur dynamique cumulative sont perceptibles dans un passage éloquent où Mercier commente une critique qui lui est adressée. L'auteur insère dans son texte cette critique – plutôt sévère – du *Tableau de Paris* : « Cet écrivain qui conseille de brûler Paris, ou d'en faire un port de mer, car il propose sérieusement l'un et l'autre, nous permettrait-il de lui conseiller de brûler son livre » (*TdP*, I, p. 994). Mercier répond en note infrapaginale : « Au lieu de le brûler, je l'ai triplé ; cela reviendra peut-être au même » (*TdP*, I, p. 994). C'est bien du foisonnement de l'œuvre, indissociable du rapport à la ville, qu'il est question ici. On constate en outre une forte corrélation entre destruction et construction. Pourquoi « tripler » Paris par le biais de l'écriture reviendrait-il au même que le brûler ? Parce que l'accumulation finit par desservir l'exhaustivité qu'elle vise ? Parce que l'ajout, selon une dynamique aporétique, crée aussi l'auto-effacement, comme si le surcroît avoisinait fatalement le manque ?

Cette tendance à l'accumulation s'accroît avec la Révolution, alors que l'histoire ouvre un temps infini qui met à mal toute tentative de fixité. Michel Delon voit dans la Révolution la naissance de la littérature proprement dite (qui succède aux Belles-Lettres), laquelle entraîne la mise en place d'un nouveau rapport entre le texte et le temps. Alors que les Belles-Lettres reposaient sur la « reproduction d'un modèle esthétique défini une fois pour toutes⁵³⁹ », la Révolution instaure une nouvelle écriture qui tient sa valeur de sa vivacité et de son actualité. Appliquant les principes du journalisme (rapidité de l'écriture, abondance, ajout quotidien), les grands

⁵³⁹ Michel Delon, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *loc. cit.*, p. 586.

polygraphes de la fin du siècle, tels que Mercier et Rétif, accumulent les volumes de manière quasi infinie. Ainsi, « la littérature devient l'impossibilité du point final, de même que la Révolution française ouvre l'histoire à un devenir sans fin⁵⁴⁰ ». La Révolution est également instauratrice de changements majeurs qui obligent les écrivains-observateurs à rectifier leurs tableaux, souvent au prix d'un travail considérable. Rétif et Mercier sont condamnés à refaire respectivement les *Nuits de Paris* et le *Tableau*, rendus inadéquats par les transformations révolutionnaires. Entre 1789 et 1793, Rétif ajoute 34 nuits aux 380 qu'il avait achevé de publier en novembre 1788. Après la Révolution, Mercier doit lui aussi rattraper l'histoire en ajoutant à sa vaste entreprise les six volumes du *Nouveau Paris*, explicitement désigné en avant-propos comme une actualisation du *Tableau* rendue nécessaire par l'ampleur des changements révolutionnaires :

J'avais terminé, vers la fin de 1788, le *Tableau de Paris*, que j'avais commencé en 1781 et qui composait douze volumes. Je comptais avoir tout dit, du moins tout ce que je savais sur cette ville qui fixe éternellement les regards du monde entier; et je comptais bien n'y pas revenir, lorsqu'une révolution dont le souvenir ne périra jamais, et influera sur les destinées futures de l'espèce humaine, vint bouleverser les mœurs d'un peuple paisible, changer ses habitudes, ses lois, ses usages, sa police, son gouvernement, ses autels, et lui inspirer tour à tour le courage le plus héroïque et la férocité la plus lâche (*NP*, p. 9).

Bref, si le primat de la contemporanéité est l'une des forces, voire le principe vital de l'œuvre de Mercier, c'est aussi la cause de son échec relatif, de sa condamnation au ressassement, car en cherchant à tout dire, l'œuvre s'auto-annule au fur et à mesure qu'elle s'amplifie en prétendant suivre le fil du temps. Cette dynamique d'effacement par accumulation touche également les continuateurs de Mercier au XIX^e siècle. En

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 586-587.

effet, dans la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs auteurs ont tenté de renouveler l'entreprise de Mercier en s'adonnant au genre du « tableau de Paris » qu'il avait inauguré. Dès 1790, un royaliste anonyme écrit un *Nouveau tableau de Paris*⁵⁴¹; les tableaux se multiplient ensuite pendant les premières décennies du XIX^e siècle⁵⁴². Pour Karlheinz Stierle, le foisonnement des entreprises panoramiques est indissociable de cette fuite vers l'avant ouverte par la Révolution⁵⁴³. C'est parce que la société postrévolutionnaire se transforme à un rythme effréné que les tableaux de Paris se renouvellent sans cesse, la société changeant à un rythme que l'écriture n'arrive pas à suivre : « Chaque présentation reste sur sa faim, requiert une continuation, un complément, une différenciation⁵⁴⁴. » L'écriture est constamment dépassée par l'histoire, de telle sorte qu'il faut continuellement écrire des tableaux plus actuels.

⁵⁴¹ *Le nouveau Tableau de Paris ou la Capitale de France dans son vrai point de vue. Ouvrage destiné à servir de supplément au Tableau de Paris*, Paris, à l'imprimerie de la Vérité, 1790.

⁵⁴² Au début du XIX^e siècle, une quarantaine d'auteurs entreprennent de décrire les aspects les plus nouveaux de la capitale : parmi ceux-ci, l'on compte Henrion (*Encore un Tableau de Paris*, An VIII), Blainvillain (*Le Pariséum ou Tableau de Paris en l'an XII* en 1804 et *Le Pariséum ou Tableau actuel de Paris* en 1809), Jouy (*L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, 1811-1814), Mosse (*Chronique de Paris ou le spectateur moderne*, 1812), Prudhomme (*Voyage descriptif et philosophique de l'ancien et du nouveau Paris*, 1814), Balison de Rougemont (*Le Rôdeur français ou les mœurs du jour*, 1816-1827), Marlet (*Tableaux de Paris*, 1821-1824 et 1825) ainsi que Pain et Beauregard (*Nouveaux Tableaux de Paris, ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle*, 1828). Le genre a également donné lieu à des initiatives collectives telles que *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1831-1834), ouvrage qui devait originellement rassembler 101 collaborateurs, mais qui finit par en compter près de 250, dont Nodier, Chateaubriand, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve et Eugène Sue. Durant la décennie 1840, les tableaux de Paris sont illustrés par de grands caricaturistes tels que Daumier, Grandville et Gavarni, nouant ainsi une véritable alliance entre le tableau littéraire et l'art pictural. Le genre décline quelque peu après 1850, puis regagne en popularité dans les années 1860 lorsque Charles Baudelaire intègre à la deuxième édition des *Fleurs du mal* (1861) un groupe de poèmes intitulés « Tableaux parisiens ».

⁵⁴³ Voir Karlheinz Stierle, « Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris* », *New Literary History*, 11, 2, hiver 1980, p. 345-361.

⁵⁴⁴ Karlheinz Stierle, *la Capitale des signes*, op. cit., p. 114.

Ainsi, l'on peut affirmer que l'œuvre de Mercier est essentiellement inachevée : l'« impossibilité du point final » qu'évoquait Michel Delon est impossibilité de la clôture. En prenant suffisamment de recul, on constate que l'ensemble de l'œuvre du polygraphe s'inscrit sous le signe de cet inachèvement qui doit être considéré chez lui comme un véritable trait poétique. Le *Tableau* est loin d'être la seule œuvre que l'auteur ait étendue de la sorte : sa prose d'idées (qu'il s'agisse de textes politiques ou d'arts poétiques) a connu des extensions considérables – mais difficilement quantifiables – dans la presse, les discours à la Convention et les mémoires qu'il a présentés à l'Institut. De plus, le processus de réédition de ses propres œuvres a donné à Mercier l'occasion d'augmenter leur contenu en ajoutant préfaces et notes diverses. Comme le montre Véronique Costa dans un article sur la notion problématique d'œuvre complète chez Mercier, ce dernier ne s'est jamais contenté de rééditer ses textes tels quels : il leur ajoute irrémédiablement de nouvelles strates textuelles pour s'ajuster au mouvement de sa pensée qui s'est poursuivie avec le temps et qui, du coup, ne coïncide pas avec l'état figé du texte. Costa met en lumière un aspect de l'œuvre de Mercier très peu abordé par la critique, soit la bibliographie complète de ses œuvres qu'il a lui-même rédigée en 1799. Cette bibliographie tient son origine de la notice complète de ses œuvres qu'il a publiée dans le *Journal de Paris* du 5 ventôse an VI (23 février 1798). Insatisfait de la clôture qu'une telle liste pouvait donner à l'ensemble de son œuvre et conscient qu'à 60 ans à peine d'autres œuvres viendraient sans doute s'ajouter à l'ensemble, Mercier reprend l'exercice un an plus tard, mais cette fois-ci il insère dans sa bibliographie non seulement les

œuvres publiées – ou, du moins, écrites – mais également les œuvres projetées. Costa résume bien les enjeux d'une telle conception de la bibliographie :

Dans ce qui devrait être le reflet d'une clôture, il laisse une place pour l'émergence libre et autonome d'un langage à venir. Il propose dès lors une bibliothèque virtuelle, inventorie des livres fictifs et nous fait pénétrer en rêveur d'uchronie dans la galerie imaginaire de ses œuvres futures. Le livre à venir coexiste étrangement avec l'œuvre déjà écrite ; il se confond même quelquefois avec elle. L'imagination anticipatrice que l'on n'attendrait pas dans une restitution intégrale et objective des productions a donc une place prépondérante dans la notice de Mercier. Il y a presque autant de créations que de réminiscences dans son catalogue. L'univers habituellement clos de la bibliographie offre ici une poétique de l'œuvre ouverte⁵⁴⁵.

Voilà la clé de la poétique mercérienne. La virtualité que l'auteur confère à la notice bibliographique traduit son refus de concevoir un temps fermé, et par conséquent une œuvre fermée. Si, comme l'indique l'épigraphe de *l'An 2440*, « le présent est gros de l'avenir⁵⁴⁶ » (Leibniz), l'œuvre présente porte le germe de l'œuvre à venir et s'inscrit dans un processus d'engendrement infini. Comme le dit Costa, « l'œuvre est aussi pour le polygraphe *attente* de l'œuvre⁵⁴⁷ ». Cette conception dévoile une attitude fondamentale à l'égard du temps : le temps seul peut avoir le dernier mot et la totalité, quelle qu'elle soit, lui est en tous points soumise. L'œuvre demeure ouverte à tous les possibles jusqu'à ce que la mort vienne poser le point final et refermer le corpus.

⁵⁴⁵ Véronique Costa, « L.S. Mercier ou le livre de sable : la bibliographie de l'an VII – de l'œuvre complète à l'œuvre virtuelle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 370, 1999, p. 97.

⁵⁴⁶ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴⁷ Véronique Costa, *loc. cit.*, p. 102.

Conclusion

Dans son entreprise de description du monde contemporain, Mercier forme d'abord le projet de saisir le monde en pure synchronie, à la fois dans son étendue géographique superficielle (vues panoramiques) et dans sa profondeur cachée (physiognomonie et transparence). L'écriture n'arrive toutefois pas à lui fournir de telles images instantanées, car elle se déploie dans le temps : un second axe vient alors s'ajouter au premier, l'axe diachronique. Cet axe complexifie le projet de Mercier, le déroute, car il confronte l'auteur à cette idée : saisir le présent dans son essence, c'est saisir le *passage* du temps. L'objet du tableau s'infléchit du même coup : il ne s'agit plus de peindre simplement l'état du monde, comme si ce dernier était stable, mais d'en montrer l'essentielle fugacité. Loin d'abandonner la synchronie, Mercier combine les deux axes : il accumule les tableaux, les « états synchroniques » afin de rendre compte de la diachronie (le passage du temps). Dans cette vaine tentative de suivre l'écoulement des jours, il en arrive non pas à coïncider avec le temps (ce qui est impossible, car l'écriture est condamnée à être constamment derrière, perpétuellement décalée), mais à faire ressentir son passage. Par la structure essentiellement inachevée de son œuvre, ouverte à l'accumulation infinie, il parvient à donner la *mesure* du temps, laquelle, pour Paul Ricoeur, se définit par le sentiment de son écoulement :

c'est quand il passe que nous mesurons le temps ; non le futur qui n'est pas, non le passé qui n'est plus, ni le présent qui n'a pas d'extension, mais « les temps qui passent ». C'est dans le passage même, dans le transit, qu'il faut chercher à la fois la *multiplicité* du présent et son *déchirement*⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 41.

Mercier transpose dans l'écriture cette multiplicité du présent en procédant par accumulation de fragments (au sens large du terme), de vues partielles. Si l'addition de ces « parties » vise à recomposer une totalité, tant spatiale (Paris) que temporelle (les années correspondant au « présent » de l'œuvre), l'unification et la clôture demeurent hors de portée de l'écriture du fait de l'infatigable fuite du temps. L'œuvre reste ainsi ouverte, éternellement inachevée, car l'écoulement du temps est non seulement impossible à arrêter, mais il semble s'accélérer sous l'impact des transformations sociales et politiques nées de 1789.

CHAPITRE 6

LE PROBLÈME DE L'HISTORICISATION DU PRÉSENT

Assez loin de la Révolution pour ne ressentir que faiblement les passions qui troublaient la vue de ceux qui l'ont faite, nous en sommes assez proches pour pouvoir entrer dans l'esprit qui l'a amenée et la comprendre.

Alexis de Tocqueville⁵⁴⁹

Les événements actuels sont comme ces pâtés qui ne deviennent bons à manger que lorsqu'ils sont refroidis.

Louis Sébastien Mercier⁵⁵⁰

Selon la typologie suggérée par Éric Méchoulan dans *Pour une histoire esthétique de la littérature*, il existe deux types de présent, un présent qui fuit sans se laisser saisir et un présent qui reste pour former le discours historique⁵⁵¹. Le chapitre précédent a été consacré au premier type de présent, celui qui passe, qui file à folle allure et qui défie l'écriture par sa fugitivité ; ce chapitre abordera quant à lui le présent qui reste, celui qui est retenu par les contemporains pour écrire l'histoire. On étudiera la manière dont Mercier, se faisant historiographe, appréhende l'instant qui résiste afin

⁵⁴⁹ Alexis de Tocqueville, *l'Ancien régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1967, p. 61.

⁵⁵⁰ Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999, p. 178.

⁵⁵¹ Voir Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 134.

de l'instituer en histoire. On verra plus précisément quels problèmes pose cette entreprise d'historicisation du présent. Comment sélectionner cet « instant qui résiste » au sein de tous les instants qui composent l'expérience présente ? Comment, malgré son infinie proximité, le mettre suffisamment à distance pour l'interpréter, pour comprendre ses causes et ses effets ? Comment ne pas être aveuglé par sa lumière trop vive parce que trop proche ?

A. L'ÉCART TEMPOREL

L'appel à la postérité : que diront de nous les futurs historiens ?

On s'entend généralement pour définir la modernité comme une conscience du présent, un présent conçu non plus comme une répétition du passé, mais comme un point dans l'échelle temporelle qui, fatalement, est appelé à être dépassé par lui-même⁵⁵². En d'autres termes, serait moderne une société qui tiendrait à délimiter son présent en se distinguant du passé par un processus de dépassement, tout en étant consciente qu'elle finira inéluctablement par être doublée à son tour par un nouveau présent. Cette vision de la modernité est ancrée dans la conception progressiste du

⁵⁵² Voir notamment Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 158-209; Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988; Antoine Compagnon, *les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 et Alexis Nouss, *la Modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.

temps historique qui s'installe au cours du XVIII^e siècle à l'issue de la Querelle des Anciens et des Modernes. Si Perrault affirmait, dans *le Siècle de Louis le Grand*⁵⁵³, la supériorité de la société contemporaine sur celle de l'Antiquité, l'on reconnaît pleinement, à partir des années 1730, non seulement la valeur philosophique du présent, mais également la prédominance de l'avenir. Comme l'affirme Hans Robert Jauss, les hommes, à l'orée des Lumières, commencent à se projeter dans le futur et à « voir leur siècle avec les yeux de l'avenir⁵⁵⁴ ». Ce mouvement s'intensifie dans les décennies suivantes, de telle sorte qu'« à partir des années 1760 on ne cesse plus de se demander si les actes dont le présent se réclame pourront faire encore bonne figure au regard plus critique d'une humanité plus avancée⁵⁵⁵ ». Le *topos* du jugement historique se renverse dès lors radicalement : la question n'est plus « Sommes-nous à la hauteur du passé ? », mais « Comment faire bonne figure aux yeux des générations futures ? » ou « Que diront de nous ces futurs historiens qui seront plus éclairés que nous ne le sommes ? ». Bref, on anticipe la manière dont on sera jugé par une postérité inévitablement plus avancée. Ainsi, le temps apparaît comme une entité ouverte, et « c'est désormais la perfection toujours croissante de l'avenir, ouverte à l'horizon, et non plus l'image idéale d'un passé parfait mais révolu, qui fournit l'aune à laquelle il convient de juger la valeur historique du présent et de mesurer ses prétentions à la modernité⁵⁵⁶ ».

⁵⁵³ Charles Perrault, *le Siècle de Louis le Grand*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1687.

⁵⁵⁴ Hans Robert Jauss, *loc. cit.*, p. 180.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

Ce nouveau modèle de représentation de l'histoire est pleinement intégré par Mercier. Si, tout au long du *Tableau de Paris*, l'auteur met en lumière les avancées scientifiques et morales des dernières décennies, il a néanmoins la conscience aiguë que la société actuelle, tout éclairée qu'elle est, sera dépassée par les générations futures. Ainsi, l'analyse plus raisonnée des futurs historiens sur la société actuelle présente une validité supérieure, tout jugement du présent sur lui-même étant, par définition, imparfait. Le problème de l'historicisation du présent se pose donc d'emblée sous le signe d'un progressisme qui empêche de juger et de connaître véritablement le contemporain. Tel est, du moins, le cadre théorique qui sert d'arrière-plan aux réflexions sur l'historiographie contemporaine. C'est bien à ce *topos* que renvoie Mercier lorsqu'il dit, pour ne citer qu'un exemple, « Je vois d'avance le ridicule dont nous serons justement couverts par nos neveux, qui proscrireont enfin ces farces sérieuses qui usurpent le nom de tragédies » (*TdP*, II, p. 750). Dans cet exemple, toutefois, loin de se dispenser de porter un jugement sur le présent sous prétexte d'être moins éclairé que les générations futures, Mercier déguise sa propre critique des tragédies en la faisant passer pour celle de « nos neveux⁵⁵⁷ ». Le même stratagème structure l'ensemble de *l'An 2440* : en présentant les accusations sévères des sages du XXV^e siècle à l'égard du XVIII^e, Mercier se fait lui-même juge du présent sous couvert de rapporter les jugements du futur. Le *topos* progressiste est ainsi récupéré à des fins rhétoriques : là où Mercier, en digne représentant de ses contemporains, feint d'abdiquer devant le jugement supérieur des

⁵⁵⁷ Le terme « neveux » prend ici, comme souvent chez Mercier et ses contemporains, le sens de « descendants » ou, plus largement, celui de « représentants des générations futures ». La plupart des dictionnaires de l'époque attestent également ce sens.

génération futures, il ne fait en réalité que juger le présent en endossant les hypothétiques critiques futures.

Proximité historique et aveuglement

Cela dit, la question de l'historicisation du présent demeure préoccupante pour Mercier et il faut chercher ses sources ailleurs que dans le seul modèle progressiste. Si l'idée que l'histoire de l'époque actuelle ne pourra être faite que par les futurs historiens revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Mercier, le problème n'est pas tant que les contemporains n'ont pas les lumières suffisantes pour porter un jugement sur leur propre temps, mais simplement qu'ils n'ont pas la distance critique nécessaire à la compréhension des rouages de la société dans laquelle ils vivent. Mercier récupère la métaphore baroque selon laquelle le monde serait semblable à un théâtre⁵⁵⁸ et en retient moins la réflexion métaphysique sur la réalité des choses que la notion d'illusion. On ne voit du présent que le décor – que l'illusion – et non pas la mécanique qui, en coulisse, le fait mouvoir :

Mais l'histoire du siècle où nous vivons n'est faite que pour les siècles suivants. Nous voyons le jeu des décorations mais le machiniste et ses poulies nous sont inconnus; nous ne devinons pas ce qui est sous nos yeux ; les apparences nous en imposent ; et les générations qui nous suivront, seront tout étonnées de notre silence absolu sur des faits pénétrés alors de la plus grande clarté (*TdP*, II, p. 611).

⁵⁵⁸ On connaît la devise inscrite par Shakespeare à l'entrée du Théâtre du Globe, « *Totus mundus agit histrionem* » (le monde entier joue la comédie) ainsi que son célèbre « *All the world's a stage, and men and women merely players* » (*As you Like it*, acte II, scène 7).

Les mécanismes qui, derrière le « décor », expliquent le cours des événements, les relations de causalité et les rapports de force sont semblables aux poulies du machiniste que l'on cache soigneusement aux yeux du public : une part de la réalité se dérobe, rendant paradoxalement invisible ce qui est trop proche.

Le temps seul peut donc établir la vérité historique et cela vaut pour les événements autant que pour les personnes. Tout se passe comme si la vie des personnages publics n'était rien d'autre que ce que l'histoire en retiendra.

Quel terrible emploi que d'écrire l'histoire ! Les siècles s'avancent, et dans peu toutes les actions contemporaines revivront sous la plume de l'historien, ou sous le pinceau du poète dramatique. On peindra la génération présente, on verra qui aura menti, flatté, adulé. Quel est le lâche qui aura vendu son âme et son talent pour un peu d'or ? Heureux qui pourra dire : je suis homme sans pension, sans place, qui me suis enfermé dans un asile avec l'indigence et la liberté ! Ne pourrait-il pas se flatter de s'être trompé moins fréquemment que l'autre ? (*TdP*, II, p. 495-496).

Les historiens, à peine distincts des poètes dramatiques, auront le dernier mot et classeront les personnages marquants en différentes catégories. L'histoire est présentée par Mercier comme un récit accompagné de son mode de narrativité et de ses rôles-types. L'écriture de l'histoire impliquerait la répartition des acteurs historiques en différents types prédéterminés : le lâche, l'avare, l'ambitieux, l'homme fidèle à ses principes, le vertueux, etc. L'histoire, et plus spécifiquement l'historiographie, semble fonctionner sur un mode analogue à celui de la narration littéraire; le parallèle établi par Mercier entre historiens et poètes dramatiques renforce d'ailleurs cette association. Peut-être faut-il prendre au sérieux, comme le propose Paul Ricoeur, *l'écriture* qui est première dans l'entreprise historiographique et qui par conséquent « est constitutive du mode historique de compréhension.

L'histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire⁵⁵⁹. » Ici, la compréhension historique passe par la mise en récit, plus précisément par l'attribution de rôles types. Ultimement, c'est l'historien qui orchestre la narration et qui distribue les titres honorifiques ou déshonorants; il pose un jugement sans appel sur ce qu'auront été la vie, l'œuvre et les réalisations de tel ou tel personnage illustre. Tout ce que peut faire le contemporain pour « se tromper moins fréquemment que l'autre » est d'éviter de rechercher trop avidement de son vivant les honneurs qu'il souhaite récolter après sa mort. C'est encore cette fonction de rétablissement de la vérité et de conjuration du mensonge que Mercier attribue ici à l'histoire :

Immortaliser le mensonge, et le faire peser sur la tombe de celui dont la conscience souffre peut-être encore, voilà l'ouvrage des sculpteurs ! Ils traduisent le faux en un marbre durable, et qui, sans le burin de l'histoire, irait tromper la postérité, et transformer en homme de bien les lâches ennemis de leur siècle et de leurs concitoyens (*TdP*, II, p. 585).

La gloire personnelle et la flatterie intéressée font mentir les hommes sur leur propre temps : seul le « burin de l'histoire » peut *a posteriori* rétablir la situation et éviter de « tromper la postérité ». Les « sculpteurs » (au sens large du terme) qui tentent de graver dans « un marbre durable » une image erronée du présent sont rattrapés par une gravure plus durable encore qui n'est nulle autre que celle du « burin de l'histoire ». Encore une fois, la vérité historique ne peut émerger qu'une fois l'événement dépassé... et ses acteurs trépassés.

⁵⁵⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, t. I, p. 287.

Cette question de l'aveuglement à son propre temps, si elle plane çà et là sur le *Tableau de Paris*, resurgit de manière fulgurante dans *le Nouveau Paris* au contact de cet événement historique inouï qu'est la Révolution. On l'a vu, la Révolution est reçue comme un gigantesque séisme qui bouleverse les fondements de la société (remise en cause du passé) et exalte les utopies les plus ferventes (projection dans l'avenir). Mais la Révolution soulève également des enjeux cruciaux qui touchent directement le présent. Outre celui, déjà considérable, de la gestion quotidienne des événements, les contemporains sont confrontés au problème de la compréhension de la Révolution dans sa globalité. Pris dans le tourbillon révolutionnaire, ils échouent à trouver un sens, un principe explicatif aux événements qui se bousculent de manière imprévisible. Sans vision d'ensemble, ils sont plongés dans une incompréhension profonde : le présent se pose en énigme et attend d'être déchiffré par une génération future d'historiens.

Ces préoccupations quant à l'opacité de la période contemporaine obsèdent l'auteur du *Nouveau Paris*, qui se voit confronté à une tâche impossible : décrire un présent qu'il ne comprend pas et dont il arrive mal à saisir le fonctionnement. Hermann Hoffer, dans un article de 1987, faisait déjà remarquer ce trait :

Soucieux des « accents particuliers », Mercier constate pourtant que, plus il s'efforce de saisir le flot des événements révolutionnaires, plus il ressent l'insatisfaction, la faiblesse, le néant de ses efforts. Il n'a « pas perdu un coup de vent », dit-il, mais se dit incapable d'aboutir à une idée maîtresse, à un concept d'unité⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Hermann Hofer, « Mercier devant la Révolution », dans Jean Sgard (dir.), *l'Écrivain devant la Révolution, 1780-1800*, Grenoble, Presses de l'Université Stendhal de Grenoble, 1987, p. 211.

Si Mercier affirme à de rares occasions la valeur supérieure du témoignage pour renforcer son *ethos* (« Témoin et victime de ces scènes insensées et violentes, je le répète, qui n'y a pas assisté ne peut connaître l'histoire de ces jours déplorables, encore moins en rendre compte à la postérité » [NP, p. 569]), il revient le plus souvent sur cette idée : quiconque a été témoin des événements révolutionnaires est trop proche pour en parler.

Écrire l'histoire de la révolution sera une tâche presque impossible avant un demi-siècle, parce que ses agents, encore plus mobiles que leurs passions, échappent souvent à l'œil qui les suit le plus attentivement, et que l'on voit que les principes qui gouvernaient la veille n'étaient plus ceux du lendemain. Comment écrire une telle histoire, si l'on perd l'enchaînement de chaque jour ? car tel événement a été produit et non engendré (NP, p. 882).

Parce que les « agents » de la Révolution accomplissent leurs actions en secret, il est impossible à quiconque, même aux plus attentifs, de suivre entièrement le cours des événements, de *voir* ce qui se déroule sous leurs yeux : dans ces circonstances, toute histoire ne peut être que partielle. Mais ce qui invalide plus que toute autre cause la connaissance historique est l'accélération du temps. La Révolution n'est pas ressentie par Mercier comme une rupture unique (1789) qui instaurerait une ligne de démarcation nette entre les principes d'hier et ceux d'aujourd'hui. À partir du moment où « les principes qui gouvernaient la veille [ne sont] plus ceux du lendemain », il est impossible de considérer la Révolution comme une totalité, chaque jour apportant en quelque sorte une nouvelle révolution. Comment, dès lors, faire l'histoire d'un bloc temporel dont l'évolution ne dépend pas de notions stables, mais, au contraire, d'une succession quasi aléatoire de diverses causes ? Nulle histoire n'est possible sans fil directeur et les contemporains de Mercier semblent avoir perdu « l'enchaînement de chaque jour », cet enchaînement qui donne à l'anecdote une

dimension explicative, l'élevant ainsi au rang d'histoire. En outre, Mercier fait une distinction entre un événement « produit » et un événement « engendré » : celui-là est fabriqué de toutes pièces, tandis que celui-ci découle d'un autre événement auquel il est relié par une « chaîne » historique indélébile. Or dans le chaos révolutionnaire, cette chaîne est invisible et les événements se succèdent sans ordre ni suite comme autant de nouvelles révolutions.

Une telle vision des choses renvoie à cette affirmation de Mercier qui décrit bien la dynamique révolutionnaire : « En politique surtout, le jour d'hier est un cadavre » (*NP*, p. 748). Il n'y a pas de continuité dans le cours des événements, pas de relais entre les jours : chaque jour meurt avec ses principes et est enterré dès le lendemain alors qu'apparaissent – ou que sont *produits* – de nouveaux principes. Dans un tel contexte, la vision d'ensemble nécessaire à l'écriture de l'histoire est impossible à atteindre. L'écrivain-promeneur, à qui les événements ont donné des ambitions d'historien, ne peut qu'embrasser le réel tel qu'il se présente à lui, c'est-à-dire dans le désordre, le morcellement et l'incomplétude. Même si l'ampleur de l'événement révolutionnaire fait naître un nouveau désir de compréhension et d'unification, Mercier n'en continuera pas moins d'aborder le présent exactement comme il l'a fait dans le *Tableau de Paris*, c'est-à-dire de manière désorganisée. La structure de l'ouvrage est la même : Mercier multiplie les sujets et les points de vue au même rythme que les chapitres qui se succèdent comme autant de fragments sans suite. Cela dit, ce mode d'appréhension de la contemporanéité est aussi porteur d'une vision de

la totalité et il ne s'inscrit pas seulement en creux sur ce que serait la positivité du savoir historique unifié.

C'est encore à la multiplicité et à la mobilité des événements que Mercier attribue l'impossibilité de faire l'histoire de la Révolution : « Comment l'historien se retirera-t-il de ce labyrinthe ? Comment évitera-t-il l'empire de sa propre opinion, lorsque les hommes les mieux exercés à voir ont eu peine à saisir un point de vue, et à fixer un objet dans cette extrême et continuelle mobilité d'optique ? » (*NP*, p. 882). Outre l'implication dans l'événement (« l'empire de sa propre opinion ») qui fausse la connaissance historique, la vitesse à laquelle se succèdent les idées et les actions rend aveugles « les hommes les mieux exercés à voir » (catégorie dans laquelle s'inclut évidemment Mercier). Le primat du regard dans l'appréhension du monde ambiant est ici particulièrement frappant : dans l'univers mercierien, l'instabilité des événements est décrite comme une « mobilité d'optique » et la difficulté de fixation de l'histoire comme une difficulté à « saisir un *point de vue* ». C'est à une véritable cécité que mène la conjonction d'une trop grande proximité et d'une fluctuation trop vive.

Parlant de la prolifération de la presse écrite pendant la décennie 1790, Mercier affirme, dès le début du *Nouveau Paris*, sa résolution de ne plus rien lire sur la Révolution : « je ne veux plus rien lire, je n'en crois que moi; eh ! que pourrait-il sortir de cette cuve où bouillonnent encore les vagues écumeuses ? » (*NP*, p. 33). La multiplication des journaux et des analyses sur la Révolution n'amène pas plus de

clarté sur l'événement, car la proximité et le mouvement faussent la perspective. La Révolution, qui est comparée à une « cuve où bouillonnent *encore* les vagues écumeuses », est loin d'être terminée : c'est pourquoi on ne peut porter sur elle aucun jugement qui vaille. Mais Mercier, s'il dénonce la vacuité des commentaires sur le présent, ne contribue-t-il pas lui-même à ajouter à cette masse spéculative ses propres analyses qui sont, elles aussi, condamnées à l'incomplétude ? La même idée est exprimée plus loin : « Que d'événements se sont succédé depuis 1789, jusqu'en 1797, inconnus, inobservés, inouïs, malgré tant d'écrits; quel spectacle dérobé à l'histoire; que d'idées nouvelles sur l'extravagance et la perversité de l'homme » (*NP*, p. 608). On retrouve le même paradoxe : les écrits se sont multipliés, mais les événements demeurent aussi obscurs, « inconnus, inobservés, inouïs ». Les réflexions foisonnantes proposées par Mercier dans *le Nouveau Paris* peuvent difficilement éviter de perpétuer cette obscurité persistante.

Mercier utilise une image intéressante pour décrire cet état paradoxal d'aveuglement à ce qui est trop proche; comme le canon dont le bruit, porté par le vent, retentit mieux au loin, l'histoire a besoin de distance pour s'établir : « De près, que les choses sont différentes de ce qu'on les juge de loin ! Tout a ses apparences trompeuses. C'est le vent qui porte au loin le bruit du canon : tout à côté on l'entend moins » (*NP*, p. 878). La distance, tant spatiale que temporelle, amplifie l'événement et le rend déchiffrable; la proximité, à l'inverse, empêche de le voir. Mercier illustre cette aporie en fournissant un exemple tiré de sa propre expérience de révolutionnaire. Il raconte l'épisode déterminant où le roi a été jugé et condamné à mort par les

conventionnels. Mercier était bien présent lors de cette séance, il a assisté et participé à l'ensemble du procès; néanmoins, il lui est impossible de se faire une idée nette de ce qui s'y est passé :

de tout ce que j'ai vu là, rien ne peut se redire comme il s'est passé; il est impossible de se figurer ce qui est; l'histoire ne pourra y atteindre. Eh bien ! Il en est de même de toutes les journées mémorables; j'y étais, et je n'ai jamais su où j'étais; c'est-à-dire, comprendre ou le péril où je me trouvais, ou toutes les singularités qui m'environnaient (*NP*, p. 880).

Dans le feu de l'action, le sentiment historique (la compréhension globale des enjeux, des dangers et des émotions liées à l'importance des décisions à prendre et des actions à poser) est faible, voire inexistant : tout se passe comme si, dans la tempête révolutionnaire, il fallait agir d'abord et comprendre ensuite, les deux activités étant foncièrement incompatibles. On notera qu'ici le témoignage occupe la fonction inverse de celle qu'on lui attribue habituellement : loin d'être un gage de savoir authentique sur l'événement, il est précisément ce qui fausse la connaissance, ce qui la rend incomplète, biaisée, partielle. « Tout est optique, répète Mercier qui revient sur le motif du regard; il est impossible de se figurer ce qui est » (*NP*, p. 880).

Dans un tel contexte où la réalité des choses se dérobe au regard, seule la distance, qu'elle soit spatiale ou temporelle, peut permettre d'aspirer à une quelconque connaissance historique : « On dit qu'un poète russe fait des tragédies sur tous ces personnages détrônés : c'est ainsi qu'il faut trois mille ans, ou une grande distance de lieues, pour agrandir et pathétiser ce qui de près et sous nos yeux n'inspira que des émotions fugitives et légères » (*NP*, p. 331-332). Seul un point de vue distancié sur l'histoire peut permettre d'atteindre vérité et effet. Jouant encore avec le vocabulaire

de l'optique, Mercier décrit les effets de focalisation nécessaires à la connaissance historique : la distance permet paradoxalement de faire un zoom sur l'événement, de l'agrandir, de le faire voir dans toute son ampleur. Une fois de plus, le discours historique est mis en étroite relation avec le discours littéraire. Non seulement l'histoire est établie par le poète à travers ses tragédies, mais elle a pour mission d'« agrandir et pathétiser », opération éminemment littéraire. Il convient de rappeler que la frontière entre histoire et littérature est on ne peut plus poreuse pour le polygraphe et ses contemporains : l'obligation de distinguer clairement le fictionnel du véridique, l'œuvre d'imagination de l'œuvre de science, ne s'imposera qu'au courant du XIX^e siècle. Ainsi, l'histoire de la Révolution telle que l'anticipe Mercier s'inscrit pleinement dans l'esthétique de l'effet qui domine à la fin du XVIII^e siècle et dont on explorera ultérieurement les enjeux : le grossissement et la pathétisation sont des stratégies esthétiques et rhétoriques dont l'efficacité réside dans l'*effet*, dans l'aptitude à toucher le récepteur, qu'il soit spectateur de théâtre ou lecteur d'un ouvrage historique.

Pour une objectivation de l'événement

Le rapport tendu qu'entretient Mercier avec l'histoire pendant la Révolution, marqué par un sentiment d'opacité du présent, est partagé par plusieurs de ses contemporains. Pendant les années durant lesquelles Mercier achève la rédaction de son *Nouveau Paris*, Jacques Necker publie *De la Révolution française* (terminé en 1795, publié en

1797). Présentant dès l'*incipit* les écueils d'une entreprise historiographique si rapprochée de l'événement, il ouvre son ouvrage en mettant en doute la validité historique d'un témoignage contemporain de la Révolution :

L'époque d'une grande révolution politique n'est jamais le temps qu'il faut choisir pour en écrire l'histoire. Ces mémorables récits, auxquels l'opinion des siècles doit rester attachée, ne peuvent obtenir la confiance, ne peuvent présenter un caractère d'impartialité, s'ils sont entrepris au milieu des haines et durant le tumulte des passions. [...] Il faut donc se borner, dans le temps où nous sommes, à recueillir, à préparer les matériaux dont les Tite-Lives et les Tacites des âges suivants pourront un jour faire usage. Nous avons mieux connu l'esprit de la Ligue que les contemporains des Guises et des Valois, et nous avons mieux jugé le grand Henri que ses ennemis ou ses courtisans : il en sera de même de la Révolution présente, nos successeurs en découvriront plus sûrement que nous et l'origine et les premières causes, et c'est à eux seuls aussi qu'appartiendra d'assigner une place fixe aux hommes qui auront paru dans la carrière des affaires publiques, ou au milieu de l'arène ouverte à la rivalité des différentes ambitions⁵⁶¹.

Les principaux traits observés chez Mercier se retrouvent sous la plume de Necker : partialité des contemporains, implication dans l'événement empêchant d'avoir une vision juste des choses, attente d'une future génération d'historiens pour établir la vérité des faits et comprendre les origines et les causes, jugement des acteurs de la Révolution par les historiens futurs et assignation d'une « place fixe » dans l'histoire. Une soixantaine d'années plus tard, Alexis de Tocqueville considère qu'il est sorti de cette proximité aveuglante et qu'il a enfin la distance nécessaire pour parler de l'événement révolutionnaire. En introduction de *l'Ancien Régime et la Révolution*, il affirme que le temps est venu de comprendre en profondeur la Révolution française, tâche impossible pour la génération précédente :

Il semble que le moment de le rechercher et de le dire est venu, et que nous soyons placés aujourd'hui à ce point précis d'où l'on peut le mieux apercevoir et juger ce grand objet. Assez loin de la Révolution pour ne ressentir que

⁵⁶¹ Jacques Necker, *De la Révolution française*, Paris, Maret, 1797, t. I, p. 1-2.

faiblement les passions qui troublaient la vue de ceux qui l'ont faite, nous en sommes assez proches pour pouvoir entrer dans l'esprit qui l'a amenée et pour le comprendre⁵⁶².

Comme l'écrit Paul Veyne, « la compréhension des événements n'est pas immédiate, [car] les sociétés humaines ne sont pas transparentes à elles-mêmes ; quand elles expliquent et s'expliquent ce qui leur arrive, elles le font ordinairement de travers⁵⁶³ ». Fernand Braudel exprime cette même idée selon laquelle la proximité et, surtout, l'implication dans l'histoire fausseraient la compréhension du présent : « Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue au rythme de leur vie, brève comme la nôtre. Elle a la dimension de leurs colères, de leurs rêves et de leurs illusions⁵⁶⁴. » La distance est indispensable, non seulement parce qu'elle rend le présent *visible*, mais parce qu'elle le rend *représentable*. Comme l'exprime Éric Méchoulan,

Ce n'est pas seulement affirmer que, dans l'immédiateté, chacun est aveugle à soi-même et à son propre temps, mais aussi, plus sourdement, que l'immédiat est irreprésentable : pour représenter l'événement passé, il faut la profondeur de champ des médiations que l'historien a pour mission de débusquer et de réordonner, façonnant ainsi l'indispensable décor du grand théâtre de l'histoire⁵⁶⁵.

Ce « grand théâtre de l'histoire » (on est frappé par la résurgence de la métaphore théâtrale, déjà observée chez Mercier pour décrire le même phénomène) ne se révèle véritablement que lorsqu'il est passé, lorsqu'il se distingue suffisamment de l'actualité pour traverser la frontière du contemporain.

⁵⁶² Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1967, p. 61.

⁵⁶³ Paul Veyne, « L'histoire conceptualisante », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1986 [1974], p. 100.

⁵⁶⁴ Fernand Braudel, *la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, p. XIII-XIV.

⁵⁶⁵ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 36.

C'est dans ce même processus de différenciation du passé et du présent que Michel de Certeau voit la possibilité de l'histoire, du moins, dans son acception moderne : « L'histoire moderne occidentale commence en effet avec la différence entre le présent et le passé. [...] Elle suppose un décalage entre l'opacité silencieuse de la "réalité" qu'elle cherche à dire, et la place où elle produit son discours, protégée par une mise à distance de son ob-jet (*Gegen-stand*)⁵⁶⁶. » C'est bien ce problème que soulève Mercier dans *le Nouveau Paris* : pour transformer l'expérience d'une période en discours historique, il est nécessaire de l'*objectiver*, c'est-à-dire d'adopter sur elle un point de vue extérieur qui seul permet de contrer cette « opacité silencieuse de la "réalité" » dont parle de Certeau. Cela implique inévitablement d'en être sorti, d'être passé à un autre présent. Comme l'explique Éric Méchoulan, « pour que l'histoire, telle que nous la connaissons encore, apparaisse, il faut d'abord *rendre le passé étranger au présent*⁵⁶⁷ ». La distance entre l'objet et l'endroit d'où l'on parle est la condition même de l'histoire : le passé doit se présenter dans toute son altérité pour que l'opération historiographique puisse s'effectuer.

C'est pourquoi, poursuit Méchoulan, l'histoire ne se fait qu'à partir du révolu, de l'absence, d'un passé mort, mais l'historien n'a de cesse de combler l'abîme, de faire parler ce qui s'est tu, de revenir volontairement parmi les ombres du passé – protégé prudemment, néanmoins, par le masque de la causalité⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ Michel de Certeau, *l'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1975, p. 15.

⁵⁶⁷ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

En d'autres termes, il n'y a d'histoire que du *révolu* : le passé ne dévoile véritablement ses enjeux et ses causes que lorsqu'il est totalement détaché du présent. Pour devenir un objet historique, l'événement doit impérativement être *terminé*.

Terminer la Révolution : c'est précisément le mot d'ordre qui s'impose aux contemporains de Mercier dans la seconde moitié de la décennie 1790. Au sortir de Thermidor, il apparaît de plus en plus urgent de clore l'épisode révolutionnaire pour permettre aux valeurs de la Révolution de s'implanter durablement au sein de la société, mais également pour favoriser l'émergence d'un discours historiographique sur cet événement inouï dont les contemporains espèrent percer les mystères.

B. LA RÉVOLUTION COMME OBJET HISTORIQUE

Aux lendemains de la chute de Robespierre le 9 thermidor an II (27 juillet 1794), le discours que l'on tient sur l'histoire de la Révolution connaît une inflexion considérable : les débuts glorifiés de 1789 commencent à apparaître comme un passé révolu, coupé à tout jamais du présent par le fossé de la Terreur. Cette distance ressentie par rapport à l'événement est précisément ce qui permettra la naissance d'un discours historiographique sur la Révolution.

En se fondant sur le témoignage de Mercier dans *le Nouveau Paris*, on tentera, dans un premier temps, de comprendre pourquoi les contemporains commencent soudainement à concevoir la Révolution comme un objet historique. D'où leur vient ce désir de distanciation et de compréhension ? En quoi leurs représentations de la Révolution sont-elles influencées par des impératifs présents (rejeter la Terreur, terminer la Révolution) ? On verra ensuite quels schémas explicatifs les révolutionnaires mobilisent afin de comprendre le développement de la Révolution et sa dérive vers la Terreur. Il sera plus particulièrement question des interprétations faisant jouer au langage un rôle déterminant dans l'avènement de la Terreur. En effet, dans *le Nouveau Paris*, Mercier a maintes fois recours à l'idée selon laquelle la manipulation du peuple par les mots aurait conduit à la Terreur. Cette explication langagière, pourtant omniprésente dans le discours social de l'époque, est souvent occultée par les historiens : il s'agira donc de mettre en lumière ses enjeux, qui ne sont pas étrangers à la nouvelle fonction accordée à l'écrivain.

Le moment thermidorien et la naissance de l'historiographie de la Révolution

On considère souvent *le Nouveau Paris* comme une simple suite du *Tableau de Paris*. Mercier présente son ouvrage ainsi dans l'avant-propos, mais il est fort vraisemblable que ce soit essentiellement pour des raisons commerciales, compte tenu de l'immense succès du *Tableau*. Sans doute *le Nouveau Paris* ne devait-il être, dans son projet initial, que la suite du *Tableau*, mais une série de facteurs liés à son contexte

d'écriture lui font prendre une direction toute différente. Dans *le Nouveau Paris*, Mercier ne peut se contenter de décrire les nouvelles mœurs des habitants de la capitale : le présent a en quelque sorte perdu sa transparence et, pour y avoir accès, il faut d'abord *comprendre la Révolution*, c'est-à-dire dégager ses causes et ses effets, découvrir les mécanismes qui expliquent son évolution et analyser ses rouages politiques. Si les tableaux descriptifs ne disparaissent pas du *Nouveau Paris*, les deux tiers de l'ouvrage sont néanmoins consacrés à un autre projet, *faire l'histoire de la Révolution*. Mais cela pose un certain nombre de problèmes.

Mercier écrit la plus grande partie du *Nouveau Paris* entre 1796 et 1798. Comme il s'est réclamé, dans le *Tableau de Paris*, d'une écriture de l'instant, on peut se demander pourquoi il a attendu si longtemps avant de commencer à raconter des événements qui, pour la plupart, ont eu lieu entre 1789 et 1794. Cette question est d'autant plus pertinente que Mercier évoque le projet d'un nouveau *Tableau de Paris* dès décembre 1789, dans un article intitulé « Adieux à l'année 1789 »⁵⁶⁹. Une série de raisons factuelles peuvent expliquer que Mercier ne se soit pas lancé dans l'écriture dès le début de la Révolution. D'abord, il est très actif sur la scène politique : en 1790, il est élu député et il siège à la Convention nationale. Parallèlement, il a une activité journalistique importante : il fonde en septembre 1789 les *Annales patriotiques et littéraires*, et il continue à collaborer à plusieurs autres journaux. Autre fait digne de mention, Mercier est emprisonné d'octobre 1793 à octobre 1794 pour s'être opposé à l'arrestation des Girondins en mai 1793 : il lui est

⁵⁶⁹ Louis Sébastien Mercier, « Adieux à l'année 1789 », s. l., s. é., 1789.

donc malaisé dans ces conditions d'arpenter les rues à la recherche de « matière à [ses] crayons » (*TdP*, I, p. 18). Mais, indépendamment de ces facteurs biographiques, il existe un facteur historique qui explique que Mercier *n'aurait pas pu écrire le Nouveau Paris* avant 1795. L'un des enjeux fondamentaux du *Nouveau Paris* est de comprendre la Révolution en en faisant l'histoire. Or, malgré le goût affiché de Mercier pour l'écriture de l'instant, il est difficile de faire l'histoire d'un événement encore en cours, un événement qui n'a pas acquis le statut d'*objet historique*.

Quelques semaines après la chute de Robespierre un désir de bilan se manifeste au sein des élites; on assiste alors à ce qu'on pourrait appeler, non sans quelques précautions, la naissance de l'historiographie de la révolution. Dans les mois qui suivent, pendant ce qu'on a appelé la Convention thermidorienne (1794-1795) et encore pendant une bonne partie du Directoire (1795-1799), les discours historiques foisonnent. Chacun tente de comprendre ce phénomène inouï qu'est la Révolution. Comment un changement aussi radical s'est-il réalisé ? Quelles forces ont rendu possible le renversement de la monarchie et l'avènement de l'égalité ? Mais, surtout, comment un projet si exaltant, juste dans ses buts comme dans ses principes, a-t-il dégénéré en la plus condamnable Terreur ? Par quels mécanismes le peuple s'est-il laissé guider par des gouvernants qui ont introduit dans la République le règne du sang et de l'arbitraire ? C'est ce qu'on tente de comprendre après la chute de Robespierre. Mais pourquoi est-ce précisément à ce moment que sont soulevées de telles questions ?

Le 24 fructidor an II, soit 45 jours après le 9 thermidor, Merlin de Thionville prononce un discours à la Convention dans lequel il pose ces trois questions : « D'où venons-nous ? Où sommes-nous ? Où allons-nous ?⁵⁷⁰ ». Dans un brillant essai intitulé *Comment sortir de la Terreur*, Bronislaw Baczko soutient que ces questions sont emblématiques du climat d'incertitude historique qui règne après Thermidor :

La dramatisation de ces questions marque bien le sentiment de se trouver à un tournant, où le passé, le présent et l'avenir ne se distinguent plus clairement, comme si le temps de la Révolution avait perdu cette magnifique transparence, exaltée tout au long de l'an II. À la fin de cette année, le passé même est devenu opaque⁵⁷¹.

La crise de Thermidor est effectivement ressentie comme un tournant dans l'histoire de la Révolution. Comme l'explique Patrice Gueniffey dans un ouvrage consacré à la politique de la Terreur, Thermidor marque « la fin de la Révolution dans sa période d'incandescence. Elle clôt sa phase la plus utopique et la plus violente, elle met fin au grand rêve de 1789 d'une refondation totale, d'une régénération absolue, d'un nouvel âge d'or⁵⁷². » Robespierre incarnait la radicalité de la Révolution : la vertu, l'égalité, la transparence, la liberté et, surtout, l'utopie d'un monde anhistorique. Selon Gueniffey, celui que l'on surnommait l'Incorruptible a effectivement incarné « ce que les révolutions comportent de plus absolu : la quête d'un monde pur et innocent, délivré du mal de l'histoire⁵⁷³. » Ainsi, ce qui meurt avec Robespierre, c'est le rêve de 1789 d'une refonte totale de la société, le rêve de faire table rase du passé pour instaurer une ère nouvelle qui échapperait au temps corrompé de l'histoire. La mort

⁵⁷⁰ Merlin de Thionville, discours à la Convention du 24 fructidor an II, cité par Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989, p. 57.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷² Patrice Gueniffey, *la Politique de la Terreur. Essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000, p. 343.

⁵⁷³ *Ibid.*

de Robespierre est la métaphore de la désillusion, le coup fatal porté à cette utopie. Après Thermidor, il apparaît évident que la répétition de cette histoire est impossible; les révolutionnaires se déprennent donc peu à peu de ce à quoi ils ont cru depuis 1789. On a la vive impression qu'un cycle est terminé... et peut-être même la Révolution.

Il devient dès lors possible de penser la Révolution en tant qu'objet historique. À partir du moment où elle semble appartenir au passé plus qu'au présent et que disparaît l'idée selon laquelle elle échapperait à l'histoire, il s'élabore tout un discours sur ses origines et une réflexion sur son évolution. En sortant de la Terreur, on tente de gérer cet épisode sanglant et de s'en dissocier, mais le risque de cette entreprise est de mettre en cause la Révolution elle-même. Baczko résume avec justesse les tensions et les interrogations qui se posent : « Que faire de l'héritage légué par la période de la Terreur ? Que retenir, et selon quels critères, de cet héritage politique qui était à la fois celui de la Terreur mais également celui de la République, voire de la Révolution⁵⁷⁴ ? ». D'un côté, donc, on souhaite rompre avec la Terreur, mais, de l'autre, on veut s'assurer de la continuité de la Révolution.

Dans *le Nouveau Paris*, Mercier tente de résoudre ce problème : il présente la Terreur comme une parenthèse dans l'histoire de la Révolution. L'image de la parenthèse me semble particulièrement appropriée pour désigner ce dont il est question ici : pour Mercier, la Terreur serait ce « segment » autonome qui viendrait s'inscrire, en

⁵⁷⁴ Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 58.

l'interrompant, dans le cours de la Révolution, sans néanmoins en faire pleinement partie, c'est-à-dire sans participer de sa « syntaxe », de son dynamisme. En d'autres termes, il s'agit de dissocier la période de la Terreur de l'ensemble du processus révolutionnaire, même si, chronologiquement, elle en fait partie. Mercier annonce clairement cette volonté dès l'avant-propos du *Nouveau Paris* lorsqu'il dit vouloir y faire le procès des Jacobins, qu'ailleurs il se plaît à appeler les « sanguinocrates » (*NP*, p. 457) :

Trente à quarante scélérats encore plus ineptes que barbares sont venus décomposer tout ce que le génie et le courage avaient formé de grand et de solennel. Ces trente à quarante scélérats sont les chefs montagnards. C'est ce que je démontrerai dans la suite de cet écrit. La justice divine les a châtiés et punis les uns par les autres; mais il ne faut pas que leurs abominables maximes soient confondues avec celles de la révolution (*NP*, p. 32).

Mercier s'inscrit ici dans une vision providentielle de la Révolution, où l'intervention de la « justice divine » contre les chefs montagnards est une preuve de l'injustice de leurs principes. Cette punition divine agit indirectement, en semant la zizanie parmi les dirigeants, de telle sorte qu'ils finissent par se punir eux-mêmes, « les uns par les autres ». Bref, la punition divine se manifeste sous la forme d'une auto-punition. Sous la gouverne des terroristes, la Révolution a pris un aspect monstrueux qui l'a rendue semblable aux déesses vengeresses de la mythologie romaine : « la révolution, pure, intacte dans son origine, est devenue par ces grossiers plagiaires une furie ceinte de serpents, armée de torches et de poignards, l'effroi des nations voisines, et qui fera encore longtemps l'épouvante de la postérité » (*NP*, p. 238). Si Mercier fait appel à la figure mythologique des Furies (équivalent latin des Érinyes grecques), c'est que ces déesses des ténèbres, avec leurs attributs (les serpents, les torches, les poignards) incarnent une image de l'enfer qui convient au caractère hyperbolique qu'on veut

donner aux représentations de la Terreur afin de mieux s'en dissocier. Cette figure mythologique suggère bien le cycle de violence mis en marche par la Terreur, si bien qu'Arno J. Mayer a choisi d'intituler *les Furies* son ouvrage sur la violence dans les révolutions française et russe. Il s'en explique ainsi :

Un peu comme du temps de la Grèce d'Eschyle, guerre civile et conflit extérieur, peur et confusion se sont mêlés à une inextricable et interminable escalade de violence pour la défense de l'ordre ancien et le soutien de l'ordre nouveau, engrenage propre aux moments de rupture et de (re)fondation⁵⁷⁵.

Le recours aux Furies permet de présenter l'escalade de violence comme une force surhumaine et surnaturelle. Incarnations d'une violence maléfique, les Furies sont l'envers de l'intervention providentielle bienfaisante qui, pour plusieurs révolutionnaires, cautionne et protège la Révolution. Comme dans les tragédies grecques, le conflit révolutionnaire oppose non seulement des hommes, mais également des entités que l'on peut assimiler à des puissances divines.

Mercier situe historiquement le début de l'« enfer » terroriste. Si, à ses yeux, les tensions au sein de la Convention ont commencé lors du procès de Louis XVI en décembre 1792, c'est le 31 mai et le 2 juin 1793, lorsque les Girondins sont renversés par les Montagnards, que le feu de la Terreur se serait allumé. À la suite de ce coup d'État, la Convention aurait emprunté un chemin contraire à l'idéal républicain qu'elle avait précisément la mission de défendre :

C'est le lendemain du 31 Mai qu'elle a perdu son courage, la sagesse de ses délibérations, et qu'opprimée, avilie et vaincue par une poignée de scélérats, on l'a vue se déchirer elle-même pour livrer aux proscriptions, aux prisons et

⁵⁷⁵ Arno J. Mayer, *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 13.

au fer des échafauds ses membres les plus généreux, les plus purs, les plus faits pour prononcer le mot liberté [...]. Un crêpe ensanglanté couvre dès lors toutes ses opérations; elle est veuve de ses grands hommes (*NP*, p. 352-353).

On pourrait reprocher à Mercier de ne pas être tout à fait objectif lorsqu'il affirme que les révolutionnaires les plus purs sont ceux qui ont été arrêtés dans la foulée du 31 mai, puisqu'il en fait lui-même partie (il a été emprisonné pendant un an pour avoir signé une pétition contre l'arrestation des Girondins). Mais le polygraphe n'est pas le seul à accorder au 31 mai un statut particulier dans l'histoire de la Terreur : plusieurs de ses contemporains en font de même et la plupart des historiens s'entendent aujourd'hui pour associer le 31 mai à une intensification de la Terreur.

Objectivité ou pas, l'intérêt chez Mercier réside dans le regard particulier qu'il porte sur la période la plus sanglante de la Terreur : s'il n'assiste pas aux exécutions publiques, il voit, de sa prison, des compagnons partir à l'échafaud, convaincu qu'il finira lui-même par y passer. On comprend mieux pourquoi la période terroriste, qui commencerait précisément le 31 mai, doit, à ses yeux, être rejetée en bloc. Il dit explicitement : « Tout cet intervalle est de la fange et du sang; tout cet espace de ténèbres et de crimes ne nous appartient point » (*NP*, p. 354). Il surenchérit en citant un vers de Racine qui illustre bien le rôle de la Terreur dans la Révolution : le 31 mai serait « ce jour désastreux auquel on peut appliquer ce vers de Racine : *Comment en un plomb vil, l'or pur s'est-il changé*⁵⁷⁶ ? » (*NP*, p. 354). Il faudra du temps avant que la Révolution ne redevienne « or pur ». Un peu plus d'un an après la chute de Robespierre, et après une période plus ou moins anarchique, le règne de la loi succède

⁵⁷⁶ Racine, *Athalie*, acte III, scène 7, v. 1142.

au règne de l'arbitraire lorsque la Convention thermidorienne adopte la Constitution de l'an III. Cette date marque pour Mercier le vrai début de la République :

Je crois que la République datera de la Constitution de l'an III, et qu'il sera impossible à la raison, à une race nouvelle, de les considérer autrement. Quoi, ces années de la plus détestable anarchie usurperaient un titre contre lequel se soulèverait par le burin de l'histoire le cri vengeur de l'humanité ! (*NP*, p. 447).

En refusant d'intégrer la Terreur dans l'ère républicaine, Mercier propose une interprétation de l'histoire où il est possible de rejeter l'une sans renier l'autre.

La plupart des interprétations post-thermidoriennes de l'histoire de la Révolution représentent ainsi la Terreur comme une parenthèse. Il existe néanmoins une série de discours dans lesquels la Terreur est vue comme une fatalité, comme une évolution malheureuse mais nécessaire pour que la Révolution parvienne au bout de son cycle. Prenons l'exemple du révolutionnaire Fréron (Louis-Marie-Stanislas Fréron, fils du journaliste et critique Élie Fréron), qui offre l'une des premières représentations de l'histoire de la Terreur dans un discours prononcé à la Convention le 26 août 1794, soit un mois après la chute de Robespierre. Il distingue quatre révolutions : celle de juillet 1789, celle du 10 août 1792 (chute de la monarchie), celle du 31 mai 1793 (élimination des Girondins) et, enfin, celle du 9 thermidor (chute des robespierristes). Il y aurait trois révolutions positives, celle de 1789, son prolongement en 1792 et son rétablissement en Thermidor, et une révolution négative, celle de 1793. Pour Fréron, les révolutions doivent parcourir tout leur cycle avant d'arriver à leur fin, qui consiste en fait en un retour au point de départ. Le point de départ (et, par conséquent, d'arrivée) est forcément juste et ne peut être remis en cause; en revanche, les étapes

pour y parvenir peuvent mettre en œuvre des moyens contraires aux principes initiaux. Selon une telle conception, la Terreur est condamnable, certes, mais elle était nécessaire à l'achèvement du processus révolutionnaire; en d'autres termes, elle fait partie de la dynamique interne de la Révolution. Mais, en creusant un peu, on s'aperçoit que ce n'est pas un hasard si Fréron mobilise ce type de discours : ancien terroriste qui se vantait, après la prise de Toulon, de faire fusiller 200 Toulonnais par jour, il se retourne contre Robespierre le 9 thermidor, et tente de faire oublier sa participation à la Terreur en recourant à la théorie de la nécessité. Cette interprétation est, comme l'explique Patrice Gueniffey, une création des anciens membres du Comité de salut public qui souhaitent sauver leur peau au moment où, « après avoir renversé Robespierre, ils se voient à leur tour dénoncés comme les complices du “tyran”, solidaires de crimes que, l'espace d'un petit mois, ils avaient pu imputer à la seule responsabilité du vaincu⁵⁷⁷ ». Au moment où la Convention tente de délivrer la France de la Terreur en exécutant les complices de Robespierre, quelques anciens terroristes inventent une interprétation de la Révolution qui leur permet de se déresponsabiliser. Ce sont eux qui, pour survivre à la vague d'épuration, ouvrent le bal de l'historiographie révolutionnaire. Ils seront rapidement relayés par d'autres hommes politiques qui, soucieux de comprendre la Révolution, mobiliseront des représentations et des schémas explicatifs différents. La plupart de ces nouveaux historiens, dont fait partie Mercier, cherchent, contrairement aux anciens terroristes, à renier la Terreur sans renier la Révolution.

⁵⁷⁷ Patrice Gueniffey, *op. cit.*, p. 130.

La théorie du complot : une vision manichéenne de l'histoire

S'il est vrai, comme le soutient Paul Ricoeur, que la compréhension de l'histoire passe d'abord par sa mise en récit, les révolutionnaires mobilisent de multiples modèles narratifs et ont recours à une série de *topoi* et de cadres explicatifs pour donner forme aux événements. Malgré la différence entre les interprétations de Mercier et de Fréron, les deux font appel à une conception cyclique de l'histoire. Que la Terreur soit considérée comme une parenthèse historique ou comme une nécessité inhérente à la Révolution, le moment post-thermidorien est représenté comme un *retour* : retour aux principes de 1789 qui ont été occultés par les dirigeants montagnards, retour au point de départ qui fait coïncider début et fin du cycle. On remarque en effet dans les discours post-thermidoriens une très forte symétrie entre les événements actuels et ceux de l'été 1789, de telle sorte que Thermidor apparaît, aux yeux des contemporains, comme une révolution dans la Révolution, en tous points calquée sur celle de juillet 1789. Ce parallèle entre le 14 juillet et le 9 thermidor part d'une impression vivement ressentie par les révolutionnaires, impression selon laquelle un cycle serait achevé. Plusieurs contemporains croient – ou espèrent – que Thermidor marquera rien de moins que la fin de la Révolution. En choisissant une fin symétrique au début, les révolutionnaires privilégient encore une fois le modèle circulaire : la Révolution, après une évolution chaotique, serait parvenue au bout de son cycle en renouant avec ses principes initiaux. Ce

parallélisme, dans son caractère à la fois inaugural et final, apparaît clairement chez Mercier, qui écrit :

Le 9 Thermidor, le 14 Juillet, voilà les deux jours de l'unanimité du vœu des Français dans leur révolution. Le peuple a paru tout entier à tous deux : sa souveraineté y a été frappante et décisive. Et c'est de ces deux journées que nous devons tirer tous les résultats de la révolution.

Le 14 Juillet, le peuple français a dit : Je veux être libre; le 9 Thermidor, il a dit : Je veux être juste; et c'est la liberté et la justice qui doivent amener la révolution à son salubre terme (*NP*, p. 699).

Mercier se plaît à représenter les deux événements comme mettant en scène un acteur, le peuple, uni et unanime dans sa lutte contre l'ennemi, le régime tyrannique. Le parallèle entre les deux événements est d'ailleurs accentué par une rumeur qui circule dans Paris quelques jours avant le 9 thermidor et qui est tenue pour un fait avéré après la chute de Robespierre. La rumeur est la suivante : Robespierre aurait voulu devenir roi et, pour cela, il aurait projeté d'épouser la fille de Louis XVI⁵⁷⁸. Bien qu'elle soit fautive, cette rumeur en dit long sur l'imaginaire révolutionnaire et sur le climat qui entoure le 9 thermidor. Elle accentue le parallèle entre les deux « révolutions », celle qui a permis de renverser Louis XVI et celle qui a provoqué la chute de Robespierre. De plus, ce n'est pas un hasard si Robespierre a été exécuté au même endroit que Louis XVI. Au début de la Révolution, les exécutions avaient lieu place de la Révolution (actuelle place de la Concorde), mais, aux dires de Patrice Gueniffey, un problème d'absorptivité du sol (le sol de la place de la Révolution n'aurait pas suffisamment absorbé le sang) a incité les dirigeants à déplacer la guillotine vers la place du Trône (actuelle place de la Nation) : c'est là qu'ont lieu la plupart des exécutions pendant la Terreur. Néanmoins, une exception est faite pour

⁵⁷⁸ Voir Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 24.

l'exécution de Robespierre : on ramène la guillotine à la place de la Révolution, où a eu lieu, le 21 janvier 1793, l'exécution de Louis XVI. Symboliquement, les deux tyrans meurent ainsi au même endroit. Autre signe de cette association imaginaire entre Robespierre et le monarque déchu, Barras serait allé jusqu'à demander à la Convention que le corps de Robespierre soit jeté dans la fosse commune où ont été jetés les corps de Louis XVI et de Marie-Antoinette⁵⁷⁹. Aussi délirante soit-elle, cette rumeur de Robespierre-Roi est une version embryonnaire de la non moins délirante théorie du complot que les contemporains mobiliseront pour expliquer les outrances de la Terreur.

Dans la lignée de la rumeur selon laquelle Robespierre aurait voulu épouser la fille de Louis XVI, on accuse l'Incorruptible d'avoir pactisé avec un ennemi aux visages multiples (le clan des royalistes, les orléanistes, les puissances étrangères coalisées, le cabinet britannique) et de n'avoir instauré la Terreur que pour défendre leurs intérêts et pour nuire sciemment à la Révolution. Ce schéma de pensée est caractéristique de la mentalité révolutionnaire et du binarisme qui lui est inhérent. Comme l'explique Patrice Gueniffey, « la figure du complot se présente comme une réponse rationnelle à l'énigme, indéchiffrable pour un esprit révolutionnaire persuadé de la bonté de sa cause et convaincu de l'efficacité de la volonté, que constitue la résistance opposée à ses projets par la nature des choses⁵⁸⁰ ». Selon une logique manichéenne, il ne peut, dans l'imaginaire révolutionnaire, exister que deux partis : un parti *favorable* à la Révolution et un parti *défavorable*. En d'autres termes, on est soit pour, soit contre : il

⁵⁷⁹ Barras, *Mémoires*, Paris, Hachette, 1895-1896, t. I, p. 199-200.

⁵⁸⁰ Voir Patrice Gueniffey, *op. cit.*, p. 62.

ne saurait y avoir de zone grise. Lorsqu'ils deviennent gênants, les grands hommes politiques de la Révolution tels que Robespierre (mais on pourrait dire la même chose de Danton ou de Desmoulins) sont accusés d'être contre-révolutionnaires. Voici par exemple ce qui figure dans le rapport officiel que la Convention a fait, les 10 et 11 thermidor, des événements survenus la veille : les représentants du peuple fouillant les affaires de Robespierre à l'Hôtel de ville, auraient trouvé « un cachet tout neuf, trouvé sur son bureau, figurant une fleur de lys, symbole de la royauté que ces conspirateurs vouloient rétablir en France⁵⁸¹ ». Le rapport se termine sur ces mots : « Ainsi a été découverte, déjouée et punie, en moins de 24 heures, la plus horrible conspiration qui ait été tramée jusqu'à présent contre la liberté⁵⁸². » On pourrait ne voir dans cette accusation qu'une stratégie grossière utilisée par le gouvernement pour se débarrasser des hommes politiques trop influents, mais il est frappant de constater que cette accusation trouve une adhésion dans l'opinion publique. Par exemple, le citoyen Bellement, artiste du théâtre Patriotique, écrit, aux lendemains de Thermidor, un poème historique intitulé *la Journée du 9 thermidor; poème historique, contenant des détails sur la conspiration de Robespierre, Couthon, Saint-Just, Henriot [sic], et de tous leurs complices*. La théorie du complot, déjà annoncée dans le sous-titre, y apparaît au premier plan :

Et c'est en divisant l'opinion publique,
 Que les conspirateurs perdoient la République :
 Robespierre l'aîné, Saint-Just, Couthon, Lebas,
 Le perfide Hanriot et le traître Dumas;
 Voilà les premiers chefs d'un complot sanguinaire,
 Qui devoit dans les fers mettre la France entière.

⁵⁸¹ *Horrible conspiration formée pour porter Robespierre à la royauté*, séance du 10 & 11 Thermidor an II, Rouen, imprimerie de Guillot, 1794, p. 8.

⁵⁸² *Ibid.*

[...]
 Sur des monceaux de morts, sur des débris sanglans,
 On devoit élever le trône à trois tyrans :
 Robespierre, Saint-Just, Couthon dans leur démence,
 Entr'eux s'étoient déjà distribué la France⁵⁸³.

La thèse de la conspiration se propage rapidement, mais elle n'a rien d'un feu de paille : au contraire, elle s'ancre durablement dans l'imaginaire collectif. Même un conventionnel comme Mercier, quatre ans après Thermidor, ne remet pas en doute la véracité de l'accusation de royalisme qui a pesé sur Robespierre. Dans *le Nouveau Paris*, les terroristes sont des « anti-républicains » (*NP*, p. 294) ou encore des « royalis[t]es cachés sous le masque du jacobinisme » (*NP*, p. 664). Pour les contemporains, la cause révolutionnaire est une : tout ce qui menace de rompre son homogénéité est non seulement exclu, mais également réputé embrasser la cause adverse. Le même binarisme se fait sentir lorsqu'il s'agit d'expliquer l'évolution de la Révolution. Les révolutionnaires ne peuvent concevoir que les différents obstacles entravant le cours de la Révolution aient été engendré par une série d'infortunes, et encore moins par un dynamisme interne à la Révolution, car ils sont convaincus que celle-ci est protégée par une grâce providentielle. Les entraves ne peuvent être le fruit que d'une « contre-volonté conçue sur le même modèle que la volonté révolutionnaire, comme son miroir, son double, sa négation⁵⁸⁴ ». D'où la théorie du complot, qui a l'avantage d'amalgamer, pour mieux le rejeter, tout ce que les révolutionnaires considèrent comme étranger ou contraire à la Révolution.

⁵⁸³ Bellement, *la Journée du 9 thermidor; poème historique, contenant des détails sur la conspiration de Robespierre, Couthon, Saint-Just, Henriot, et de tous leurs complices. Précédé d'un épître dédicatoire aux vrais sans-culottes. Lu à la Convention nationale et prononcé sur différents théâtres de Paris*, Paris, chez Demoraine, l'an II de la République (1794), p. 9 et 11.

⁵⁸⁴ Patrice Gueniffey, *op. cit.*, p. 63.

Selon ce type de discours, le parti de Robespierre aurait fait un triple pacte avec le diable : il aurait pactisé avec les royalistes, les orléanistes et les puissances étrangères (avec l'Angleterre au premier rang). Dans *le Nouveau Paris*, Mercier évoque ces trois complots, qu'il tient, encore en 1798, comme des vérités avérées, et il fait jouer à Robespierre un rôle actif dans leur réalisation. Par exemple, il répète la rumeur qui courait le 9 thermidor à propos du projet de mariage de Robespierre : « Robespierre dans son orgueil délirant, et aveuglé par des succès qui avaient tourné sa tête étroite, n'ambitionnait pas moins que d'épouser la fille de Louis XVI, et de se faire déclarer protecteur » (*NP*, p. 220). Ailleurs, Mercier accuse les Montagnards, avec, à leur tête, Robespierre, d'avoir été de mèche avec le clan de Philippe d'Orléans, qu'on a également accusé de complot (d'Orléans aurait appuyé la Révolution dans l'espoir de s'accaparer le trône de son cousin, Louis XVI) : « Robespierre et sa faction avaient fait un pacte avec Philippe d'Orléans; ils lui avaient dit : Tu nous donneras ton or, en échange de nos forfaits » (*NP*, p. 850). Mercier définit le terme « orléaniste » comme suit : « Synonyme des Montagnards, ils ont toujours affecté de ne pas se connaître » (*NP*, p. 254). Comme s'il ne suffisait pas d'accuser le clan robespierriste d'avoir comploté avec le clan d'Orléans, Mercier l'accuse également d'avoir été de connivence avec l'Angleterre, l'« ennemi naturel » de la France (*NP*, p. 307) : « et quand Robespierre fut un monstre sanguinaire, il faut ajouter qu'il fut un être cupide, qu'il se vendit à d'Orléans, et par suite à l'Angleterre » (*NP*, p. 851). Mercier attribue au « parti anglais auquel Robespierre tenait » (*NP*, p. 302) la responsabilité du 31 mai, journée qui a mené à l'intensification de la Terreur : « l'Anglais organisa le 31

mai comme devant amener la sanglante dictature » (*NP*, p. 309). En plus d'être associé aux orléanistes et aux Britanniques, Robespierre est accusé d'avoir pactisé avec la Prusse : « À mesure que la lumière se répand sur les odieux projets des anarchistes, on découvre avec plus de vraisemblance que c'était Robespierre lui-même et ses complices qui étaient de connivence avec les Prussiens » (*NP*, p. 232). Une telle association entre les ennemis du dehors et ceux qui, après Thermidor, sont devenus les ennemis du dedans est fort commode, car elle renvoie à une volonté extérieure les problèmes internes et permet de rejeter l'idée selon laquelle la corruption pourrait aussi venir du dedans. Cette phrase du *Nouveau Paris* montre bien comment agit la dialectique du dedans et du dehors, et, surtout, comment le dehors, sous la figure des émigrés, est rendu responsable des troubles intérieurs : « ces lâches émigrés qui sont la véritable cause des convulsions affreuses de l'intérieur » (*NP*, p. 303). Comme dans la théorie du complot, le modèle binaire domine : une volonté extérieure (à la République, aux principes révolutionnaires) vient corrompre un intérieur qui, jusque-là, était intact.

L'interprétation de la Terreur à travers la théorie du complot paraît délirante à l'historien d'aujourd'hui. Mais, au-delà du débat sur la véracité ou la fausseté des faits allégués, elle en dit long sur l'impossibilité des révolutionnaires de sortir de la pensée manichéenne qui est la leur. Peu importe que les terroristes se soient ou non alliés aux contre-révolutionnaires; l'essentiel est qu'ils sont réputés avoir œuvré pour les mêmes fins :

Ce qu'il y a de sûr, encore, c'est que peu importe aux royalistes sous quelle forme ils doivent apparaître sur la scène, pourvu qu'ils étouffent la

République dans son berceau : d'où l'on peut conclure qu'entre eux et les terroristes, il n'y a pas une si grande différence, qu'on ne puisse les confondre et les croire réunis par un pacte secret (*NP*, p. 707).

L'image de l'infanticide (« étouffe[r] la République dans son berceau ») est employée pour désigner les entraves posées tant par les royalistes que par les terroristes à la République naissante, que ces derniers, par divers moyens, empêchent de parvenir à la maturité. Par cette phrase, Mercier reconnaît implicitement qu'il importe peu que les royalistes et les terroristes aient effectivement pactisé : leurs fins sont suffisamment proches pour qu'on puisse les amalgamer et ce, malgré la divergence de leurs moyens. L'enjeu d'un tel amalgame est de taille, car il s'agit de renforcer l'image que les révolutionnaires se font d'eux-mêmes : en regroupant dans un même bloc tous les « ennemis de la République », les révolutionnaires, fictivement unis contre un ennemi unique, masquent les divergences qui existent parmi eux. Robespierre ne peut être révolutionnaire, car son anathème impliquerait aussi le reniement de la Révolution ; de la même manière, la Terreur ne peut participer du dynamisme interne à la Révolution, car la condamnation de l'une entraînerait fatalement la condamnation de l'autre. En mobilisant l'imaginaire du complot, les contemporains choisissent un récit qui répond à la double exigence d'apaiser les conflits du présent et d'expliquer les causes d'un passé récent embarrassant.

Les mots des « sanguinocrates »

Mercier, comme la plupart de ses contemporains, choisit de représenter le cours de la Révolution en excluant la période de la Terreur, comme si elle n'était qu'une parenthèse historique. Mais, toute exclue qu'elle est, cette période le hante. Il cherche à comprendre comment elle a pu s'instaurer et prendre une ampleur aussi considérable. C'est d'ailleurs là la deuxième visée du *Nouveau Paris* : comprendre les rouages de la Révolution et surtout de la Terreur. Mercier analyse les mécanismes politiques d'usurpation du pouvoir et de manipulation par la peur, et il en arrive à leur noyau dur : le langage. Le discours historiographique prend alors appui sur des facteurs explicatifs liés à ce que l'on appellerait aujourd'hui l'analyse du discours : la Terreur est représentée à travers le langage qui lui est propre. Mercier postule implicitement qu'en disséquant ce langage et en parvenant à saisir comment il s'est diffusé dans toute la France, il sera possible de comprendre quels mécanismes ont mené à la Terreur. Sa thèse est la suivante : si les chefs montagnards sont parvenus à régner, c'est qu'ils ont perverti le langage en détournant les mots de leur sens; le peuple a été dupe et les a suivis dans leurs excès.

En bon écrivain, Mercier connaît l'importance des mots; en bon observateur du réel, il connaît aussi leur pouvoir. Il sait combien il est facile de manipuler une population en jouant avec les mots : « Il ne faut qu'un mot mal interprété pour faire le malheur d'une nation, ainsi qu'il ne faut qu'une opinion fautive pour ravager la terre » (*NP*, p. 237). À ses yeux, les Montagnards n'ont pas régné que parce qu'ils ont instauré la

peur; seule l'adhésion de la population à leur discours leur a conféré un pouvoir si important. Or Mercier refuse de croire que ses compatriotes étaient favorables au règne du sang et de l'arbitraire; s'ils ont soutenu le régime robespierriste, c'est qu'ils ont été leurrés, manipulés par des discours où les mots avaient perdu leur sens : « Ce sont toutes ces phrases insignifiantes, et même celles qui étaient les plus inintelligibles qui ont été le ciment des prisons et des échafauds » (*NP*, p. 18). Ce discours est déjà celui d'Edme Petit, un peu plus d'un mois après la chute de Robespierre. Le 28 fructidor de l'an II (14 septembre 1794), Petit fait un discours à la Convention dans lequel il attribue la responsabilité de la Terreur au détournement des principes révolutionnaires par le truchement du langage. Il dit, à propos des robespierristes :

Rappelons-nous qu'à commencer par le mot révolution, *ils ôtèrent à tous les mots de la langue française leur véritable sens*. Rappelons-nous qu'après avoir ainsi jeté partout le trouble, l'incertitude et l'ignorance, *ils introduisirent dans le langage une foule de mots nouveaux*, de dénominations avec lesquels ils désignaient à leur gré les hommes et les choses à la haine et à l'amour du peuple trompé⁵⁸⁵.

Pour éviter qu'un tel brouillage ne survienne à nouveau, Petit propose de charger le Comité d'instruction publique de redonner aux mots de la langue française leur véritable sens. Même si sa proposition n'est pas adoptée par la Convention, Petit a le mérite d'ouvrir le débat sur le langage propre à la Terreur et de faire entrer le *topos* de la manipulation rhétorique dans le discours historiographique.

⁵⁸⁵ Edme Petit, discours à la Convention, 28 fructidor an II (14 septembre 1794) ; cité par Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 171, n. 1.

Cela étant, le problème du décalage entre les mots et les choses n'apparaît pas à la Révolution : il s'est posé pendant tout le XVIII^e siècle. Déjà, en 1748, Montesquieu consacrait tout un chapitre de *De l'esprit des lois* aux différentes significations données au mot liberté et disait qu'« il n'y a point de mot qui ait reçu plus de différentes significations et qui ait frappé les esprits de tant de manières, que celui de *liberté*⁵⁸⁶ ». Rousseau, quant à lui, considérait le langage en général comme un instrument à l'aide duquel les puissants peuvent manipuler le peuple : « Toujours ces noms spécieux de justice et de subordination serviront d'instruments à la violence et d'armes à l'iniquité⁵⁸⁷. » Pendant la Révolution, la politique est mise au devant de la scène : cette question de la non-coïncidence entre les mots et les choses se voit alors réactualisée, avec encore plus d'acuité. Comme l'explique Ulrich Ricken dans un article sur l'abus des mots au XVIII^e siècle, « partisans et adversaires de la Révolution s'accusent mutuellement de falsifier la langue et de pratiquer l'abus des mots dans l'intérêt de leurs buts politiques⁵⁸⁸ ». Mercier n'a pas une position marginale : ses contemporains, d'allégeances politiques diverses, dénoncent comme lui le « pouvoir magique » de certains mots qui auraient été détournés de leur sens véritable. En novembre 1789, Loustalot écrit dans *les Révolutions de Paris* :

L'abus des mots a toujours été un des principaux moyens qu'on a employés pour asservir les peuples [...]. Gardons-nous donc citoyens, de nous laisser abuser par les mots; quand le pouvoir exécutif est venu à bout de nous en imposer sur le sens de certaines expressions, il paraît faire une chose, et il en fait une autre; et peu à peu il nous chargerait de chaînes en nous parlant de liberté⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Flammarion, 1979, t. I, p. 291.

⁵⁸⁷ Rousseau, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 524; cité par Ulrich Ricken, « Réflexions du XVIII^e siècle sur "l'abus des mots" », *Mots*, 4, 1982, p. 36.

⁵⁸⁸ Ulrich Ricken, *loc. cit.*, p. 37.

⁵⁸⁹ Loustalot, dans *les Révolutions de Paris*, XVIII, du 7 au 14 novembre 1789, p. 3.

Mercier donne une série d'exemples de mots, nobles dans leur origine, qui ont été pervertis par la langue des « sanguinocrates ». D'abord, le mot « révolution » : « À toutes ces atrocités, à ces épouvantables ridicules, on n'opposait que ces mots : *Nous sommes en révolution*. Quelle était donc la magie de ce mot imposant de *révolution* ? » (NP, p. 250). Des crimes atroces ont été perpétrés au nom de la Révolution. L'aveuglement suscité par ce mot paraît à ce point incompréhensible que Mercier ne peut l'expliquer par aucun phénomène rationnel : il suppose, sur un ton ironique, que le mot « révolution » était porteur d'un quelconque « pouvoir magique » qui a obnubilé le peuple et l'a poussé à embrasser en son nom les mesures les plus contraires à ses principes. Ce qu'il dénonce surtout, c'est le flou sémantique qui a vidé le mot de son sens, le rendant ainsi malléable. Mercier parle de ce glissement en termes de profanation, voire de prostitution. Il raconte une anecdote sur le détournement sémantique du mot « fraternité » :

Indigné de la prostitution qu'on faisait du doux mot de *fraternité*, Chamfort traduisait cette inscription tracée sur tous nos murs *Fraternité, ou la mort*, par celle-ci : *Sois mon frère, ou je te tue*. Il disait : *La fraternité de ces gens-là est celle de Caïn et d'Abel*. On a effacé depuis *ou la mort* (NP, p. 437).

Pour l'anecdote, il est vrai qu'à partir de juin 1793 la formule « Liberté, Égalité, Fraternité ou la mort » commence à apparaître sur les bâtiments, publics ou non. Après Thermidor, pour dissocier les mots de la devise de la mort, qui rappelle la Terreur, on aurait donc effacé « ou la mort ». Chateaubriand confirme le témoignage de Mercier. Dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, il écrit : « Sur les murailles étaient barbouillées ces inscriptions républicaines déjà vieilles : LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ OU LA MORT. Quelquefois, on avait essayé d'effacer le mot

MORT, mais les lettres noires ou rouges reparaissent sous une couche de chaux⁵⁹⁰. »

Un autre mot qui a été perverti par la langue de la Terreur est celui de République, au nom de laquelle ont aussi été commises des atrocités. Mercier écrit à propos de ce mot :

Quelle profanation de ce mot sacré ! et c'est en le prenant pour mener, et tromper, la multitude que des hommes ineptes et féroces ont rendu croyables les cruautés sacerdotales de tous les temps et de tous les pays, ainsi que les raisonnements des plus absurdes théologiens. Ils ont fait rétrograder la raison humaine; ils sont encore coupables d'un plus grand forfait, de la démoralisation presque entière d'un grand peuple, hélas ! trop crédule (*NP*, p. 448).

Mercier attribue au mot « République » un caractère sacré (« quelle profanation de ce mot sacré ! »); à l'opposé, la langue terroriste, assimilée à un paganisme proche de la sorcellerie, est associée au champ lexical de la « magie ». Dans l'imaginaire de Mercier et de plusieurs de ses contemporains, la Révolution est portée par la grâce divine. Selon cette logique providentialiste, ce qui lui est extérieur ne peut être que profane. Le vocabulaire de la foi (croyance, crédulité) présent dans cet extrait vient renforcer la tension entre ce qui est sacré (et qui, par essence, est *bon*) et ce qui, porté par un pouvoir magique, est de l'ordre du profane.

⁵⁹⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1947, t. I, p. 437.

L'accusation de Mercier est grave : en détournant le mot « république » de son sens sacré, les dirigeants n'ont pas fait que tromper le peuple, ils se sont rendus responsables du recul de la « raison humaine » et de la morale. Mercier explique le processus ainsi : les mots seraient d'abord vidés de leur sens, puis, pris dans un flou sémantique, le peuple en viendrait à accepter les sens détournés proposés par les Montagnards. Cette phrase montre bien comment la manipulation du peuple prend appui sur un brouillage sémantique : « Moins on comprenait le mot fédéraliste, plus la tyrannie dictatoriale s'en servait contre ceux qu'elle voulait perdre » (*NP*, p. 258). Parce qu'il n'a pas les lumières nécessaires pour se reporter au véritable sens des mots, le peuple devient complice des crimes « barbares » accomplis au nom des mots pervertis.

Populace, presse, propagande

C'est là, d'ailleurs, la deuxième phase du processus, car, pour que la propagande fonctionne, il faut, d'une part, qu'elle soit diffusée et, d'autre part, qu'elle soit reçue et intériorisée par son destinataire, le peuple. Mercier se lance alors dans un discours paradoxal qui rappelle sa position ambiguë sur la surabondance de livres. Lui qui a multiplié les écrits et qui n'a cessé de vanter la liberté et la prolixité de sa plume, le voilà qui accuse la liberté de la presse et la démocratisation de la parole. Il pointe du doigt le flot de paroles, écrites ou orales, qui permet aux opinions les plus dangereuses de s'exprimer librement et de se propager dans la population.

Il n'y avait autrefois que trente-six imprimeurs dans Paris; ils étaient privilégiés. La révolution a renversé ces absurdes privilèges. [...] Elles sont multipliées à un point étonnant; et l'imprimerie, après avoir fait tant de bien, menace d'être épouvantablement funeste. C'est la pourriture de l'œuf : *corruptio optimi, pessima* [la pire corruption est celle du meilleur] (*NP*, p. 690).

Ailleurs, il dit encore :

Le mal que produisit le papier dans les différentes phases de la révolution est tel qu'on pourrait souhaiter qu'il n'eût jamais été inventé. En effet, n'a-t-il pas secondé les efforts de la malveillance et de la calomnie ? Il fut le premier confident des complots tramés contre la sûreté des citoyens; et c'est par lui que s'exécutèrent les premiers plans des guerres civiles (*NP*, p. 532).

Pour Mercier, si la Terreur a eu un pouvoir aussi total, c'est qu'elle a joui d'une large diffusion. Le programme d'« épuration », les arrestations, les mises à mort : tout cela devait être diffusé le plus largement possible pour que la peur règne véritablement au sein de la société. « Le papier, dit clairement Mercier, rendit les méchants présents partout pour exécuter leurs complots » (*NP*, p. 533). Tout se passe comme si l'écrit offrait la possibilité de démultiplier les « méchants » et de les rendre *présents* – voire omniprésents – afin de mieux accroître leur mainmise sur la société.

L'écrit, que l'on avait plutôt tendance à ranger du côté de la diffusion des lumières, devient l'instrument de l'oppression. « Les proclamations des crieurs de journaux, écrit Mercier, ont failli renverser le gouvernement républicain. Tout est composé d'infiniment petit » (*NP*, 213). Il compare les organes de propagande des Jacobins à l'invasion destructrice de sauterelles évoquée dans l'Exode⁵⁹¹ :

⁵⁹¹ « Les sauterelles montèrent sur tout le pays d'Égypte en très grand nombre. Auparavant il n'y avait jamais eu autant de sauterelles, et par la suite il ne devait plus y en avoir autant. Elles couvrirent toute la surface du pays et le pays fut dévasté. Elles dévorèrent toute l'herbe du pays et tous les fruits des

Leurs placards, leurs journaux ont, comme les sauterelles d'Égypte, mis en putréfaction la nation française. Rien ne put la sauver de la peste cadavéreuse, ni les écrits de Brissot, ni ceux de Condorcet. Leurs opinions furent repoussées. Ainsi le peuple trompé par les mauvais écrivains est et sera toujours le premier échelon sur lequel tous les ambitieux ont mis et mettront le pied pour s'élever.

L'art d'écrire est le premier de tous : son influence est grande, vaste, durable; et voilà pourquoi il doit s'imposer à lui-même des limites. Ainsi l'emblème antique du char de feu qui, mal conduit, embrase l'univers reçoit ici sa juste application (*NP*, p. 241).

La liberté de la presse, en rendant possible la diffusion d'idées néfastes, aurait « mis en putréfaction la nation française ». Cette image de la putréfaction, lourdement connotée dans l'imaginaire judéo-chrétien, implique une double dégénérescence, car elle désigne la décomposition d'un organisme déjà mort. Dans un contexte comme celui de la Terreur où les dirigeants, aux dires de Mercier, tuent la République, la propagande des placards et des journaux accentue « la peste cadavéreuse » plutôt que de ramener la nation à la vie, comme auraient pu le faire les écrits éclairés de Brissot ou de Condorcet. Mercier insiste du même coup sur le pouvoir de l'écriture : si les « bons écrivains » peuvent contribuer à la régénération, les « mauvais » peuvent « embraser l'univers ». La propagande jacobine aurait réussi à embraser, sinon l'univers, du moins l'opinion de la capitale et se serait propagée si efficacement qu'elle aurait fini par former « l'esprit du Parisien » en général et ce, en dépit des « bons écrivains » qui ont échoué à ramener à la raison la population parisienne :

Et nous, amis de la patrie, qui avons en horreur l'exagération dans les mots, la férocité dans le langage, parce qu'elles sont toujours en raison de la lâcheté, nous ne rencontrâmes dans l'esprit du Parisien que la peur de se ranger de notre côté; et, lorsqu'il y avait un Condorcet ou un Brissot, ce fut un Marat et un Chaumette dont on suivit les étendards ! (*NP*, p. 182).

arbres qu'avait laissés la grêle; rien de vert ne resta sur les arbres ou sur l'herbe des champs, dans tout le pays d'Égypte » (*Exode*, 10 :14-15). En plus de cette référence au récit de l'Exode, la scène n'est pas sans rappeler l'invasion d'insectes venimeux évoquée dans l'Apocalypse.

Mercier prend soin néanmoins de ne pas condamner trop sévèrement le peuple de Paris : s'il est tombé dans le piège des terroristes, ce n'est pas, contrairement à la populace, par manque de lumières, mais bien par « peur de se ranger de notre côté ».

Cette vision négative de la populace, qui contraste avec la vision positive du peuple, est déjà présente chez Mercier avant la Révolution. Si l'originalité du *Tableau de Paris* est de s'intéresser aux mœurs du peuple ordinaire (et non seulement aux couches supérieures comme le fait l'historiographie officielle), une méfiance à l'égard de la populace se fait néanmoins ressentir. Cela apparaît clairement lorsque l'auteur parle du faubourg Saint-Marcel⁵⁹² ou encore lorsqu'il décrit l'avidité macabre de la populace lors des exécutions publiques⁵⁹³. Cette méfiance, voire ce dégoût, s'accroît dans *le Nouveau Paris* où Mercier distingue deux peuples, l'un noble et valeureux, l'autre mesquin et cruel. Le premier peuple est composé « [d]es braves guerriers, [d]es fonctionnaires laborieux, [d]es probes, [d]es bons citoyens » (*NP*, p. 10) qui ont fait le 14 juillet et le 10 août 1789. Le second est composé des dirigeants montagnards et de la canaille qui s'y est associée. Fait intéressant, Mercier semble n'inclure dans cette canaille que les habitants qui ne sont pas nés à Paris, comme si, encore une fois, la corruption ne pouvait venir que de l'extérieur :

Ainsi que la boue de Paris est une boue toute particulière à cause des parties hétérogènes qui s'y mêlent, la canaille d'une grande ville, *qui n'y est point née*, et qui abonde de toutes parts, est une canaille qui n'a point de nom. C'est sur elle que les factieux ont appuyé leurs projets [...]. Ce fut cette populace qui environna constamment les échafauds, et qui, jamais lasse du spectacle, fatiguait jusqu'aux auteurs de ces sanglantes tragédies (*NP*, p. 17).

⁵⁹² Voir *TdP*, I, chapitre LXXXV.

⁵⁹³ Voir *TdP*, I, chapitres CLXXVIII et CCLXXVIII.

Mercier attribue explicitement à la « huaille » – néologisme signifiant « populace hurlante » (*NP*, p. 464) – la responsabilité de la Terreur : « Les chapeaux... je me trompe... les *bonnets rouges* sont levés. Les mots *carnage, sang, mort, vengeance*, cet abc de l’idiome jacobite est répété, crié, hurlé de proche en proche par la... *huaille*. La *huaille* a régné pendant près de quinze mois, a despotisé la ville » (*NP*, p. 464). Pour le polygraphe, la plus grande erreur de la Révolution est la suivante : « c’est que, sans préparation, on a invité la multitude à toucher aux matières politiques, et que des charlatans de tréteaux lui ont persuadé qu’elle pouvait y comprendre beaucoup de choses » (*NP*, p. 240). Cette idée fait l’unanimité chez les révolutionnaires post-thermidoriens : pour eux, c’est une erreur de croire que les hommes sont parfaitement égaux, car l’utopie égalitaire de 1789 n’a mené qu’à l’occultation des principes politiques véritablement éclairés au profit des idées – souvent néfastes – de la multitude. Autrement dit, à force d’exalter l’égalité, on aurait fini par céder le pouvoir au « despotisme populacier » (*NP*, p. 664). Mercier se plaît à décrire des scènes où des femmes de la populace, des « tricoteuses », sont présentées comme véhicules de la propagande terroriste et associées à celles que l’on appelle alors les « furies de guillotine », ces femmes du bas-peuple qui environnent les échafauds, avides de sang :

Où était donc cette vertu républicaine, qui semblait ne consister qu’à égorger ses collègues républicains, à créer les mots de fédéralisme et de fédéralistes, à les faire répéter par les tricoteuses, sœurs des furies de guillotine, à propager ces expressions magiques et sanguinaires, dont les scélérats, qui s’en servaient, n’étaient pas les dupes (*NP*, p. 117).

Les femmes des plus basses couches de la société seraient ainsi, selon Mercier, les instruments des Montagnards et leur tâche serait précisément de propager « ces

expressions magiques et sanguinaires » qui alimentent le politique de la Terreur. C'est pour cette raison que la démocratisation de la parole publique apparaît dangereuse après Thermidor. Si Mercier s'oppose à ce que la presse jouisse d'une liberté illimitée, c'est qu'il craint ce « despotisme populacier [qui] est le pire de tous; ce fut lui qui inventa et propagea la doctrine de la liberté illimitée de la presse » (*NP*, p. 664-665).

Au début de la Révolution on voit la corruption comme une tare se propageant de haut en bas. Mercier, de concert avec ses contemporains, dénonce le luxe et le libertinage qui étaient jadis réservés aux classes supérieures, mais qui deviennent l'obsession de toutes les classes. La Révolution est vue comme un moyen de rompre avec ces mauvaises mœurs aristocratiques⁵⁹⁴. Après la Terreur, il se produit un renversement dans l'échelle de valeurs. Les mœurs aristocratiques sont toujours farouchement rejetées, mais ce que l'on craint par-dessus tout est le règne des idées de la populace. Cela apparaît clairement dans cet extrait du *Nouveau Paris* : « Le bonnet rouge était l'enseigne de ces nouvelles vertus. Quelle erreur plus profonde ! elle appartient d'abord presque exclusivement aux dernières classes parisiennes, et de là elle se répandit dans les villes du deuxième et du troisième ordre » (*NP*, p. 262).

Les deux oppositions (« haut / bas » et « centre / périphérie ») se superposent de telle

⁵⁹⁴ Cette idée est largement répandue dans le discours social. Voici, par exemple, un extrait du premier numéro du journal *les Révolutions de Paris*, publié le 12 juillet 1789, deux jours avant la prise de la Bastille : « L'ambition, le faste et l'esprit courtisan ont creusé l'abîme qui a dévoré la France [...]. La dissolution passe de la cour dans la société; le luxe et la licence passent des évêques et des grands bénéficiers jusqu'aux lévites : en un mot, la corruption se transvase des rangs qui entourent le trône aux rangs les plus prochains, de la capitale à tout l'empire » (« Avertissement », *les Révolutions de Paris, dédiées à la nation et au district des Petits-Augustins*, 12 juillet 1789). On voit bien que la corruption se répand de haut en bas, puis du centre vers la périphérie (« de la capitale à tout l'empire »).

sorte que la corruption – ou, du moins, les idées ravageuses – part du bas, de la « canaille » parisienne et se répand vers la périphérie, c'est-à-dire vers les villes de province. L'utilisation de l'expression « villes du deuxième et du troisième *ordre* » établit une hiérarchie entre la capitale et la province qui correspond bien à la vision qu'a Mercier du rôle de Paris dans la Révolution⁵⁹⁵. Comme plusieurs de ses contemporains, Mercier refuse de croire que des individus éclairés, héritiers des Lumières, aient pu produire la Terreur : il associe donc la « barbarie » du discours terroriste à la « barbarie » du petit peuple. Cette idée revient souvent, notamment lorsqu'il est question de l'avidité meurtrière, du refus du modérantisme, de la destruction d'œuvres d'art de l'Ancien Régime ou encore du vandalisme perpétré à la basilique Saint-Denis.

Mercier n'est pas le seul à craindre que les faibles lumières de la populace viennent brouiller et obscurcir les concepts politiques. Suard écrit dans le journal monarchiste *les Indépendants* du 26 avril 1791 :

Ne soyons donc pas étonnés que des hommes qui, condamnés dès l'enfance à des travaux continuels et pénibles, n'ont jamais eu le moyen de cultiver leur raison et de réfléchir sur les nuances des paroles qu'ils emploient presque machinalement, soient invinciblement dominés par le sens qu'ils ont une fois accoutumé à donner aux mots⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ Mercier écrit : « C'est Paris qui a fait la Révolution, et c'est Paris qui l'a gâtée; je dois l'envisager sous ce double rapport » (*NP*, p. 36). Il oscille effectivement entre le rôle positif joué par la capitale dans la Révolution (par exemple, la victoire du 9 thermidor : « La France entière aura constamment à reprocher à Paris la victoire de Paris seul sur la France » [*NP*, p. 851]) et son rôle négatif : « Oh ! quel méprisable rôle jouera dans l'histoire le peuple de Paris ! C'est lui qui a prêté une force immense au parti de Marat et de Robespierre, et de la Commune rebelle » (*NP*, p. 395). Dans les deux cas néanmoins, l'influence de la capitale sur le cours des événements est indubitable et déterminante. Paris est le point d'origine et le cerveau du « torrent régénérateur » (p. 494). Flambeau de la France, Paris est aussi « depuis tant de siècles la tête, le bras et le flambeau de l'Univers ! » (*NP*, p. 493) qui transformera l'Europe entière en la convertissant à la liberté.

⁵⁹⁶ Jean-Baptiste Antoine Suard, *les Indépendants*, VIII, 26 avril 1791, p. 3.

Les mots sont considérés comme des instruments puissants pour mener les hommes, et particulièrement les gens simples du petit peuple. C'est pourquoi Mercier croit qu'il ne faut pas encourager la prise de parole, mais plutôt l'endiguer pour éviter tout débordement. C'est le discours qu'il tient dans un article publié dans *le Censeur des journaux* du 14 août 1797, alors qu'il s'interroge sur l'abus des mots et sur le « dérèglement » de la parole publique :

Ce dérèglement de paroles est une calamité moderne; la théologie elle-même n'a jamais été aussi parleuse en France que la politique, et n'a pas produit plus de crimes ou de sottises. De mémoire d'homme, l'on n'a rien vu de semblable; c'est un déluge nouveau, où est l'arche ?

Les orateurs qui font peur à tout le monde, excepté à eux-mêmes, sont loin de savoir que *les mots étant les vrais représentants des choses, il n'y a plus de choses lorsqu'il y a trop de mots*⁵⁹⁷.

Cette dernière phrase témoigne du rapport ambigu que Mercier entretient avec le discours en général : il dénonce le trop-plein discursif, mais il écrit lui-même à un rythme effréné. Est-ce simplement de l'inconséquence de sa part ? Sans doute un peu, mais l'inconséquence n'explique pas tout : la position de Mercier repose en fait sur sa conception de l'opinion publique. La plupart des historiens s'entendent pour accorder à l'opinion publique un rôle prépondérant dans l'avènement de la Révolution. Selon cette thèse, l'opinion publique aurait émergé dans les années précédant la Révolution et elle aurait fini par se substituer à l'autorité officielle, en dehors de toute appartenance institutionnelle. Il importe néanmoins de ne pas confondre l'opinion publique et l'opinion du peuple, car ceux qui forment la première ne peuvent être que des gens éclairés. Comme l'explique Roger Chartier dans *les Origines culturelles de la Révolution française*,

⁵⁹⁷ Louis Sébastien Mercier, *le Censeur des journaux*, 327, lundi 14 août 1797, p. 3.

L'opinion publique érigée en autorité souveraine, en arbitre ultime, est nécessairement stable, une et fondée en raison. L'universalité de ses jugements comme l'évidence contraignante de ses décrets lui viennent de cette constance sans variations ni déchirements. Elle est donc l'inverse de l'opinion populaire, multiple, versatile, habitée par les préjugés et les passions⁵⁹⁸.

Ainsi, si Mercier accorde la parole à certains (dont lui-même) et la refuse à d'autres, c'est qu'il ne croit pas tous les locuteurs suffisamment éclairés pour prétendre former l'opinion publique. La discrimination est d'autant plus importante qu'il croit que l'opinion du peuple, prise pour l'opinion publique, peut s'avérer extrêmement dangereuse.

C'est pourquoi il rejette farouchement l'idée de liberté illimitée de la presse et développe une théorie de la censure qui est, encore une fois, paradoxale. En parlant des philosophes des Lumières, il écrit :

J'ai vu une génération d'hommes de lettres, et les plus célèbres de ce siècle : eh bien ! je l'atteste, tous auraient rejeté cette liberté illimitée; ils n'en ont pas eu besoin pour produire les écrits courageux qui nous ont éclairés. Ils conservaient dans leurs plus grands écarts une sorte de décence; ils ne brutalisaient ni la langue, ni les opinions, ni les personnes; ils savaient que les vérités ont une marche progressive; ils répétaient souvent cet axiome : *Voulez-vous mettre une force de plus de votre côté, mettez-y la justice* (NP, p. 663).

Bien qu'il s'agisse d'une revendication majeure au milieu du XVIII^e siècle, Mercier considère que la liberté d'expression n'a pas été nécessaire aux écrivains des Lumières, qui ont réussi à diffuser leurs idées salutaires malgré la censure. Il faudrait donc maintenir cette censure et compter sur la « décence » de l'expression pour assurer la qualité du jugement. Cette idée est paradoxale, surtout venant d'un auteur dont le principal ouvrage (le *Tableau de Paris*) a été interdit dès sa parution et qui

⁵⁹⁸ Roger Chartier, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000 [1990], p. 48.

s'est brouillé avec le monde du théâtre parce qu'il a osé critiquer l'hégémonie de la Comédie-Française. On touche justement ici à l'un des paradoxes les plus profonds de Mercier. D'un côté, il ne peut envisager sa propre production que comme une accumulation infinie, mais, de l'autre côté, il déplore l'accumulation des livres, journaux et papiers divers. C'est précisément ce qui le pousse à imaginer, dans son roman uchronique *l'An 2440*, un processus d'épuration selon lequel seuls les livres « utiles » seraient conservés, et les autres, brûlés. S'il ne cesse lui-même d'accumuler le papier, on voit bien que Mercier a un goût marqué pour la destruction, pour une certaine épuration, aussi arbitraire soit-elle (bien que, dans *l'An 2440*, la destruction se fasse « d'un consentement unanime »). En s'opposant à la liberté de la presse, il règle le problème à la source : un contrôle initial de la production empêche les idées néfastes de se répandre au sein de la population sans toutefois museler les « bons auteurs », qui peuvent continuer à prendre la plume pour proposer des réformes sociales utiles. En freinant l'activité scripturale, Mercier s'en remet au rythme lent des transformations sociales, qui ont une « marche progressive » (*NP*, p. 663) et il rejette les changements brusques et radicaux qui caractérisent l'épisode terroriste.

Dérive du langage et néologie

Une tension semblable se manifeste dans le rapport que Mercier entretient avec la langue. D'un côté, il condamne le langage des Jacobins et critique les nouvelles expressions qu'ils ont contribué à véhiculer, mais, d'un autre côté, il répond à cette

effervescence langagière par les mêmes moyens, c'est-à-dire en créant à son tour des mots et des expressions. Dans *le Nouveau Paris*, c'est souvent en mobilisant néologismes et expressions nouvelles que Mercier parvient le plus habilement à réfuter les créations langagières jacobines. Il rend compte de manière critique des nouvelles expressions montagnardes, liées au contexte de la Terreur, telles que « fournées⁵⁹⁹ » (*NP*, p. 251), « rasoir national⁶⁰⁰ » (*NP*, p. 330), « lanterner⁶⁰¹ », « guillotiner » (*NP*, p. 518) ou encore « feu-de-file⁶⁰² » (*NP*, p. 781), mais il les neutralise en leur opposant, sur un ton souvent satirique, d'autres néologismes, tels que « sanguinocrates » (*NP*, p. 457), « scélératiser » (*NP*, p. 227) et « huaille » (*NP*, p. 464). Si les expressions terroristes ont pour effet de banaliser la violence du régime, les néologismes de Mercier, eux, attirent précisément l'attention sur la violence inhérente à cette « sanguinocratie ».

Il peut sembler paradoxal que celui qui souhaite mettre un terme à la prolifération effrénée des mots publie en 1801 une *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, ouvrage dans lequel il dit vouloir enrichir la langue française en inventant des nouveaux mots ou en réhabilitant des archaïsmes. Pour lui, ce travail d'invention langagière accompagne naturellement la régénération du peuple opérée par la Révolution:

⁵⁹⁹ Groupes d'accusés menés devant le Tribunal révolutionnaire pour y être jugés. Par extension, l'expression désigne également des groupes de condamnés menés en charrette à l'échafaud.

⁶⁰⁰ La guillotine.

⁶⁰¹ « Lanterner » signifiait, au début de la Révolution, « pendre un homme à une lanterne » (*NP*, p. 518). L'expression, affirme Mercier, aurait complètement disparu au profit de « guillotiner ».

⁶⁰² Expression utilisée par Robespierre pour signifier aux juges du Tribunal révolutionnaire qu'il souhaitait que la sentence de mort soit prononcée pour tous les accusés présents.

Plus d'un peuple, dit-il, a trouvé par lui-même l'invention de l'écriture par des signes et caractères dont on ne s'était jamais avisé avant lui. C'est ainsi que tout peuple à naître se fera une langue qui n'a jamais été, et qui ne laissera pas que d'exprimer d'une manière nouvelle, les mêmes choses que nous⁶⁰³.

Tout se passe comme si un peuple neuf devait se créer un langage neuf. Au début du *Nouveau Paris*, Mercier exhorte l'écrivain qui voudrait raconter les événements révolutionnaires à se forger une langue qui corresponde à la réalité nouvelle : « Fais ton idiome, car tu as à peindre ce qui ne s'est jamais vu » (*NP*, p. 19). De la même manière, Mercier glorifie le renouvellement de l'éloquence : puisque la parole n'est plus, à l'instar du peuple, enchaînée, les idées peuvent s'exprimer librement, dans un style tout à fait nouveau. L'éloquence n'étant plus bridée par le style académique, la Convention retrouve en quelque sorte la « langue naturelle » : « L'état de la Convention devint presque un état de nature, tant les hommes y changèrent leur logique, leur langage et leurs idées antérieurs. Aucun orateur n'y reçut d'autres chaînes que celles qu'il voulut se donner » (*NP*, p. 291-292). Cette association de l'éloquence renouvelée et de l'état de nature implique une conception de la régénération comme retour à une origine non corrompue.

On peut alors se demander pourquoi Mercier soutient l'éloquence parlementaire alors qu'il s'oppose farouchement au surcroît langagier de la Terreur et à la liberté de la presse. S'il rejette cette dernière tout en appuyant l'éloquence parlementaire, c'est que la seconde, pour reprendre les catégories posées précédemment, s'inscrit dans l'opinion publique (émise par des hommes éclairés), tandis que la première peut

⁶⁰³ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, Paris, Belin, 2009 [1801], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, p. 5.

facilement dégénérer dans l'opinion du peuple. Mais – la Terreur en est la preuve – la parole parlementaire peut elle aussi dégénérer en une barbarie sanguinaire. Il arrive par exemple à Mercier de renvoyer à Robespierre en disant simplement le « tribun » : « Le rôle que ce tribun a joué parmi nous sera pour la France un sujet éternel d'opprobre » (*NP*, p. 108). La mise en scène du tyran en tant que tribun et sa désignation laconique (Mercier ne dit pas « ce tribun sanguinaire » ou « ce tribun tyrannique », mais uniquement « ce tribun ») dénotent une méfiance à l'égard de la parole et du pouvoir des mots. Il faut en conclure qu'il existe de « mauvais » tribuns (dont la parole est néfaste) comme il existe de mauvais écrivains. Qu'il s'agisse de la parole orale ou écrite, les mêmes moyens (l'invention d'une éloquence sans contraintes stylistiques) peuvent servir des fins diamétralement opposées (la régénération ou la dégradation du peuple).

En ce qui concerne l'invention langagière proprement dite, il convient, encore une fois, de distinguer le foisonnement lexical de la langue jacobine et la création à laquelle se livre Mercier dans la *Néologie*. Ce que dénonce Mercier touche beaucoup moins l'invention de nouveaux mots ou d'expressions que le détournement sémantique de mots déjà existants. Ainsi, ce n'est pas tant la multiplication des mots, mais bien le flou sémantique qui transforme le langage en un outil de manipulation politique. À partir du moment où un mot est vidé de son sens, on peut lui faire dire n'importe quoi. Si Mercier valorise une invention langagière infinie comme signe de la nouveauté du peuple autant que de l'originalité de l'écrivain, il prend soin d'accorder à chaque mot un sens bien précis : « La Néologie s'attache au sens absolu,

à la forme radicale des mots, parce que les mots sont la matière première des syntaxes⁶⁰⁴. » D'ailleurs, la forme même qu'il choisit de donner à son ouvrage (celle du dictionnaire) a précisément comme fonction de *fixer* le sens des mots. La dérive propagandiste, telle qu'elle s'est manifestée pendant la Terreur, ne peut advenir que lorsque le rapport entre les mots et les choses est détraqué. Les mots doivent se rapporter en toute transparence aux choses qu'ils désignent, car, comme l'écrit Mercier dans *Mon bonnet de nuit*, les choses ont la priorité sur les mots :

Combien [l'éloquence des choses] est supérieure à celle des mots ! comme elle rejette le luxe de la parole pour étonner l'âme par la fréquence de ses images et de ses vérités nues; elle laisse à sa rivale le vain étalage de phrases nombreuses et cadencées, de mots pompeux, sonores et symétriques, qui cachent la stérilité des idées⁶⁰⁵.

Si l'éloquence verbale est un « luxe » ostentatoire qui ne consiste qu'à « étaler » vainement, comme des marchandises inutiles, des phrases dont l'élégance doit masquer la « stérilité des idées », l'éloquence naturelle des choses, elle, a trait à la vérité, à une « vérité nue », non parée, transparente. Elle seule a véritablement un *effet* sur l'âme : elle la touche en l'étonnant « par la fréquence de ses images et de ses vérités nues ». Pendant la période de la Terreur, où les mots ont pris le dessus sur les choses, l'éloquence verbale présente un risque supplémentaire, celui d'entraîner la société dans une idéologie qui est non plus stérile, mais dangereuse.

Le révolutionnaire Duquesnoy soulève explicitement cette question de l'oppression par le brouillage sémantique dans le journal *l'Ami des Patriotes* : « les hommes se

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. XVIII-XIX.

⁶⁰⁵ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, Paris, Mercure de France, 1999 [1784], édition de Jean-Claude Bonnet, p. 984.

mènent par les mots, les mots doivent donc exprimer précisément ce que l'on veut qu'ils signifient⁶⁰⁶ ». On pourrait objecter que si les mots doivent exprimer « *ce que l'on veut qu'ils signifient* », il est toujours possible de les détourner de leur sens véritable pour les utiliser à des fins politiques. Mais le véritable problème ne repose pas sur une opposition entre un sens véritable et un sens souhaité, mais bien entre un sens *défini* et un sens *flou*. Peu importe quel sens on choisit de donner aux mots, l'essentiel est qu'il soit fixé afin qu'on ne puisse pas se servir du langage pour tromper ou manipuler. Dans un article sur l'excès des mots selon Volney et Cabanis, Daniel Teysseire relie également vide sémantique et abus de pouvoir : « En effet, trop de mots vides de sens équivaut à trop de signes sans signification et donc entraîne trop d'appels à l'imagination et à la foi. [...] Et comme tous ces mots ne renvoient à rien de réel, chacun – ou presque – y met ce qu'il veut; c'est donc autant de disputes de mots qui ne sont que querelles d'images⁶⁰⁷. »

Dans une étude sur l'abus des mots au XVIII^e siècle, Ulrich Ricken donne l'exemple de trois discours où cette volonté de stabilisation sémantique se fait particulièrement ressentir : il s'agit de textes de La Harpe, de Morellet et de Bonald. La Harpe publie en 1797 un ouvrage qui a pour titre *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire*. Il faut préciser que La Harpe est un académicien qui commence par embrasser la cause révolutionnaire, puis qui passe dans le camp des contre-révolutionnaires pendant la Terreur. Dans *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire*, il dénonce les abus de la

⁶⁰⁶ Duquesnoy, dans *l'Ami des Patriotes*, 1 (n.d.; novembre ou décembre 1790), p. 10; cité par Roger Barny, « Les mots et les choses chez les hommes de la Révolution française », *la Pensée*, 202, 1978, p. 105.

⁶⁰⁷ Daniel Teysseire, « Les Idéologues contre l'excès des mots », *Mots*, 16, 1988, p. 171.

Terreur, qu'il généralise à la Révolution tout entière. La Harpe n'a pas cherché à dissocier Terreur et Révolution comme l'ont fait plusieurs de ses contemporains aux lendemains de Thermidor : quand il fait le procès de la Terreur, il fait du même coup celui de la Révolution. Il affirme vouloir caractériser la Révolution « par l'examen de sa langue, qui en a été le premier instrument et le plus surprenant de tous, montrer l'établissement, la consécration légale de cette langue, comme un événement unique, un scandale inouï dans l'univers, et absolument inexplicable autrement que par la vengeance divine⁶⁰⁸ ». Dénonçant la dérive du sens qui a servi à tromper le peuple, il dit ironiquement : « Au nom de la *liberté*, citoyens libres, nous vous défendons d'appeler les choses par leur nom, quand ces noms peuvent nous blesser⁶⁰⁹. » Il revient à la charge quelques pages plus loin en pointant à nouveau du doigt le brouillage qui a permis l'oppression : « Ne faut-il pas *tout brouiller et tout obscurcir* quand on veut opprimer avec quelque apparence de justice et proscrire au nom de la loi⁶¹⁰ ? ». Morellet soutient la même thèse dans une rubrique intitulée « Le Définisseur » qu'il tient dans *le Mercure de France* : des définitions de mots justes auraient évité à la France bien des malheurs. Il écrit : « pour détromper les hommes de beaucoup d'erreurs, il ne s'agirait le plus souvent que de leur faire attacher aux mots des idées justes et précises, de sorte qu'un bon lexicographe est le meilleur instituteur que pût avoir le genre humain⁶¹¹. » Il propose donc de commencer par dresser une liste de termes particulièrement susceptibles d'être détournés, puis d'en

⁶⁰⁸ La Harpe, *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire ou De la persécution suscitée par les Barbares du dix-huitième siècle, contre la Religion chrétienne et ses Ministres*, Paris, chez Migneret, 1797, p. 14, n. 1.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 17, n. 2.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 96-97.

⁶¹¹ Morellet, *Mélanges*, t. III, p. 89; cité par Ulrich Ricken, *loc. cit.*, p. 40.

donner une définition exacte. Quant à Louis de Bonald, fervent monarchiste, il développe une métaphysique du langage qui s'inscrit tout à fait dans cette aspiration à la stabilité langagière. Pour ce théoricien de la théocratie, le langage trouve son origine dans une révélation divine : le sens des mots doit donc être immuable.

Seule une langue fixe peut être garante de l'ordre social. C'est ce qu'explique Ulrich Ricken : « la stabilité de la langue doit refléter et garantir la stabilité de la société. Il s'agit alors de freiner le dynamisme de la langue par des définitions de mots, imposées d'autorité et, bien entendu, conformes à une idéologie conservatrice⁶¹² ». Malgré la justesse de ces propos, la démarche de Ricken semble cependant poser problème. Les trois exemples qu'il mobilise sont Morellet, La Harpe et Bonald, soit trois contre-révolutionnaires. Il insinue du même coup que le mouvement de stabilisation linguistique se ferait surtout ressentir du côté de la contre-Révolution, comme s'il ne pouvait y avoir que deux clans : celui des révolutionnaires, caractérisé par le foisonnement lexical et la multiplicité sémantique, et celui, réactionnaire, des contre-révolutionnaires, caractérisé par la volonté de fixer le sens des mots. Bien sûr, les contre-révolutionnaires dénoncent l'abus de langage de la Terreur et s'en servent pour rejeter la Révolution tout entière. Mais, après Thermidor, comme on l'a vu chez Mercier, même les révolutionnaires insistent sur la nécessité de stabiliser le langage en fixant le sens des mots. C'est précisément ce tri historique qui leur permet de continuer à défendre, même après la Terreur, les principes de 1789. Roger Barny

⁶¹² Ulrich Ricken, *loc. cit.*, p. 41.

démontre avec justesse que ces préoccupations ne se font pas seulement sentir chez les contre-révolutionnaires, mais que la plupart des révolutionnaires modérés

partent en guerre contre les mots nouveaux, ou contre les acceptions nouvelles des mots, tenus pour un facteur de désordre politique et social, d'autant que cette anarchie est en corrélation avec une circonstance plus immédiatement dangereuse, l'intervention directe de la multitude dans la vie publique⁶¹³.

Dans ce débat sémantique, la multitude apparaît, encore une fois, comme une figure menaçante qui risque de faire dégénérer la Révolution en adhérant à des idées dangereuses ou en véhiculant des sens fautifs. De nouveau, il s'agit de séparer le bon grain de l'ivraie et d'évacuer, dans le discours historiographique, la « mauvaise » Révolution de la bonne.

Si les contre-révolutionnaires associent l'abus de langage à l'ensemble de la Révolution, les révolutionnaires, eux, après la crise de Thermidor, prennent bien soin de le limiter à la période de la Terreur. Puisque la Terreur a pu s'imposer en brouillant le sens des mots, les révolutionnaires se donnent pour mission de le fixer à nouveau. En se dissociant de la dynamique linguistique qui a prévalu sous la Terreur, ils se dissocient du même coup de cette période honnie de leur histoire. Il devient dès lors pensable de maintenir les valeurs républicaines tout en répudiant l'imprécision lexicale des Montagnards. Par extension, il devient aussi possible d'imaginer le présent en continuité avec la Révolution, mais en rupture avec cette parenthèse historique que serait la Terreur.

⁶¹³ Roger Barny, « Les mots et les choses chez les homes de la Révolution française », *la Pensée*, 202, 1978, p. 103.

Conclusion

Après la chute de Robespierre, le besoin exprimé par les contemporains de faire de la Terreur un épisode clos et isolé a eu comme effet de clore également la Révolution, assez du moins pour en faire un objet historique. Mercier et ses contemporains ont conscience de l'impossibilité de recommencer à neuf le cycle ouvert par 1789 : c'est pourquoi cette période est considérée comme révolue et que, jugeant la distance critique suffisante, l'on s'autorise à en parler, à l'immortaliser par l'écrit historiographique. Si 1789 agit comme un pôle d'attraction, comme un modèle à reproduire ou à poursuivre, cette époque glorifiée sert surtout à nourrir l'utopie et n'a pas plus de réalité que le modèle républicain antique que l'on croit alors ressusciter. L'écart est là, palpable, impossible à ignorer : la Révolution s'est ouverte à l'histoire, elle est devenue histoire et, ce faisant, *récit*. En renonçant à son statut de présent, elle a acquis celui d'objet historique, avec l'ordonnement narratif, l'enchaînement causal et les représentations qui lui sont liés. À travers ce discours se lisent les préoccupations d'une société qui cherche à cerner le visage de son présent en faisant le portrait de son passé récent, comme si seule la compréhension de ce dernier pouvait lui permettre de s'en différencier pour mieux aller de l'avant.

Même si Mercier affirme se buter à l'opacité d'un présent indéchiffrable parce que trop proche, il parvient à produire un discours rétrospectif sur l'événement révolutionnaire et, du coup, à s'inscrire dans la première génération d'historiens de la Révolution. Parce que les conjectures de l'époque à laquelle il écrit le lui permettent,

il arrive à capter « l'instant qui reste » en mettant l'événement en retrait, en l'arrachant à sa contemporanéité pour l'élever au rang d'histoire. Cette histoire surmonte, du moins partiellement, deux écueils. D'abord, elle fait appel à des cadres explicatifs directement issus de l'imaginaire social et de la *doxa* de l'époque (croyance en la force évocatrice du langage, *topos* du complot, binarisme idéologique) : ces derniers servent à gérer l'épisode problématique de la Terreur afin de légitimer le présent – et, à travers lui, le gouvernement et la politique du Directoire. Ensuite, les contemporains de Mercier, dans leur obsession de terminer la Révolution, parviennent à s'en éloigner suffisamment pour en faire un objet historique. Toutefois, la distance historique demeure mince et Mercier est conscient de l'aveuglante proximité qui le lie à l'événement : il s'en remet donc ultimement au jugement des historiens du futur, qui auront un regard à la fois plus neutre et plus complet et qui, par conséquent, pourront établir en toute objectivité la vérité des faits.

Ce processus d'historicisation s'articule à un autre mouvement qui traverse l'œuvre de Mercier, mais qui culmine à la Révolution : l'esthétisation du réel et, plus précisément, de l'histoire. Les réformes esthétiques appelées par le polygraphe depuis le début de sa carrière (contemporanéité des sujets, originalité stylistique, esthétique de la force et du contraste, invention poétique et néologie) trouvent dans la représentation de l'histoire révolutionnaire un terrain d'expression privilégié. Ainsi, au moment même où elle acquiert un statut d'objet *historique*, la Révolution devient un objet *esthétique*. C'est ce qu'explorera le prochain chapitre.

CHAPITRE 7

POUR UN ART POÉTIQUE CONTEMPORAIN

Tarissez la source des périls, et vous tarissez en même temps celle des vertus, des forfaits, des historiens, des orateurs et des poètes. Ce fut au milieu des orages continus de la Grèce, que cette contrée se peupla de peintres, de sculpteurs et de poètes. Ce fut dans les temps où cette bête féroce qu'on appelait le peuple romain, ou se dévorait elle-même, ou s'occupait à dévorer les nations, que les historiens écrivirent et que les poètes chantèrent. [...] Les grands génies se couvent dans les temps difficiles ; ils éclosent dans les temps voisins des temps difficiles ; ils suivent le déclin des nations, ils s'éteignent avec elles.

Denis Diderot⁶¹⁴

Dans ces jours de douleurs présents à ma mémoire,
Je le répète, amis, j'ai vu toute l'histoire.

Louis Sébastien Mercier⁶¹⁵

Si Mercier s'amuse périodiquement à prendre le rôle de l'archéologue déterrante les vestiges du passé ou encore celui du prophète annonçant le futur, le présent – dans ses multiples déclinaisons – n'en demeure pas moins son véritable champ d'intérêt, son

⁶¹⁴ Denis Diderot, *Fragments politiques*, dans *Mélanges de littérature et de philosophie*, Paris, chez J.L.J. Brière, 1821 [1771-1772], p. 489.

⁶¹⁵ *NP*, p. 913.

terrain d'investigation privilégié. Il s'y attache frénétiquement et tente coûte que coûte de coïncider avec lui. Pour ce faire, il doit tantôt rattraper le retard qui sépare l'écriture de l'instant fugitif, tantôt prendre sur le présent une certaine distance afin de poser sur lui le regard neutre d'un historien. Ces deux modes d'approche de la contemporanéité ont fait l'objet des chapitres précédents; il reste maintenant à voir en quoi cette exigence d'actualité infléchit la poétique de l'auteur.

Connu pour ses « hérésies » littéraires, Mercier lutte farouchement contre le passéisme artistique et contribue au développement d'un art poétique contemporain, qui reflète l'état présent de la pensée et de la sensibilité. Dans les deux dernières décennies du XVIII^e siècle, il remet progressivement en cause l'héritage des Lumières – comme plusieurs de ses contemporains – et est de plus en plus attiré d'abord par le *Sturm und Drang*, puis par le premier romantisme allemand. Il trouve dans leur esthétique un souffle de nouveauté dont il attend rien de moins que le renouvellement des lettres françaises. Ce mouvement s'accroît avec la Révolution : puisqu'on souhaite que la littérature se régénère au même rythme que la société, les transformations poétiques (au sens large du terme) prennent plus d'ampleur et s'inscrivent dans le vaste projet de construction d'un monde nouveau. Mercier repense non seulement le rapport à la langue (notamment à travers la prise de parole publique et la néologie), mais également les modes d'appréhension du monde. C'est ainsi qu'au gré des bouleversements révolutionnaires l'esthétique romantique en vient à investir des champs nouveaux et qu'elle confère à l'histoire un statut inédit.

Pour aborder les enjeux esthétiques du présentisme de Mercier, on procédera en trois temps. On verra d'abord en quoi, sur le plan théorique, Mercier fait de la modernisation poétique un gage de progrès social, puis l'on s'intéressera plus finement à son œuvre panoramique afin de déterminer par quels moyens il met en œuvre le renouveau poétique. Enfin, on cherchera à comprendre comment la Révolution s'inscrit – théoriquement et concrètement – dans cette entreprise de renouvellement esthétique.

Dans ce chapitre, le temps sera abordé non pas comme représentation, mais comme injonction à la contemporanéité, à la modernité. Autrement dit, ce ne sont pas les images du temps qui seront étudiées, mais bien le rôle de la conscience temporelle – présentisme, conscience du passage du temps, etc. – dans le développement de la poétique de l'auteur. On verra que c'est précisément le rapport à la contemporanéité qui incite Mercier à remettre en question la conception traditionnelle de la création littéraire et qui l'entraîne sur le chemin des innovations esthétiques. Bref, si le temps est à la base de ce chapitre, ce ne sont pas ses manifestations concrètes qui seront analysées, mais bien les divers bouleversements poétiques auxquels il donne lieu. Il s'agira de décrire l'esthétique du polygraphe en insistant sur son caractère novateur. Pour ce faire, on dialoguera avec les œuvres théoriques de l'auteur de même qu'avec une série d'études critiques portant sur sa poétique. On cherchera toutefois à pallier un défaut important de la critique merciérienne, déjà déploré en introduction : la plupart des travaux portant sur la poétique de Mercier ne font que paraphraser les œuvres théoriques de l'auteur et ne prennent pas la peine d'en chercher les

manifestations concrètes dans ses œuvres littéraires. Or seule une analyse textuelle attentive peut arriver à faire comprendre le dynamisme interne de l'œuvre du polygraphe et à mettre au jour les principes clés de sa poétique. C'est dans cette optique que l'on abordera, par exemple, l'esthétique de la force ou encore celle du contraste. S'il ne s'agit pas à proprement parler de motifs d'ordre temporel (du moins, pas au sens thématique du terme), leur analyse s'avère indispensable, non seulement parce qu'elle permet de présenter sous un nouveau jour la poétique développée par Mercier dans son œuvre panoramique, mais également parce qu'elle permet de comprendre comment la Révolution agit, simultanément et corrélativement, sur l'imaginaire temporel (plus précisément sur les représentations de l'histoire contemporaine) et sur le champ esthétique.

A. MODERNISATION POÉTIQUE ET PROGRÈS SOCIAL

Contemporanéité, utilité, urbanité

Dans tous les textes où Mercier commente l'état actuel de la littérature en France, la même injonction revient : il est indispensable que l'art poétique se détache de son archaïsme classique et qu'il soit plus en prise sur le monde contemporain. La littérature se doit de puiser ses sujets dans les tableaux que lui offre le monde ambiant et d'adapter son style en conséquence. Ce n'est qu'à cette condition – à la fois thématique et esthétique – qu'elle pourra exercer sa fonction sociale. En continuité

avec les philosophes des Lumières, Mercier confie aux belles-lettres le rôle de policer les mœurs et d'améliorer les conditions de vie de ses compatriotes. Loin d'être un simple ornement, la littérature doit être *utile*. Pour l'être, elle doit dire le présent dans une langue forte et énergique, capable de toucher le lecteur et de le transformer. Si cette exigence d'utilité sociale n'est pas chose nouvelle, Mercier se distingue de ses prédécesseurs en ce qu'il relie directement le contenu des textes à leur forme, qui doit elle aussi être empreinte de contemporanéité. Pour le polygraphe, la peinture du monde actuel ne peut se faire que dans un style contemporain qui s'affranchit du passé et de ses contraintes. Cet appel à la contemporanéité fait adopter à Mercier une posture de marginalité relative dans la sphère littéraire de son époque et lui vaut la réputation d'être, pour reprendre le titre du collectif dirigé par Jean-Claude Bonnet, un « hérétique en littérature », réputation qu'il prend d'ailleurs soin d'alimenter lui-même. Pour Mercier, « on peut être insurgent en littérature à son gré et pousser la licence, jusqu'à se rendre criminel de lèse-majesté racinienne, car si l'on n'est pas libre au sein de la République des Lettres, où le sera-t-on⁶¹⁶ ? ». Son désir d'ancrer l'expérience littéraire dans le temps présent et son affranchissement à l'égard des canons esthétiques établis font qu'il est, aux dires de Jean-Claude Bonnet, l'un des premiers « à définir en termes “modernes” l'expérience littéraire dans ce qu'elle a de plus authentique⁶¹⁷ ». L'apport de Mercier à la transformation de l'art poétique au tournant des Lumières est effectivement vaste : il est l'un des premiers à pratiquer

⁶¹⁶ Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, 1778, p. 78.

⁶¹⁷ Jean-Claude Bonnet, « Introduction », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. « Ivoire », 1995, p. XIII.

l'uchronie⁶¹⁸, renouvelle la forme de la littérature panoramique, pose les bases du drame moderne en suivant la voie ouverte par Diderot⁶¹⁹, entreprend, dans sa *Néologie*, de créer une langue nouvelle à l'image de la régénération opérée par la Révolution et impose le goût romantique en France avec *Mon bonnet de nuit* et *Songes et visions philosophiques*. On se permettra d'emblée une précision terminologique : si le terme « romantique » peut porter à confusion, car il est habituellement associé en France au courant qui se développe autour de 1820-1830, il est tout à fait justifié de l'utiliser pour caractériser l'esthétique de Mercier, car il l'utilise lui-même pour qualifier ses visions esthétiques. Dans la *Néologie*, il donne de « Romantique » la définition suivante :

La Suisse abonde en points de vue Romantiques : je les ai bien savourés. Une forêt Romantique (celle de Fontainebleau); un vieux château Romantique (celui de Marcoussis). Je salue tout ce qui est Romantique avec une sorte d'enthousiasme. On sent le Romantique, on ne le définit point; le romanesque, dans les arts, est faux et bizarre auprès de lui⁶²⁰.

Dès 1801, Mercier associe au terme « romantique » les caractéristiques qui en marqueront l'usage dans les décennies suivantes : exaltation de la nature, goût pour les ruines (il ne reste du château de Marcoussis, détruit pendant la Révolution, que des ruines), enthousiasme, antirationalisme, etc. On est donc pleinement autorisé à l'utiliser pour définir le projet esthétique de Mercier.

On a étudié la relation paradoxale que Mercier entretient avec le présent dans le *Tableau et le Nouveau Paris* : toujours à l'affût des nouveautés les plus récentes, il

⁶¹⁸ Avec *l'An 2440*, l'utopie se déploie désormais dans le temps et non dans l'espace.

⁶¹⁹ Voir Martine de Rougemont, « Le dramaturge », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *op. cit.*, p. 122.

⁶²⁰ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, Paris, Belin, 2009 [1801], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, p. 388-389.

court littéralement après le temps et se trouve constamment décalé par rapport à un présent fugitif et qu'il tente de consigner par écrit. Son rapport à l'art poétique repose sur des bases semblables : la contemporanéité est une exigence absolue qui lui fait rejeter les canons esthétiques du passé et embrasser la nouveauté, quelle qu'elle soit – ou presque. Selon lui, cette fascination pour la nouveauté est une propension naturelle de l'homme, qui ne peut évoluer que s'il est mu par la curiosité :

L'homme est un être doué de curiosité, parce qu'il lui importe de savoir et qu'il a besoin d'apprendre. Il doit se développer vers l'infini ; il a donc la plus grande propension au merveilleux, et comme il porte en lui-même le plus vif attrait pour toute découverte, il va au-devant d'elles ; il aime mieux être trompé que de rejeter ce qui lui annonce quelque chose de neuf (*TdP*, II, p. 1571).

Mercier conjugue l'idéologie progressiste avec le goût pour la nouveauté : l'homme, qui poursuit une marche ininterrompue vers l'avant, ne peut que désirer la nouveauté, puisque c'est elle qui assure son évolution. Il est à noter que Mercier relie cette exigence de curiosité à une ouverture à l'infini et à un goût pour le merveilleux : on verra justement que la nouvelle poétique développée par Mercier accorde une place croissante à tout ce qui transcende l'humain. Plus concrètement, il part en croisade contre le passéisme littéraire, contre cette propension à prendre comme modèle le classicisme qui a triomphé en France un siècle plus tôt – et qui prend lui-même comme modèle une poétique vieille de deux mille ans. Dans un chapitre consacré aux « Prôneurs de l'Antiquité », Mercier écrit :

On ne saurait donc trop combattre la manie de ces hommes aveugles ou jaloux, qui ont pris à tâche dans tous les siècles, de louer prodigieusement les morts ; le tout pour contester aux vivants leurs succès, sans songer que ceux-ci deviendront anciens à leur tour. Les mêmes talents ne peuvent précisément se reproduire, parce que quand la nature forme une tête, elle lui donne une empreinte particulière, et le cachet est alors à jamais brisé. Mais il y a des équivalents ; et si tel homme ne fait pas ce qu'a fait tel autre, il peut faire

quelque chose qui, dans un genre différent, en approche en bonté (*TdP*, I, p. 1120-1121).

L'esprit du classicisme, qui repose sur l'imitation des anciens, est invalidé par la dynamique même du progrès : il est absurde de louer les anciens au détriment des auteurs modernes, car, selon cette logique, ces derniers seront dignes d'intérêt lorsqu'ils « deviendront anciens à leur tour ». C'est au modèle cyclique et à la répétition qu'il présuppose que s'en prend plus spécialement Mercier : chaque talent étant unique, il ne saurait en aucun cas être reproduit identiquement. C'est bien, comme on le verra, à une poétique de l'individualité qu'aboutit l'exigence de contemporanéité. Jetant un pavé de plus dans la mare de la répétition littéraire, le polygraphe va jusqu'à dire que « si Sophocle revenait au monde, il ferait sans doute des pièces de théâtre accommodées au siècle où il écrirait : nos poètes en font de mauvaises, en voulant les ajuster à celles des anciens⁶²¹ ».

S'insurgeant contre le primat du latin à la Sorbonne et l'hégémonie du goût antique, Mercier milite en faveur de l'étude du français et des auteurs contemporains, condamne le goût qu'ont ses contemporains pour l'art ancien au détriment des œuvres actuelles, réfute l'idée selon laquelle le siècle de Louis XIV serait supérieur au sien sur le plan artistique et cherche à contribuer au développement d'un art poétique centré sur le présent plus que sur le passé⁶²². Le passage suivant, tiré du chapitre « Tragédies modernes », rend bien compte de cette exigence de contemporanéité :

⁶²¹ Louis Sébastien Mercier, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 25.

⁶²² Voir notamment les chapitres CXVIII (« Professeurs de l'Université »), CCXCI (« L'Académie des inscriptions et belles-lettres »), CCCVIII (« Tableaux, dessins, estampes, etc. ») et DCXXXIV du *Tableau de Paris* (« Du siècle littéraire de Louis XIV »).

Quoi, nous sommes au milieu de l'Europe, scène vaste et importante des événements les plus variés et les plus étonnants, et nous n'avons pas encore un art dramatique à nous ? Nous ne pouvons composer sans le secours des Grecs, des Romains, des Babyloniens, des Thraces ? Nous allons chercher un Agamemnon, un Œdipe, un Thésée, un Oreste, etc. ? Nous avons découvert l'Amérique, et cette découverte subite a fondu deux mondes en un, a créé mille rapports nouveaux ? Nous avons l'imprimerie, la poudre à canon, les postes, la boussole, et avec les idées nouvelles et fécondes qui en résultent, nous n'avons pas encore un art dramatique à nous ? (*TdP*, I, p. 891-892).

Mercier fait ressortir l'absurdité du décalage entre les progrès philosophiques, sociaux et technologiques d'une part et la désuétude de l'art dramatique d'autre part.

La répétition classique se voit de nouveau invalidée : pourquoi, en effet, vouloir refaire ce qui a été fait il y a deux mille ans alors que le monde, lui, n'est pas le même ? Au-delà de son passéisme, Mercier reproche au classicisme sa distorsion de la réalité ambiante. Il oppose ainsi à l'artifice du style académique un style « naturel » qui épouserait les contours de la nature humaine et en ferait ressortir les contrastes⁶²³. L'adoption d'un style dit naturel est donc inséparable, pour Mercier, de la perspective humaniste qu'il fait sienne.

C'est dans la grande ville que l'écrivain trouvera les tableaux les plus vifs qui alimenteront ses écrits. Le nouvel art poétique de Mercier s'avère ainsi inséparable de son approche de la capitale. Pour le promeneur urbain, Paris est le cœur littéraire de la France, voire de l'Europe : elle est un foyer d'où jaillissent les idées nouvelles. « Presque tous les livres se font à Paris, s'ils ne s'y impriment pas. Tout jaillit de ce grand foyer de lumière » (*TdP*, I, p. 347), écrit Mercier, qui poursuit : « Paris a fourni à la littérature française presque autant de grands hommes que tout le reste du

⁶²³ Voir chapitre MI (« Plaintes d'académiciens »).

royaume » (*TdP*, I, p. 783). La ville, qui a remplacé la Cour dans la production et le jugement des œuvres, réunit les conditions les plus favorables au développement d'une littérature neuve : « La ville, où sont tous les arts et toutes les lumières, qui se prêtent une plus grande force par leur mélange, décide hardiment, parce qu'elle sent sa force, et qu'elle est plus sûre de son tact tant de fois éprouvé » (*TdP*, I, p. 954). Épicentre littéraire, Paris est pour Mercier « la patrie d'un homme de lettres, sa seule patrie » (*TdP*, II, p. 1315), non seulement parce que le savoir y est accessible, mais surtout parce que le regard y est sans cesse sollicité, ce qui ne peut que laisser une empreinte forte dans l'esprit de l'écrivain. Dans la section qu'il consacre à Mercier dans *la Capitale des signes*, Karlheinz Stierle insiste d'ailleurs sur l'étroite corrélation entre l'anticlassicisme de Mercier et son goût pour la ville moderne : « il exhorte les dramaturges à se libérer de leur attachement à l'Antiquité grecque, et à se tourner vers les sujets du présent, qui atteint à sa forme la plus intense dans la vie de la grande ville. Le drame doit devenir drame de la grande ville⁶²⁴. » Pour le polygraphe, c'est effectivement la ville, emblème du monde contemporain dans ce qu'il comporte de plus nouveau et de plus dynamique, qui doit servir de modèle à la poétique nouvelle.

Nous sommes environnés de toutes les sciences, de tous les arts, des miracles multipliés de l'industrie humaine ; nous habitons une capitale peuplée de neuf cent mille âmes, où la prodigieuse inégalité des fortunes, la variété des états, des opinions, des caractères, forment les contrastes les plus piquants ; et tandis que mille personnages divers nous environnent avec leurs traits caractéristiques, appellent la chaleur de nos pinceaux, et nous commandent la vérité, nous quitterions aveuglément une nature vivante, où tous les muscles sont enflés, saillants, pleins de vie et d'expression, pour aller dessiner un *cadavre grec ou romain*, colorer ses joues livides, habiller ses membres

⁶²⁴ Karlheinz Stierle, *la Capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jaquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 89.

froids, le dresser sur ses pieds tout chancelants, et imprimer à cet œil terne, à cette langue glacée, à ces bras raidis, le regard, l'idiome et les gestes qui sont de convenance sur les planches de nos tréteaux ? (*TdP*, I, p. 892).

Parce qu'elle est le théâtre de scènes étonnantes et variées, la ville est le lieu par excellence de l'écrivain en quête d'actualité et de tableaux nouveaux. Comme on l'a vu, c'est par sa variété que la ville frappe l'âme du poète. La longue énumération qui ouvre le passage crée d'ailleurs un effet de surenchère qui mime l'abondance et la diversité de la capitale. À cet univers foisonnant et contrasté qui s'offre à l'écrivain s'opposent la monotonie et la redondance d'un classicisme désuet. Pour Mercier, il existe entre le goût classique, qui se borne à imiter l'Antiquité, et le goût moderne, qui s'abreuve au monde contemporain, la même différence qu'entre la mort et la vie. L'antithèse qui domine cet extrait souligne d'ailleurs qu'on a tort de préférer « un *cadavre grec ou romain* » à une « nature vivante, où tous les muscles sont enflés, saillants, pleins de vie et d'expression ». La « chaleur de nos pinceaux » est de loin supérieure aux « membres froids », à l'« œil terne » et à la « langue glacée » des modèles antiques.

Au-delà de cet impératif de contemporanéité, ce qui fait la perfection de l'art est sa conformité à l'opinion publique plutôt qu'à des règles érigées par une élite restreinte. Pour Mercier, le jugement sur les œuvres artistiques ne doit pas émaner d'une institution élitiste formée de spécialistes, mais bien du public dans son ensemble. Cette idée revient à plusieurs reprises dans le *Tableau* : « Laissez penser et parler ; le public jugera, il saura même corriger les auteurs » (*TdP*, I, p. 757). Le jugement populaire est la seule forme acceptable de censure. Puisque le peuple est en mesure de

discriminer lui-même le bon et le mauvais, la liberté de presse doit être absolue : « La liberté de la presse sera toujours la mesure de la liberté civile, et c'est une espèce de thermomètre pour connaître d'un coup d'œil ce qu'un peuple a perdu ou gagné » (*TdP*, I, p. 757). Le recours à l'opinion publique répond à l'exigence d'ancrer l'écriture – qu'elle soit poétique ou journalistique – dans l'expérience du présent et de faire qu'elle soit le reflet du monde contemporain et des idées régnantes. Déjà, dans *De la littérature*, Mercier reliait directement les progrès moraux au terrain récemment gagné par l'opinion publique :

Depuis trente ans seulement, il s'est fait une grande et importante révolution dans nos idées ; l'opinion publique a aujourd'hui en Europe une force prépondérante, à laquelle on ne résiste pas. [...] C'est par le moyen des Lettres et des Écrivains que les idées saines, depuis trente ans, ont parcouru avec rapidité toutes les Provinces de la France, qu'il s'y est formé d'excellents esprits dans la magistrature. Tous les citoyens éclairés agissent aujourd'hui presque dans le même sens⁶²⁵.

Le développement de l'opinion publique est présenté comme une conséquence directe du courant philosophique, dont l'objectif premier était précisément de répandre les lumières dans la population. Pour Mercier, puisque les citoyens sont (relativement) éclairés, c'est à eux qu'il faut confier la tâche de juger les productions artistiques.

La Révolution, et surtout l'épisode de la Terreur, modifie sur certains points la manière dont Mercier envisage le peuple. Jadis attaché au peuple de Paris dans son ensemble, il rejette après Thermidor la populace sanguinaire qui a alimenté les discours robespierristes⁶²⁶. Cela ne l'empêche toutefois pas de continuer à prôner la

⁶²⁵ Louis Sébastien Mercier, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 8.

⁶²⁶ Voir Raymonde Monnier, « Tableaux croisés chez Mercier et Rutledge. Le *peuple* de Paris et le *plébéen* anglais », *Annales historiques de la Révolution française*, 339, janvier-mars 2005, p. 1-16.

démocratisation de l'art : pour lui, seule l'opinion publique peut s'instituer en juge d'une œuvre. Il tient ainsi sur le théâtre le même discours que celui qui traverse le

Tableau de Paris :

Ô vérité du drame ! tu l'emporteras toujours sur les pompeux mensonges de la tragédie. Aussi la multitude n'abandonne-t-elle jamais ce tableau, et après toutes nos poétiques, c'est le peuple, loin de nos vaines dissertations, qui est le meilleur juge d'une pièce de théâtre ou d'un tableau (*NP*, p. 999).

Tout se passe comme si le plus sûr moyen d'assurer la cohésion entre la littérature (en l'occurrence, le drame) et l'état présent du monde était de passer par l'arbitrage du peuple⁶²⁷. On voit là un des effets de la naissance de l'opinion publique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁶²⁸. Roger Chartier indique que le développement d'une nouvelle sphère publique littéraire entraîne la multiplication des journaux et des périodiques littéraires, ce qui a comme effet d'ériger les lecteurs en « arbitres du goût » et de faire « advenir à l'existence une nouvelle instance critique, autonome et souveraine : le public⁶²⁹ ». C'est précisément ce dont témoigne le texte de Mercier.

Dans sa poétique, l'impératif de peindre le monde contemporain selon le goût ambiant renvoie à une autre exigence, celle d'être *utile*. Pour lui, la littérature est loin

⁶²⁷ Il semble que Mercier ait été sur ce point plus « populiste » que les représentants de la génération précédente, qui se gardaient bien de confondre l'opinion publique, instance d'arbitrage valorisée, et l'opinion populaire, considérée comme peu valable. Comme le dit Roger Chartier, « L'opinion publique érigée en autorité souveraine, en arbitre ultime, est nécessairement stable, une et fondée en raison. L'universalité de ses jugements comme l'évidence contraignante de ses décrets lui viennent de cette constance sans variations ni déchirements. Elle est donc l'inverse de l'opinion populaire, multiple, versatile, habitée par les préjugés et les passions » (Roger Chartier, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 48).

⁶²⁸ On reconnaît là, en filigrane, la thèse de Habermas sur l'émergence d'une nouvelle sphère publique à la fin du XVIII^e siècle (*l'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978 [1962]) de même que celle d'Augustin Cochin, qui explique l'éclatement de la Révolution par le développement intensif des sociabilités maçonniques (*les Sociétés de pensée et la démocratie : études d'histoire révolutionnaire*, Paris, Plon-Nourrit, 1921).

⁶²⁹ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 227.

d'être un simple divertissement : essentiellement transitive, elle est un outil de communication et, à ce titre, elle a une fonction sociale. Déjà dans *Du théâtre* en 1773, il rapproche la figure du poète de celle du législateur en rappelant que les deux activités doivent s'impliquer mutuellement :

Le poète sera un nouveau Démosthène, et l'on ne verra plus le peuple distrait. Réunissant le titre de législateur à celui de poète (titres qui jadis n'étaient pas séparés) il enivrera tous les cœurs d'une haine vertueuse, il leur apprendra à connaître tous les chemins qui conduisent au despotisme, il instruira jusqu'aux enfants sur ce grand intérêt ; alors je reconnaitrai en lui le poète qui aura créé une tragédie nationale, et ce terme ne sera pas dérisoire⁶³⁰.

Dans *l'An 2440*, il fait également de l'engagement social de l'écrivain le moteur essentiel du progrès. Comme l'écrit Robert Darnton, « lire et écrire sont les rites fondamentaux de la religion civique imaginée par Mercier. Sa vision utopique s'inspire d'une civilisation de l'imprimé, où l'auteur et le lecteur se passent le flambeau pour assurer le progrès⁶³¹. » L'on ne s'étonne donc pas de le voir prendre périodiquement, dans le *Tableau de Paris*, la posture du législateur et enjoindre à ses semblables d'en faire de même. À ses yeux, « tout écrivain est particulièrement lié à la justice d'une manière solennelle et avant toute autre obligation⁶³² » ; il est le « vengeur de la cause publique⁶³³ » et, à ce titre, il se doit d'utiliser son art pour améliorer le sort de son prochain. Inflexible sur le devoir d'ingérence de l'écrivain dans la société, Mercier condamne sévèrement les auteurs dont les œuvres ne sont pas

⁶³⁰ Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, dans *Mon bonnet de nuit* suivi de *Du théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999 [1773], p. 1181-1182. Au sujet de cette proximité entre le poète et le législateur, voir Julie C. Hayes, « Changing the System : Mercier's Ideological Appropriation of Diderot », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 18, 1988, p. 348 et Enrico Ruffi, *le Rêve laïque de Louis Sébastien Mercier entre littérature et politique*, *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, 326, 1995, p. 40.

⁶³¹ Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991, p. 195.

⁶³² Louis Sébastien Mercier, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 13.

⁶³³ *Ibid.*

utiles à leurs contemporains et regrette que les auteurs les plus utiles soient souvent les plus indigents et les moins valorisés socialement : « Dans ce siècle dit éclairé, les arts ne sont jamais récompensés qu'en raison inverse de leur utilité » (*TdP*, I, p. 363)⁶³⁴. Pour atteindre cette utilité sociale, l'écrivain doit rompre avec l'académisme hégémonique qui, en voulant faire du beau, falsifie la nature et la rend insipide :

L'écrivain qui veut être de l'Académie, est contenu bien avant que d'y entrer. Sa plume mollit lorsqu'il songe qu'il lui faudra un jour l'agrément de cette Cour qui peut lui fermer la porte, malgré le suffrage unanime du corps. L'écrivain cherche à ne pas déplaire, à éviter du moins ce désagrément ; et la vérité n'a plus, sous une expression dénaturée, une physionomie vivante (*TdP*, I, p. 743).

Plusieurs bons écrivains, qui auraient le potentiel de guider la littérature vers une voie nouvelle, deviennent plats, froids et petits dès lors qu'ils entrent à l'Académie ou qu'ils aspirent à y être reçus. Leur inaptitude à peindre le monde rend leurs œuvres futiles. Reprenant une image maintes fois utilisée par les philosophes des Lumières, Mercier compare l'écrivain à un réverbère éclairant les vices des hommes au pouvoir : « Mais le projet est formé, à ce qu'il paraît, d'étouffer les écrivains de la capitale; parce que, selon l'expression nouvellement accréditée, ce sont des *réverbères* qui éclairent trop les prévarications et le caractère des hommes en place » (*TdP*, I, p. 353). Éclairer ses contemporains pour les rendre meilleurs, voilà ce que Mercier cherche à faire en écrivant le *Tableau de Paris* : « Je suis dans une bonne veine, confesse-t-il, j'ai trouvé un filon heureux que je veux suivre. Je ne peins les vices et le malheur que parce que la peinture en peut devenir le remède devant des hommes que je ne crois pas absolument dépravés, mais inattentifs, distraits, ou trop livrés à leurs plaisirs » (*TdP*, I, p. 868).

⁶³⁴ Voir aussi les chapitres CXXXVII (« Auteurs ») et CXLV (« Brochures »).

Ce n'est pas seulement son contenu, mais également sa forme qui fait de la peinture des mœurs actuelles un « remède » pour les hommes. Pour être moraliste sans être moralisateur, le bon écrivain doit trouver un style susceptible de toucher et de faire grandir le lecteur :

Peut-on donc trop honorer ces hommes qui étendent nos lumières, qui établissent le code moral des nations et les vertus civiles des particuliers ? Un poème, un drame, un roman, un ouvrage qui peint vivement la vertu, modèle le lecteur, sans qu'il s'en aperçoive, sur les personnages vertueux qui agissent : ils intéressent ; et l'auteur a persuadé la morale sans en parler. Il ne s'est point enfoncé dans des discussions sèches et fatigantes. Par l'art d'un travail caché, il nous a présenté certaines qualités de l'âme, revêtues de ces images qui les font adopter (*TdP*, I, p. 962).

L'écrivain doit posséder cet art subtil de suggérer, par son seul style, des idées fortes et utiles. L'épigraphe du livre II suggère bien qu'il existe une étroite corrélation entre la forme de l'écrit et son effet bienfaisant. : « *Nec nuda, nec ornata placet alma veritas* » (« L'utile et bienfaisante vérité ne paraît ni toute nue ni trop parée »). Pour que ses écrits servent à ses semblables, l'écrivain doit rendre le monde dans un style habilement dosé : tout se passe comme si c'était l'esthétique qui assurait la transmission visée par l'écriture.

Qui croirait, au premier coup d'œil, que les découvertes, les inventions utiles, les arts mécaniques, les meilleurs systèmes politiques dépendent de la culture des belles-lettres ? Elles ont toujours précédé les sciences profondes ; elles ont décoré leur surface ; et c'est par cet artifice ingénieux que la nation les a adoptées, puis chéries. Tout est du ressort de l'imagination et du sentiment ; même les choses qui en semblent le plus éloignées (*TdP*, I, p. 970).

L'affirmation est audacieuse : Mercier fait de l'imagination littéraire le berceau du développement scientifique, technologique et politique. Le rationalisme est balayé au profit du « sentiment » qui régit désormais l'ensemble des activités humaines. Il

s'agit là d'un glissement important, notamment parce qu'il préside à la transition des Lumières vers le romantisme.

Originalité et individualité stylistique

Au-delà de l'utilitarisme, l'exigence de contemporanéité appelle donc un renouvellement de l'esthétique, car, pour exercer pleinement sa fonction, l'art poétique doit progresser au même rythme que l'ensemble de la société. Il devient dès lors nécessaire de se distinguer des époques antérieures en développant un style neuf qui s'affranchisse de l'académisme. Farouchement opposé à toute forme de contrainte étouffant le génie, Mercier prône la liberté d'écriture et valorise l'originalité. Cette notion, qui est au cœur de son art poétique, s'impose justement en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et ouvre la voie à la modernité littéraire. Roland Mortier, qui a retracé l'évolution de ce concept en Europe, montre que, si l'originalité renvoie d'abord à la notion d'authenticité (par opposition à la copie), elle acquiert au XVIII^e siècle un sens nouveau et est désormais pensée en terme d'*écart*. À l'inverse de la tradition classique qui suppose l'imitation, l'originalité se définit par l'écart qu'elle instaure par rapport au canon esthétique⁶³⁵. On peut faire remonter aux *Conjectures on Original Composition* d'Edward Young (1759) cette acception moderne du terme et surtout sa valorisation, d'abord en Angleterre et en Allemagne, puis, plus tardivement, en France. Spontanéité, refus des règles, authenticité, fidélité à

⁶³⁵ Voir Roland Mortier, *l'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des lumières*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982, p. 79.

soi-même : voilà les principes qui doivent désormais guider l'écrivain dans sa démarche créatrice. « Notion éthique plus encore qu'artistique, l'originalité s'inscrit dans une vision du monde qui favorise le changement et le pluralisme⁶³⁶ » de même que l'expression d'une forte individualité littéraire.

Dans cette lignée – et conformément au rousseauisme et au sensualisme qui prévalent alors –, Mercier prône le développement d'un nombre illimité de styles individuels, qu'il rend garants d'un retour à une langue énergique⁶³⁷. Croyant que chaque écrivain a une manière de sentir et de dire le monde qui lui est propre, il favorise l'utilisation d'un style éminemment personnel. À terme, la multiplication de ces styles individuels et novateurs pourrait assurer la renaissance de l'art poétique :

J'aime l'innovateur en fait de style ; il remplit la langue de termes et de tours vigoureux. Je n'entends point ici la création de mots nouveaux ; j'entends une signification neuve, donnée à telle expression ; des mouvements plus précipités, des termes creusés et approfondis, un langage pittoresque ; celui-ci nous trouve toujours éveillés et sensibles (*TdP*, II, p. 297).

L'originalité stylistique assure le développement d'une esthétique forte et éloquente, centrée sur le *sentir*. Le style est présenté comme le reflet de l'individualité de l'écrivain et la marque la plus sûre de son génie. Chez Mercier, dont on a déjà souligné le goût pour la transparence, l'originalité stylistique apparaît comme un moyen par lequel l'intériorité de l'auteur se révèle au dehors. L'écriture est de plus en plus centrée sur le *moi* de l'écrivain : si, contrairement à la génération suivante, Mercier s'adonne peu au lyrisme, il s'oppose à toute uniformité poétique et défend

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁶³⁷ Voir Brigitte Schlieben-Lange, « Le “style féroce” de Louis Sébastien Mercier : l'écriture de l'inouï », dans *Dictionnaire des usages socio-politiques (1770-1815)*, Paris, Klincksieck, Publications de l'INALF, coll. « Saint-Cloud », 1988, fasc. 3, p. 133-150.

l'idée d'une littérature qui permette de dévoiler l'originalité – et, partant, le génie – de chaque auteur. Cette position est représentative du glissement qui s'opère au tournant des Lumières entre une littérature pour laquelle le *moi*, selon le mot de Pascal, est toujours haïssable et une littérature qui revendique l'individualité du sujet écrivain. Dans ce contexte où le caractère unique de chaque homme est de plus en plus reconnu émerge l'individu moderne, qui transforme radicalement la sphère littéraire. Comme le dit Roland Mortier, « l'intrusion du *moi* n'est plus une indécatesse ou une entorse au bon goût. Elle devient la marque même de l'authenticité, la condition première du génie⁶³⁸. » Alexander Minski retrace pareillement le processus d'individualisation de la littérature entre 1780 et 1820 et remarque que les écrivains, s'isolant de plus en plus, s'affranchissent progressivement de l'universalisme classique : ainsi naît l'individu littéraire, lequel revendique son originalité afin de se distinguer de ses pairs⁶³⁹. Cette indépendance de l'écrivain est l'un des traits les plus stables des revendications poétiques de Mercier : de ses premiers écrits théoriques à sa *Néologie* de 1801, elle apparaît comme le fer de lance de sa lutte contre le classicisme. Dans la *Néologie*, l'ouvrage qui systématise le mieux sa poétique, il rappelle le caractère primordial de l'individualité en littérature : « Les costumes, parmi nous, tendent à s'uniformiser; c'est le contraire que je

⁶³⁸ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 138. Mortier poursuit en affirmant que l'œuvre, pour les défenseurs de l'originalité esthétique, fournit un « document psychologique » qui ouvre la voie à la psychocritique et à la critique génétique (*ibid.*, p. 139). Cette association un peu rapide est éminemment contestable, du moins dans le cas de Mercier, car ses positions esthétiques ne peuvent en aucun cas être réduites à un primat de la psychologie, qui est d'ailleurs quasi absente de son œuvre, à moins de parler de psychologie *collective*, ce qui est très différent. Bref, s'il s'intéresse à l'intériorité de l'auteur, ce n'est que parce qu'elle est la condition d'accès à l'authenticité poétique et non parce qu'elle est révélatrice d'états d'âme individuels. Les rares fois où Mercier verse dans le lyrisme, c'est pour rattacher l'expérience individuelle à du collectif (le destin d'un peuple, la condition humaine, etc.).

⁶³⁹ Alexander Minski, *le Prérromantisme*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998, p. 7.

voudrais, quant au style. Je désirerais que chacun eût le sien, d'après son caractère⁶⁴⁰. »

C'est dans cette optique que Mercier s'insurge contre les institutions qui régissent les belles-lettres et qu'il souhaite, entre autres choses, l'abolition de l'Académie française. Pour lui, l'Académie des sciences doit être conservée, car le travail en communauté est indispensable à l'avancement scientifique, mais il n'en va pas de même pour l'art poétique : « pour les ouvrages d'imagination il faut être seul, comme Homère, le Tasse, Milton, Shakespeare, Richardson, J.-J. Rousseau, qui ne furent, je crois, d'aucune académie bavarde » (*TdP*, II, p. 907-908). À une époque où s'amorce le processus de spécialisation disciplinaire, la figure de l'écrivain se distingue progressivement de celle du philosophe qui, selon la *doxa* des Lumières, se devait d'appartenir à une communauté de penseurs. « La raison, écrivait Dumarsais, exige [du philosophe] qu'il connaisse, qu'il étudie et qu'il travaille à acquérir les qualités sociables⁶⁴¹. » Ainsi, malgré les nombreuses affinités existant entre Diderot et Mercier, ce dernier est loin de partager l'idée selon laquelle « il n'y a que le méchant qui soit seul⁶⁴² ». La subjectivité prônée par Mercier ne se confond toutefois pas avec l'*ethos* romantique : elle est une forme d'audace artistique, une énergie qui ne vise en aucun cas à dissocier l'individu et la collectivité. Pour lui, l'indépendance littéraire est simplement le plus sûr moyen de concevoir une œuvre authentique : « Vous êtes auteurs, puisque vous pensez, écrivez, n'ayez ni maîtres ni modèles, soyez vous,

⁶⁴⁰ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴¹ Dumarsais, tel que repris par le rédacteur de l'article « Philosophe » de l'*Encyclopédie*.

⁶⁴² Denis Diderot, *le Fils naturel*, acte IV, scène III.

n'écoutez que vous⁶⁴³. » Comme Edward Young, Mercier rattache l'authenticité à l'originalité créatrice et l'inauthenticité à l'imitation⁶⁴⁴. Michel Delon, suivant l'émergence de l'idée de littérature en France, souligne que c'est précisément le développement d'une telle poétique centrée sur le sujet créateur qui entraîne la littérature vers son acception moderne : « le passage d'une linguistique de la clarté à une linguistique de l'expression, d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de la création porte en lui-même l'idée de littérature⁶⁴⁵ ». C'est au même moment que se transforme le concept de génie qui, devenu inséparable de l'individu en qui il germe, acquiert une dimension ontologique : à la fin du XVIII^e siècle, il ne s'agit plus d'*avoir* du génie, mais bien d'*être* un génie⁶⁴⁶.

B. MERCIER ET LE RENOUVEAU ESTHÉTIQUE

Représenter le mouvement : l'écriture contre la peinture

Plusieurs critiques ont souligné la dimension éminemment visuelle, voire picturale, de l'œuvre panoramique de Mercier, dimension que la forme du tableau met également en relief. Néanmoins, il ne faudrait pas considérer son entreprise comme la

⁶⁴³ Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, textes établis et présentés par Geneviève Bollème, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 99.

⁶⁴⁴ Voir Roland Mortier, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴⁵ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, p. 131.

⁶⁴⁶ Voir *ibid.*, p. 492. Sur la transformation de la figure auctoriale, voir aussi Paul Bénichou, *le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

transposition littéraire d'une démarche picturale : non seulement l'écriture et la peinture sont diamétralement opposées pour le polygraphe, mais il abhorre la seconde et vante l'infinie supériorité de la première. Si les propos virulents de Mercier contre la peinture sont à mettre au rang de ses « hérésies » polémiques, ils n'en demeurent pas moins représentatifs d'un trait essentiel de sa poétique, à savoir l'exigence de contemporanéité et de mouvement. C'est à ce titre que ces positions théoriques s'inscrivent dans le programme de renouvellement esthétique du promeneur urbain.

Dès les premiers chapitres du *Tableau de Paris*, Mercier s'en prend à la peinture : il dénonce l'inutilité des écoles de dessin gratuites, s'offusque de la fausseté et du manque de réalisme de la peinture française et condamne la stérilité morale de cet art pourtant valorisé par les institutions et l'opinion⁶⁴⁷. Pour lui, la peinture est non seulement inutile, mais elle a le défaut de n'imiter qu'imparfaitement la réalité :

Pourquoi aller chercher une imitation toujours si imparfaite, lorsque le modèle est sous les yeux ? Comment peut-on regarder un tableau de paysage, quand on vit à la campagne, ou à l'entrée des forêts ? Comment peut-on considérer des figures inanimées, quand les passions et toutes les nuances se peignent si vivement sur tous les visages ? Faibles tentatives pour approcher des beautés réelles de la nature (*TdP*, II, p. 830).

Considérée comme une copie morte – par opposition à la réalité vivante –, la peinture est impropre à émouvoir et « ne produit aucune de ces illusions qui frappent et émeuvent », contrairement à « la poésie et [à] la musique [qui] remplissent l'âme tout entière » (*TdP*, II, p. 831). Pourquoi la peinture rate-t-elle la réalité et pas ces deux arts ? C'est que ceux-ci ne prétendent pas la reproduire fidèlement : ils la subliment

⁶⁴⁷ Voir les chapitres LXXXI (« Collège, etc. »), DCCLXXXVII (« École gratuite de dessin »), LXXXVIII (« On bâtit de tous côtés »), DXCIII (« Laitières »), DCCLXXXIV (« Vente de tableaux ») et MXXIV du *Tableau de Paris* (« Muséum »).

en y surimprimant « ces illusions qui frappent et émeuvent ». De plus, comme ils se déploient dans le temps, ils offrent une représentation du mouvement et, de ce fait, ils parviennent à traduire avec force le caractère transitoire du monde ambiant. Voilà pourquoi Mercier cherche à « déposséder » la peinture des privilèges dont elle jouit « et [à] rendre aux arts riants et utiles, aux arts du sentiment » (*TdP*, II, p. 845) tout leur mérite. La physionomie, que le polygraphe cherche à saisir, comporte plusieurs dimensions et se déploie dans une certaine durée : « L'homme n'est pas tout entier dans son visage, ni même dans sa tête, ni même dans son buste; il est dans sa démarche, dans son accent, dans son geste, dans son attitude, dans son repos, dans son sommeil » (*NP*, p. 791). Il en va de même de la physionomie urbaine ou de l'histoire : l'espace seul est insuffisant pour capter leur essence qui s'exprime en plusieurs dimensions, c'est-à-dire selon un vecteur à la fois spatial et temporel. Même comme complément de l'écriture, la peinture est rejetée, de même que la gravure, sa variante médiocre. Ainsi Mercier s'insurge contre la volonté de quelques libraires suisses d'insérer au sein du *Tableau de Paris* une série de gravures :

On a fait en Suisse, pour le *Tableau de Paris*, des gravures à l'eau forte, les plus plates et les plus discordantes. Vainement je m'y suis opposé : un bailli et un libraire, unis ensemble pour cette bizarre opération, ont ordonné un soufflet aux beaux-arts, et tous les mauvais artistes, le bailli en tête, ont conspiré contre mon livre (*TdP*, II, p. 841-842).

Les tableaux littéraires se suffisent à eux-mêmes : ils n'ont pas besoin d'un surcroît pictural qui, de toute façon, ne pourrait parvenir à rendre qu'une infime portion des scènes décrites.

La Révolution ne change en rien la position de Mercier sur ce sujet; au contraire, elle l'aiguise, l'exacerbe, la précise. C'est avec une virulence redoublée que l'auteur s'attaque à la peinture pendant la décennie révolutionnaire, comme si la force des bouleversements historiques venait confirmer l'inanité de cet art. Cela est particulièrement frappant dans les textes que le polygraphe fait paraître dans la presse de 1797 à 1800. Par exemple, dans un article publié dans le *Journal de Paris* en février 1797, il affirme de façon provocatrice – et trois fois plutôt qu'une – que « *la peinture est un enfantillage de l'esprit humain. La peinture n'existe que dans la langue écrite*⁶⁴⁸ » (c'est l'auteur qui souligne). En plus de son inutilité et de sa dangerosité, il reproche à la peinture de se limiter aux « perceptions physiques » et de décourager tout « effort intuitif⁶⁴⁹ ». À travers ces nombreux plaidoyers antipicturaux s'affirment avec une force nouvelle les idées poétiques de Mercier :

il n'y a pas un seul tableau au Muséum que je ne refasse dans mon imagination. Ah ! pauvres peintres ! que vous êtes en général froids, monotones, sans esprit, et surtout sans invention ! que vous êtes bien nés pour peindre des calvaires ! Ah ! malheureux peintres d'histoire ! vous avez tué l'histoire (*NP*, p. 409).

Les tableaux littéraires, eux, sont au contraire vifs, piquants et inventifs et c'est à ce titre qu'ils peuvent prétendre peindre l'histoire, qui est mouvante, variée et étonnante. On remarque chez le Mercier du *Nouveau Paris* une intériorisation progressive du modèle et une prise de distance à l'égard de la *mimèsis*, tant picturale que littéraire. Ici, il prétend refaire « dans son imagination » les tableaux du Muséum; là, il affirme que chacun porte en soi l'idée des objets et, partant, leur parfaite imitation : « il ne faut que des idées intellectuelles pour les reproduire, car la reproduction des objets,

⁶⁴⁸ *Journal de Paris*, 14 pluviôse an V (1^{er} février 1797), reproduit dans *NP*, p. 953-954.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 954.

l'imitation parfaite, sont en nous, et non hors de nous : n'allez pas le chercher ailleurs » (*NP*, p. 899). Cette conception de l'imitation tient du platonisme en ce qu'elle considère comme distincts l'objet matériel et son concept intellectuel, mais elle en diffère sur ce point essentiel : l'idée de la chose ne se trouve plus dans un monde éthéré inaccessible à l'homme, mais bien à l'intérieur de lui. Puisque l'auteur porte en lui l'idée de toute chose, il n'a pas à en chercher le modèle dans le monde physique. Il ne lui reste qu'à transformer ces idées intellectuelles en « parole animée », c'est-à-dire en style : « Plus on vit à la campagne ou devant un vaste horizon, plus on sent que ce n'est point avec des objets terrestres qu'on doit représenter les choses terrestres. La parole animée, le style, voilà ce qui reproduit la nature » (*NP*, p. 899). En bref, il s'agit d'élever la création artistique au-dessus des contingences matérielles. L'art s'intellectualise (« Ce n'est point l'effort, écrit Mercier, c'est l'intellectualité qui fait tout le charme de l'art⁶⁵⁰ ») : il se doit d'être le reflet vif d'une *pensée* et non d'une chose. C'est ce qui confère sa supériorité à l'écriture; c'est également ce qui rend l'esquisse supérieure au tableau. Dans un article de juillet 1798 consacré à la Galerie d'Apollon du Louvre, Mercier se réjouit qu'une galerie ait enfin été consacrée aux esquisses, aux premières ébauches : « ces esquisses [sont] plus précieuses que les tableaux mêmes ! Les plus belles pensées des grands peintres sont beaucoup mieux exprimées dans ces premiers jets et sous ces coups de crayon rapides, qu'avec les couleurs et le travail du pinceau⁶⁵¹. » On retrouve là l'exigence de mouvement, qui est rendu par les « coups de crayon rapides » et qui confère à l'œuvre à venir une dimension temporelle. Mais c'est

⁶⁵⁰ *Journal de Paris*, 28 messidor an VI (16 juillet 1798), reproduit dans *NP*, p. 979-980.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 977.

surtout en tant que témoignage d'une pensée prise sur le vif que le dessin enthousiasme Mercier. En cela, il se rapproche de l'écriture : « Un dessin a beaucoup d'analogie avec un vers de Virgile, avec une phrase de Montesquieu, et voilà pourquoi le dessin, qui est tout pensée, brise le chevalet. Que d'idées fines, que d'intentions dans toutes ces études. Je suis aux sources de la faculté qui invente⁶⁵². » C'est parce qu'il est toute force et toute énergie que le dessin, comme l'écriture, s'élève au-dessus de la peinture : en lui s'exprime, en différé, l'élan créateur initial, l'instant qui a vu surgir l'étincelle de génie.

Une telle recherche d'élévation et de force artistique s'inscrit, comme on le verra, dans l'esthétique du sublime qui se développe à la fin du XVIII^e siècle. À travers cette conception de la création se lit également un nouveau rapport au temps : si l'exigence de contemporanéité ne disparaît pas, la littérature semble s'inscrire désormais dans un temps à la fois plus flou et plus vaste, un temps immémorial qui unit l'époque actuelle à toutes les autres, passées ou à venir. Un phénomène semblable a été repéré au sujet du traitement des ruines chez Mercier : l'on a vu que ce motif, par un effet de télescopage, tendait à faire se confondre les temporalités afin de faire accéder à une forme plus élevée de conscience historique. Pour Mercier, cette grandeur peut être atteinte par le mélange et l'amalgame. Le principal problème de la peinture réside en ce qu'elle « isole perpétuellement l'objet, coupe incessamment le grand cadre de la nature⁶⁵³ ». Le seul « tableau réel » serait ainsi « celui qui rassemble

⁶⁵² *Ibid.*, p. 979.

⁶⁵³ *Journal de Paris*, 25 pluviôse an V (13 février 1797), reproduit dans *NP*, p. 956.

l'universalité des objets, leurs rapports harmoniques⁶⁵⁴ ». Isolés, les objets ne présentent aucun intérêt : c'est le *rapport* entre les choses qu'il convient de montrer. « Comment la peinture, surenchérit Mercier, a-t-elle eu la témérité de me représenter un être animal et philosophique, en le plaçant dans un cadre, lorsque cet être appartient à la nature entière, et qu'on ne saurait l'en détacher, sans lui ôter sa forme; point de peinture sans l'ensemble universel⁶⁵⁵. » Les diverses parties qui composent le monde s'inscrivent dans une totalité qui les unit tout en leur conférant un sens : c'est précisément cette totalité qui fait accéder à la grandeur, car elle permet une réelle fusion avec l'univers. Comme le dit Michel Delon, ce « pouvoir de saisir le monde dans sa totalité, d'accéder au point de vue de l'universel est proprement divin⁶⁵⁶ » : c'est par lui que la littérature peut parvenir à des sphères plus élevées.

Une esthétique de l'effet : la fécondité du contraste

En quête d'élévation et de modernité, l'esthétique que développe Mercier dans les années 1780 et 1790 répond à un nouvel impératif : toucher le lecteur, lui communiquer une émotion ou une pensée forte, bref, le bouleverser. L'art, selon la formule de Sulzer – qui a introduit le mot « esthétique » en France –, doit « s'emparer de l'imagination et du cœur de l'homme⁶⁵⁷ ». Le lecteur est désormais impliqué dans

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 957.

⁶⁵⁶ Michel Delon, *op. cit.*, p. 502.

⁶⁵⁷ Sulzer, « De l'énergie dans les Beaux-Arts », *Histoire de l'Académie royale des sciences et Belles Lettres*, Berlin, 1765, p. 475.

l'activité de création littéraire : il est l'horizon à partir duquel s'élabore l'œuvre, de telle sorte que le temps de l'écriture en vient à se projeter dans un autre temps, indéfini, celui de la lecture. De surcroît, le lecteur se voit attribuer un nouveau rôle dans le processus littéraire : il est désormais pleinement impliqué dans l'interprétation de l'œuvre. Cette nouvelle relation esthétique est en continuité avec les thèses de Kant – dont Mercier est non seulement un admirateur, mais un ardent défenseur en France – sur l'individualisation du jugement esthétique⁶⁵⁸.

C'est sans aucun doute par l'utilisation du contraste que Mercier parvient le mieux à créer un effet esthétique et ce, tant dans le *Tableau* que dans *le Nouveau Paris*. Sous sa plume, le monde est décrit à coup d'antithèses et d'oxymores, ce qui rend d'autant plus vive la physionomie du temps présent. Attiré par la variété et le mélange, Mercier joue sur la juxtaposition de contraires : faisant fi de l'espace autant que du temps, il s'amuse à présenter côte à côte des objets opposés qui frappent par leur réunion anachronique ou spatialement aberrante. Dans son ouvrage sur le promeneur parisien, Laurent Turcot fait remarquer que le même phénomène est repérable chez Gabriel de Saint-Aubin, mais sur le plan pictural cette fois : le dessinateur met « en scène un peuple contrasté » au sein duquel « la misère côtoie l'allégresse, la pauvreté la richesse⁶⁵⁹ ». Pour Turcot, cette esthétique oxymorique est caractéristique de l'individualisation de l'expérience de la ville : « L'idée de mouvement n'est plus donnée par une foule homogène ondulant d'un même élan vers le point central de la

⁶⁵⁸ La démocratisation du goût et le désir de s'en remettre à l'opinion publique font également partie de ce glissement.

⁶⁵⁹ Laurent Turcot, *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2007, p. 325.

composition, mais par la posture que chacun occupe dans l'ensemble⁶⁶⁰. » Il est possible de tirer des conclusions semblables chez Mercier, dont le regard sur la ville tend justement à saisir les éléments dans leur spécificité pour ensuite les mettre en rapport, de manière contrastée, avec ceux qui les entourent.

Dès les premières lignes du *Tableau*, Mercier mobilise amplement l'oxymore pour s'indigner contre les « richesses monstrueuses », les « prodigalités ruineuses », et « le luxe barbare » de la capitale (*TdP*, I, p. 13, 20 et 108). Il s'amuse à présenter « le baptême [qui] coupe l'enterrement » ou encore le « pauvre couvert de haillons [qui] tend la main à un équipage doré » (*TdP*, I, p. 26-27). Les exemples de tableaux articulés autour d'un contraste fort abondent dans l'œuvre : on se contentera d'en citer quelques-uns, particulièrement frappants. Le ton en est tantôt plaisant, tantôt indigné, tantôt macabre, mais ce qui demeure est l'effet produit sur le lecteur :

Rien ne doit plus divertir un étranger que de voir un Parisien traverser ou sauter un ruisseau fangeux avec une perruque à trois marteaux, des bas blancs et un habit galonné, courir dans de vilaines rues sur la pointe du pied, recevoir le fleuve des gouttières sur un parasol de taffetas (*TdP*, I, p. 110).

Ville unique, où un simple mur mitoyen voit d'un côté un chœur pieux de dévotes et austères carmélites, et de l'autre les scènes folâtres et libertines d'un joyeux sérail ; où dans la même maison l'un rêve à placer un million, et l'autre à emprunter un écu (*TdP*, II, p. 1317).

On s'accoutume à voir dans la ville l'extrême politesse et l'extrême grossièreté, l'extrême richesse et l'extrême misère côte à côte, pour ainsi dire, ainsi qu'on est habitué à voir dans les rues, des hommes déguenillés et sales, en frôler d'autres couverts de soie, et n'ayant pas une tache sur leurs corps des pieds à la tête (*TdP*, II, p. 965).

Il est bien inconcevable qu'on ait choisi pour l'exécution de ces feux d'artifice, *la place de Grève*, qu'on ait vu l'effigie du souverain élevé avec

⁶⁶⁰ *Ibid.*

pompe sur le même pavé où l'on a écartelé Ravailac et Damiens (*TdP*, I, p. 561).

En montrant que les extrêmes se côtoient, voire « se rencontrent » (*TdP*, I, p. 42), Mercier entend provoquer en un minimum de temps un effet durable. Puisque la force esthétique est pensée en termes de densité et de concentration, le contraste est le moyen le plus sûr de la produire.

Le passage rapide d'un bout à l'autre du spectre est particulièrement sensible pendant la période révolutionnaire. C'est pour peindre « tant de contrastes » inédits que Mercier appelle l'écrivain à « faire son idiome » (*NP*, p. 19). Comme dans le *Tableau de Paris*, des images fortes sont produites à partir de représentations contrastées, mais c'est désormais sur les événements révolutionnaires que portent les oppositions. Par exemple, pour présenter avec plus de relief la déchéance du monarque, l'auteur s'amuse à mettre en parallèle le couronnement de Louis XVI à Reims et sa décapitation place de la Révolution. Le contraste est ainsi le procédé par lequel se mesure la rupture entre le nouveau monde et l'ancien. Il a de ce fait une valeur éminemment temporelle en ce qu'il sert à penser le renversement historique et à marquer les étapes de la Révolution. Par exemple, le contraste mis en scène entre le peuple féroce des années robespierristes et le peuple pacifique de la fête du 10 Thermidor sert à penser le passage de la Terreur à la convention thermidorienne :

Qui eût dit, en considérant cet immense rassemblement de soldats, de chevaux, de cabriolets, de femmes, de Jacobins, de royalistes et de républicains, tous se touchant sans se heurter, se heurtant sans se renverser, se renversant sans se tuer, que c'était ce même peuple, ivre de sang et furieux de carnage, qui s'égorgeait il y a deux ans ? (*NP*, p. 713).

Le contraste est aussi amplement utilisé pour faire l'histoire de la Terreur et tenter d'en comprendre les énigmatiques rouages. Mercier insiste par exemple sur les contrastes entre la frivolité et la peur : il parle des bals organisés à l'endroit même où, quelques heures plus tôt, était dressé l'échafaud⁶⁶¹ et relate l'étrange mode, pendant la Terreur, des pâtisseries aux formes sexuellement évocatrices :

Qui le croira ? Lorsque le sang coulait à grands flots, le pâtissier plus audacieux dans ses conceptions que l'Arétin, se mit à pétrir la pâte en Priape, et à donner à des gâteaux la forme du sexe virginal. Tous les excès se touchent : jamais l'on ne vit plus de propension à la gourmandise, que dans ces jours de calamité et d'horreur; j'en atteste les six prisons où j'ai été plongé (*NP*, p. 600-601).

Les contrastes ne sont pas présents que dans les divers tableaux qui composent *le Nouveau Paris* : l'œuvre en elle-même agit comme un opérateur de contrastes avec le *Tableau de Paris*. Si, d'entrée de jeu, Mercier affirme qu'il « ne marche plus dans Paris que sur ce qui [lui] rappelle ce qui n'est plus » (*NP*, p. 31) et qu'il se plaint de la désuétude prématurée de son *Tableau*, c'est qu'il entend opposer, au fil de l'œuvre, les deux Paris qui s'entrechoquent dans son esprit. L'ensemble de l'entreprise panoramique de Mercier est donc à considérer comme une vaste antithèse qui exhibe la rupture entre deux mondes. Pour Karlheinz Stierle, l'utilisation du contraste a déjà une fonction analogue dans *Tableau de Paris*, puisqu'elle s'inscrit dans un « travail de différenciation discursif⁶⁶² » qui témoigne d'une nouvelle forme de conscience de la ville et de son devenir :

Comme déjà La Bruyère et Montesquieu avant lui, Mercier comprend essentiellement l'instabilité de la ville, le travail de son devenir, comme un travail de différenciation. C'est avec Mercier que la positivation de la différence, qui s'annonçait déjà chez Montesquieu, commence à prendre toute

⁶⁶¹ Voir le chapitre XCIII (« Bals d'hiver »).

⁶⁶² Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 86.

sa force. Tout ce qui existe aspire, dans la ville, à se différencier et à acquérir de ce fait une cohérence dynamique de plus en plus complexe⁶⁶³.

Puisque la ville change au rythme d'un temps qui semble s'accélérer, elle est dans un constant processus de différenciation par rapport à elle-même. Tout comme les éléments qui la composent, elle se polarise et se distingue sans cesse de son passé. Le contraste qui existe entre le Paris du *Tableau* et celui du *Nouveau Paris* n'est qu'une amplification de ce mouvement déjà présent à petite échelle dans le projet même de peindre l'actualité urbaine.

Enfin, le contraste est un trait stylistique à travers lequel s'exprime de manière privilégiée la sensibilité « romantique » de Mercier. Le goût du pittoresque et du sublime qui caractérise cette esthétique est essentiellement un goût pour l'opposition des contraires, ou plutôt pour leur appréhension simultanée. Le chapitre « Vues des Alpes » qui clôt le livre VIII du *Tableau* est particulièrement représentatif de cette sensibilité. Jouant de la dialectique entre le haut et le bas, Mercier met côte à côte la petitesse de « l'homme qui rampe dans le bas des plaines » et l'immensité de la « région céleste » (*TdP*, II, p. 501). Il s'établit ainsi, comme le dit Michel Delon, « une véritable dialectique [...] entre l'inquiétude parisienne et la sérénité suisse, entre un ici-bas qu'il entreprend de décrire et un là-haut où il s'est réfugié⁶⁶⁴ ». Essentiellement composé d'antithèses, ce passage témoigne bien de l'esthétique pittoresque développée par l'auteur :

Ici les forêts noires de sapins jettent leur ombrage solennel. Là roule en mugissant le torrent qui a coupé la montagne, depuis sa cime jusqu'à la base,

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶⁴ Michel Delon, *op. cit.*, p. 499.

et qui semble tomber dans un abîme sans fond. On admire, on recule d'effroi; l'œil revient sonder le gouffre; le pied est tremblant, et l'âme est en extase (*TdP*, II, p. 501).

La hauteur des cimes côtoie les profondeurs de l'abîme et la peur, l'extase admirative. Au milieu de « ces majestueuses horreurs » (*TdP*, II, p. 502), le poète découvre l'immensité du tout dont il fait partie et accède au sublime :

L'homme secouerait sans doute les viles passions en gravissant vers un séjour élevé ; et toutes ses pensées ne sont peut-être basses et terrestres que parce qu'il s'est enseveli dans des maisons que la boue et la fange environnent. Que l'homme monte sur les hauteurs, sa pensée s'élèvera avec lui, et il perdra toutes ces petites idées rampantes et uniformes comme le terrain sur lequel il marchait. C'est ici que l'homme est plus fort, qu'il est meilleur (*TdP*, II, p. 501).

Tirailé entre ciel et terre, Mercier « se trouve [...] à mi-chemin entre l'observation des faits et la création de systèmes, entre l'expérience et la voyance, entre la parole destinée aux hommes et la conversation avec Dieu⁶⁶⁵ ». Cette position d'entre-deux est représentative du carrefour esthétique où se trouve Mercier au milieu de la décennie 1780 : d'un côté, le rationalisme humaniste hérité des Lumières appelle une observation empirique du monde, de l'autre, le désir de transcendance incite à explorer des sphères inconnues et à poser sur le monde un regard plus englobant. Les deux tendances cohabitent chez le polygraphe et se complètent plus qu'elles ne s'opposent. À cette croisée des chemins esthétiques correspondent deux objets distincts : Paris, d'une part, et la Nature (au sens large du terme) d'autre part⁶⁶⁶. Dans la suite du *Tableau de Paris*, Mercier s'en tient – à quelques exceptions près – à son

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Ces deux objets ne s'excluent toutefois pas : réfugié en Suisse pour fuir la censure parisienne, Mercier écrit au moins la moitié du *Tableau de Paris* au cœur de la nature alpine. Son cadre de vie s'oppose donc du tout au tout au brouhaha parisien qu'il s'acharne à décrire : « C'est au séjour de la paix et de la tranquillité que je décris le bruit tumultueux, l'agitation et les vices de la capitale » (*TdP*, II, p. 497).

objet premier, soit la physionomie morale de la ville, mais il entreprend en parallèle un nouvel ouvrage à travers lequel s'exprime avec force sa sensibilité « romantique » : il s'agit de *Mon bonnet de nuit*, publié en deux temps entre 1784 et 1785. C'est dans cette œuvre que Mercier rompt le plus radicalement avec le rationalisme et que prend forme une esthétique éthérée, sublimée par le rejet des contingences empiriques. Cette œuvre d'une richesse sous-estimée rassemble une série de thèmes dits romantiques : exaltation de la nature, quête de transcendance, goût pour les atmosphères nocturnes et lugubres, questionnement métaphysique, mélancolie, représentations apocalyptiques, mysticisme, mise en scène du surnaturel, etc.⁶⁶⁷ Pour présenter les choses de manière synthétique, on peut dire que le goût romantique de Mercier s'exprime pleinement dans *Mon bonnet de nuit*, alors que le *Tableau*, plus hétérogène, demeure dans l'entre-deux, dans la tension entre cette nouvelle sensibilité esthétique et l'héritage des Lumières.

Chez Mercier, l'esthétique de l'effet repose sur la simultanéité : c'est le fait de réunir dans un même lieu et en un même temps des objets opposés qui provoque un effet chez le lecteur. Le contraste est d'abord utilisé, dans le *Tableau de Paris*, à des fins morales : il s'agit de faire prendre conscience des inégalités et des injustices sociales en présentant côte à côte l'extrême indigence et l'extrême richesse. Dans *le Nouveau Paris*, le contraste a surtout une fonction historique : il permet, d'une part, de mesurer la distance entre le monde d'aujourd'hui et celui d'avant et, d'autre part, d'opérer un

⁶⁶⁷ Il est regrettable que si peu de travaux aient été consacrés à cette œuvre maîtresse, qui se distingue de l'œuvre panoramique de Mercier par son ton autant que par son contenu et qui permet de voir d'un œil nouveau la poétique novatrice de l'auteur.

découpage – brut, certes, car trop près du modèle – entre les diverses périodes de l’histoire révolutionnaire. Enfin, à travers le contraste s’expriment des traits nouveaux sur le plan esthétique qui prennent le contre-pied du rationalisme des Lumières en faisant appel à une sensibilité lyrique chargée d’onirisme et portée vers le sublime.

Force, passion et violence

L’esthétique de l’effet, qui marque tout le tournant des Lumières, prend de l’ampleur dans les dernières décennies du XVIII^e siècle et donne lieu à une vaste poétique de la force, qui a la particularité de combiner préoccupations esthétiques et enjeux idéologiques.

On prendra comme point de départ un texte polémique de Mercier, qui a sans aucun doute contribué à alimenter sa réputation de misogynie, soit le chapitre du *Tableau de Paris* intitulé « Abus de la société ». Mercier y dit regretter, au nom de la passion amoureuse, que les hommes ne battent plus leur femme, car le manque de fureur violente serait le symptôme d’un affadissement de l’amour et, par extension, d’un affaiblissement des forces – tant artistiques⁶⁶⁸ que politiques – au sein de la société⁶⁶⁸. À

⁶⁶⁸ On souhaite éviter d’aborder ce chapitre sous un angle féministe. Christiane Berkowe l’a déjà fait et les résultats sont peu concluants : mettant en relief les contradictions de Mercier, elle le présente tantôt comme un défenseur des femmes, tantôt comme un réactionnaire bourgeois qui, suivant le modèle de Rousseau, est hostile à l’égalité des sexes (voir Christiane Berkowe, « Louis Sébastien Mercier et les femmes », *The Romantic Review*, 55, 1964, p. 16-29). Selon elle, le Mercier observateur de la vie quotidienne dénoncerait l’oppression des femmes comme il dénonce celle des classes défavorisées de la société, tandis que le Mercier philosophe, à la recherche de lois éternelles, reléguerait la femme à un rang inférieur. On peut d’abord se demander s’il convient de séparer ainsi l’observation et

travers ces réflexions sur la vigueur et l'énergie s'expriment de manière privilégiée les conceptions esthétiques du polygraphe. En étudiant la dynamique interne du chapitre et en mettant en relief la dialectique entre amour et violence qui le traverse, il devient possible de voir dans ce qui semblait n'être, *a priori*, que l'expression d'opinions misogynes, l'emblème d'une poétique et d'un projet esthétique. « Abus de la société » apparaît non plus comme un manifeste aberrant appuyant la violence faite aux femmes, mais comme un plaidoyer pour une poétique du contraste et de la force qui est intimement liée à la poétique du sublime qui s'élabore à la même époque.

Dans ce chapitre, Mercier dit regretter que, depuis une date récente, une certaine égalisation ait créé, par indifférenciation, un aplanissement dans les rapports entre les hommes et les femmes : « Les deux sexes, à force d'être réunis, ont éteint toute l'impression qu'ils doivent se faire l'un sur l'autre » (*TdP*, II, p. 709). Les égards que les hommes avaient jadis envers les femmes sont tombés en désuétude : « À la Cour, le centre de la politesse, des égards, et où l'on rendait aux femmes un hommage perpétuel; à la Cour, on passe, pour ainsi dire, devant elles sans les saluer » (*TdP*, II, p. 711). Ce serait, selon Mercier, la perte des distinctions nettes entre les hommes et les femmes qui aurait entraîné cette situation. « Les femmes, d'après cette espèce d'abandon, se sont fait homme » (*TdP*, II, p. 1088), dit-il quelques chapitres plus loin,

l'énonciation de lois universelles : les deux moments ne sont-ils pas intrinsèquement liés chez Mercier, pour qui l'observation empirique sert de fondement à la réflexion philosophique ? Mais ce qui pose surtout problème dans l'étude de Berkowe, est l'anachronisme de l'analyse : juger l'œuvre de Mercier en fonction de critères contemporains tels que celui de l'égalité des sexes ne revient-il pas à ignorer le contexte spécifique de l'époque où s'élabore l'œuvre ? De plus, un tel recensement des opinions de Mercier pour ou contre les femmes est stérile dans la mesure où l'analyse s'en tient à ce qui est explicitement formulé par l'auteur, sans chercher à mettre au jour les principes implicites qui soutiennent son raisonnement, tout aberrant soit-il pour les contemporains que nous sommes.

comme il l'avait d'ailleurs exprimé dans les premiers volumes du *Tableau* : « On voit beaucoup de femmes qui disent d'après Ninon, *je me suis faite homme*. Aussi une insultante galanterie ne rend plus aux belles qu'un culte ironique et offensant » (*TdP*, I, p. 624). Or pour qu'un objet, quel qu'il soit, produise un *effet*, il doit non pas se confondre avec les objets environnants, mais s'en distinguer en entretenant avec eux des rapports d'opposition. Il conviendrait donc, pour l'auteur, de rétablir la séparation des deux sexes en revenant à un modèle où chacun occupe des positions définies et contrastées. Mercier y va alors d'un raisonnement paradoxal : il renverse l'idée selon laquelle les égards et le respect sont liés à la douceur des mœurs et il affirme que si les femmes acceptaient d'être battues elles n'en seraient que plus respectées, parce que plus aimées.

Rien de plus rare qu'une vraie passion. Or, du temps où en France l'amant battait sa maîtresse, sa fille, sa servante, l'amour régnait encore : car battre ce qu'on aime, lui donner quelques soufflets, voilà le secret du cœur vivement épris, et les preuves d'un grand amour. Ces petites injures, on les répare avec usure par des larmes brûlantes et par des flots de tendresse. Quiconque n'est ni jaloux ni colère, ne mérite pas le titre d'amant ; il n'y a point d'amour sans ces fureurs momentanées, qui se transforment en plaisirs vifs et en voluptés nouvelles (*TdP*, II, p. 709).

Toute contraire à la langueur qui règne dans les mœurs, la violence exercée par les hommes envers les femmes est du côté de la force : la force physique se mêle ainsi à celle du *sentiment*. La violence est une marque d'affectivité qui à son tour en provoque d'autres telles que les « larmes brûlantes » et les « flots de tendresse ». Il n'y a qu'un pas entre ces « fureurs momentanées » et les « plaisirs vifs » ou les « voluptés nouvelles » auxquelles elles mènent.

Les femmes de nos jours sont indépendantes ; elles ne veulent pas même être grondées, encore moins battues. Les infortunées ! Elles ne connaissent pas tout le prix d'un soufflet qu'applique l'amoureuse colère, l'avantage

inappréciable d'une robe déchirée. Elles perdent les inconcevables baisers de l'amour. Combien elles sont ennemies d'elles-mêmes ! À la moindre réprimande elles crient *séparation* ; et faute d'être battues, elles sont réduites aux langueurs de cette froide galanterie qui ne remplace jamais les transports véhéments de la passion (*TdP*, II, p. 709-710).

L'aberration d'une telle affirmation étonne tellement qu'on en vient à se demander si les propos de Mercier ne sont pas ironiques. Si l'on reconnaît là le goût de Mercier pour la provocation, les idées avancées ici sont trop récurrentes et, surtout, trop étroitement associées à la conception mercierienne de la force pour être interprétées sous un mode ironique. Sans se faire publiquement l'apologiste de la violence conjugale, Mercier croit réellement que la « froide galanterie » a tué ce qu'il y avait de force dans l'amour :

Elle remplace l'amour qui régnait encore à Paris, il n'y a pas plus d'un siècle. Du temps de Louis XIV, on mettait dans ses goûts de la décence et de la délicatesse. Les fortes passions sont rares aujourd'hui; mais aussi n'ont-elles pas ce caractère farouche qui faisait succéder la vengeance à la tendresse, et les crimes aux plaisirs les plus doux (*TdP*, I, p. 620-621).

La société a perdu en intensité passionnelle ce qu'elle a gagné en civilité galante. « L'amour proprement dit, poursuit Mercier, n'est donc plus à Paris, si nous osons l'avouer, qu'un libertinage mitigé, qui ne soumet que nos sens, sans tyranniser la raison ni le devoir » (*TdP*, I, p. 622). La passion, selon lui, touche autant à la délectation qu'à la souffrance : elle élève, mais tyrannise à la fois. Il s'agit d'un état de tension perpétuelle qui fait cohabiter les sentiments les plus extrêmes, les plus opposés : la tendresse et la fureur vengeresse, le désir de faire du bien et celui de faire du mal, les égards commandés par le respect et la violence des coups. La passion est la manifestation même du contraste.

La violence prônée par Mercier ne doit pas être interprétée comme un moyen pour l'homme d'affirmer de manière consciente sa suprématie. S'il est touché par les « transports véhéments de la passion », il n'est plus maître de ses actions et il agit sous l'impulsion d'une force qui le dépasse. Si Mercier soutient qu'il vaudrait mieux pour les femmes « qu'on leur arrachât quelques cheveux, que de leur parler trop librement. Elles seraient alors et plus célestes et plus respectées » (*TdP*, II, p. 710), c'est que le fait d'être battues rend les femmes non seulement plus respectées – ce qui en soi est déjà paradoxal –, mais également plus *célestes*, comme si, par la violence qui leur est infligée, elles s'élevaient au-delà de leur condition et atteignaient un statut de l'ordre du sublime. Dans le chapitre « Galanterie », Mercier déploie le même type d'argumentation à propos du viol :

Le législateur pourrait effacer aujourd'hui de son code les lois contre la violence. Nos Lucrèces n'ont plus de Tarquins à redouter. Le séducteur ne l'est que pour celle qui veut bien être séduite, et la véritable vertu peut se conserver intacte au milieu de tant d'exemples contraires. Mais fera-t-on honneur à mon siècle, de l'absence d'un tel vice ? Je ne le crois pas, parce qu'il suppose l'anéantissement de plusieurs vertus. Le viol prouvait, ainsi que le sacrilège, que les femmes et les autels étaient religieusement adorés (*TdP*, II, p. 622-623).

Le fait de déplorer la diminution des viols peut certes paraître aberrant, mais le raisonnement qui conduit Mercier à cette conclusion est digne d'intérêt. Ce qui rend odieux un viol est l'affront fait à l'honneur d'une femme. Or, pour que cet honneur soit tenu en si haute estime, il faut que la femme soit non seulement respectée, mais littéralement vénérée : elle doit s'élever aux yeux de tous et être « religieusement adoré[e] ». Comme le sacrilège, le viol ne prend sens qu'en tant que profanation de ce qui est tenu pour sacré. Il n'exerce toute sa violence que dans une société qui valorise la pudeur et qui tient la femme dans la distance que l'on accorde aux choses sacrées.

Dans l'exemple donné par Mercier du viol de Lucrèce par Sextus Tarquin, c'est précisément le contraste entre le caractère sacré accordé à la vertueuse Lucrèce et la bassesse de l'affront de Tarquin qui choque et qui crée dans la société romaine l'immense commotion politique qui a conduit au renversement de la monarchie et à l'établissement de la République⁶⁶⁹. La sacralité qui justifie le viol, comme la recherche irrationnelle de transcendance dans la fureur d'une passion violente, relève d'une sphère supérieure à l'humain et lui fait entrevoir le sublime. C'est par le truchement du sublime que le réquisitoire de Mercier pour la passion amoureuse violente peut être lu comme un manifeste pour un art poétique dans lequel la fougue créatrice de l'auteur parviendrait à produire chez le lecteur des effets inattendus. De plus, dans le *Tableau de Paris*, les enjeux de l'esthétique sublime – et les représentations contrastées qu'elle présuppose – recourent la dialectique féminin-masculin qui, à la fin du XVIII^e siècle, est au cœur des réflexions sur le renouvellement des mœurs et des arts. Cet éloge de la force masculine, qui s'exprime tant dans les discours politiques qu'artistiques, se réclame d'une virilité originelle retrouvée contre la féminisation de la société.

⁶⁶⁹ Le viol de Lucrèce par Tarquin est l'événement qui a provoqué la chute de la monarchie et instauré la République à Rome. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'exemple choisi par Mercier pour illustrer ce qui, *a priori*, ne concerne que les mœurs est en fait éminemment politique.

Entre poétique et politique, la virilité retrouvée

Si Mercier s'en prend à la féminisation de la société et à la civilité qui y est associée, c'est qu'il considère qu'un tel polissage des mœurs a entraîné une dégénération de la société dans la mesure où il ne permet ni le relief ni la force. L'« amoureuse colère » qu'il revendique touche au sublime et s'oppose point pour point aux « langueurs de cette froide galanterie » qui prévaut en société. Les règles de la civilité ne permettent que des rapports convenus et superficiels entre les hommes et les femmes : « on n'est plus amoureux ; on n'a que des fantaisies » (*TdP*, II, p. 709). Il n'y a de place ni pour le véritable transport amoureux ni pour l'excès de colère qui lui est associé : dans ce monde où règne la civilité, tout n'est que « sentiment froid », « langueur » et « tiédeur ». Ces usages codés sont décriés non seulement parce qu'ils sont superficiels, mais surtout parce qu'ils sont associés à des principes féminins. C'est que de nombreux auteurs – dont Mercier – expliquent la dégénération de la société par une perte d'énergie qui aurait précisément été causée par la féminisation des mœurs. Mercier affirme explicitement qu'« il ne manque aux hommes de Paris, pour être des femmes, que d'avoir des traits doux et des formes arrondies. Une quantité d'âmes féminines habitent chez des hommes, à qui il ne faut pas demander une sorte d'énergie dont ils sont incapables » (*TdP*, I, p. 419). Si le Parisien « a de l'esprit et des lumières; il n'a plus ni force, ni caractère, ni volonté » (*TdP*, I, p. 64). La société est prise dans un cercle vicieux : « C'est le mari qui fait la femme; mais comme les trois quarts des hommes sont sans caractère, sans force, sans dignité, il y a une foule de femmes dissipées, dépensières, galantes, et insolemment altièrès » (*TdP*, I, p. 625).

La perte d'énergie est telle que les hommes, non seulement ne battent plus leurs femmes, mais ne se battent plus *pour* elles :

On ne se bat plus pour les femmes; leur conduite a rendu ces combats ridicules. Ce que l'imagination ou exaltée ou trompée avait ajouté de trop à l'amour, on l'a émondé; et à considérer le changement d'un œil philosophique, l'amour que nous avons adopté convient à la faiblesse de notre caractère et au peu de besoin que nous avons de sentir notre âme s'élever et prendre un certain essor. Nous nous passons de force et de grandeur dans tout le reste : pourquoi en mettrions-nous dans l'amour ? (*TdP*, I, p. 621).

Le « trop » (« ce que l'imagination ou exaltée ou trompée avait ajouté de *trop* à l'amour »), l'excès qui, par son irrationalité même, faisait la véritable force de la nation, a été remplacé par une morne langueur qui témoigne de « la faiblesse de notre caractère et [du] peu de besoin que nous avons de sentir notre âme s'élever et prendre un certain essor ». Le manque de grandeur (ou de *désir* de grandeur) est aussi ce par quoi on s'explique à l'époque de Mercier la perte d'énergie qui, sur le plan politique, propage dans tout le royaume une espèce d'apathie.

On l'a vu, la décennie qui précède la Révolution est en effet traversée par des discours pessimistes sur la dégénération, tant morale que physique, des élites du royaume, qui entraînerait par extension l'affaiblissement de toute la société française. Une des causes de cette contagion corruptrice est l'ensemble des usages de civilité qui dictent la conduite en société. Comme l'écrit Harold Mah dans *Enlightenment Phantasies*, « *France before Revolution seemed to have fallen into a state of complete decadence, an apparent condition that reinforced the message of Rousseau and his*

*followers about the debilitating defects of aristocratic civility*⁶⁷⁰». Les principes de cette civilité corruptrice sont étroitement associés à la féminité : « *In the discourse of French civility, the ideal virtues of pleasing appearances and refined, gentle behavior had always been identified as “feminine” characteristics*⁶⁷¹. »

À la fin du siècle, on répond à cette indifférenciation corruptrice par le rétablissement des distinctions. Ce phénomène est étroitement lié au sentiment d'appartenance nationale qui se développe à l'orée de la Révolution. Dans *The Cult of the Nation in France*, David Bell explique que le nationalisme montant pousse à rejeter l'idée de civilité telle qu'elle a été diffusée par les sociabilités philosophiques des Lumières et à revendiquer une morale fondée sur des principes masculins. L'exaltation du républicanisme est, pour Bell, l'une des manifestations de cette aspiration à une force virile qui pourrait régénérer la société :

*republicanism implicitly criticized the belief that a nation's treatment of women was a measure of its civilization. But then, the cult of great men implicitly criticized the concept of civilization itself, holding up instead the classical concept of patria as the proper foundation of human existence*⁶⁷².

Il n'est pas sûr que l'opposition de Mercier à la civilité efféminée soit un trait particulièrement « nationaliste », du moins pas forcément de la manière dont Bell l'entend. Il faut convenir néanmoins que la critique de Mercier est représentative du mouvement de redéfinition des identités qui se fait ressentir à la fin du XVIII^e siècle et qui appelle le déploiement d'une énergie nouvelle. La position de Mercier contre la

⁶⁷⁰ Harold Mah, *Enlightenment Phantasies. Cultural Identity in France and Germany, 1750-1914*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003, p. 120.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2001, p. 128.

légèreté du modèle traditionnel de civilité participe ainsi d'une volonté énergique de redéfinition des modèles et, de ce fait, elle est liée à la sensibilité émergente.

La piste nationaliste lancée par Bell est loin d'être inintéressante, car cette énergie masculine tant revendiquée s'exprime pleinement pendant la Révolution. Le républicanisme est ressenti comme une vertu masculine s'opposant point pour point au modèle féminin dominant sous l'Ancien Régime. Comme l'écrit Jacques Sole, Mercier, à l'instar de ses contemporains, identifie la Révolution « à la disparition du pouvoir des femmes au sein de la défunte société de cour⁶⁷³ ». Le polygraphe écrit explicitement dans *le Nouveau Paris* : « Les femmes perdirent toute leur influence, après la grande explosion : vainement elles s'imaginaient que le Français reviendrait au goût de leurs frivolités » (*NP*, p. 571). Le passé récent de la France se voit rejeté au profit d'un passé lointain idéalisé, celui de la République romaine, source, pour les révolutionnaires, de vertus viriles. Comme l'explique Harold Mah, « *During the Revolution, Jacobins saw themselves as republicans seeking to resurrect the civic virtues of the Roman republic, elevating men to moral duty while restoring women to republican motherhood*⁶⁷⁴. » La sphère du pouvoir est désormais investie par des valeurs masculines, fortement calquées sur le modèle fantasmatique des Romains, tandis que les femmes sont reléguées à un rôle de mère. C'est dans ce contexte que se déploie dans l'imaginaire collectif la figure virile du patriote. Dès les premiers

⁶⁷³ Jacques Sole, « L'image de la Révolution française dans *le Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier », dans Michel Vovelle (dir.), *l'Image de la Révolution française. Communications présentées lors du Congrès Mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Sorbonne, Paris, 6-12 juillet 1989*, Paris et Oxford, Pergamon Press, 1990, t. III, p. 1901.

⁶⁷⁴ Harold Mah, *op. cit.*, p. 123.

affrontements de juillet 1789, cette figure est associée non pas à un désir de faire table rase du passé, mais au fantasme du retour à l'état originel de la nation. La Révolution est perçue comme

*the opportunity to return France to an earlier period, to the ancient republic and its putative powerful masculine order of transparent virtue and heroic self-sacrifice. This desire to start over from a propitious beginning, to erase the intervening corrupt time of decadent and feminine aristocratic civility, manifested itself in the creation of a calendar that marked the Revolution as Year I, the beginning of a new scale of historical time*⁶⁷⁵.

L'instauration du calendrier républicain en 1793 s'inscrit dans un contexte complexe qu'on ne saurait, sauf en schématisant abusivement, réduire à l'opposition des modèles féminin et masculin, d'autant plus qu'il s'inscrit dans l'imaginaire de la rupture plus que dans celui du retour. Cela dit, force est de constater que la régénération est bel et bien perçue comme le rétablissement d'une puissance masculine : qu'elle soit romaine, gauloise ou franque, l'origine glorifiée exalte la masculinité et la force virile.

Dans *le Nouveau Paris*, tous les prétextes sont bons pour mettre en valeur cette masculinité patriotique. Ici, Mercier exalte les danseurs des bals militaires dont les gestes « ont quelque chose de mâle » et dont « les visages non efféminés offrent aux regards l'honorable moustache » (*NP*, p. 415) ; là, il s'enthousiasme devant « une musique mâle qui élève le cœur des assistants vers le ciel » (*NP*, p. 918). L'équation est simple : la masculinité porte en elle l'essence des vertus dont se réclame la république naissante. Cela se répercute également sur le plan littéraire : lorsque Mercier, dans sa *Néologie*, expose son projet de régénération de la langue, il fait

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

appel à ces mêmes ancêtres gaulois et francs exaltés par l'imaginaire révolutionnaire, comme si, implicitement, l'expansion lexicographique annonçait le retour à une langue libre, affranchie des contraintes académiques associées à la monarchie :

Me voilà à peu près sûr que les généreux descendants des Gaulois et des Francs s'affranchiront eux-mêmes de tous les fers qui retardent et contrarient les progrès de leur langue, car elle est faite (s'ils nous écoutent) pour multiplier à l'infini et d'une manière incalculable, tous les rapports heureux qui féconderont la masse des idées ordinairement inertes, faute d'un langage analogue à l'indépendance et à la vivacité de l'imagination humaine⁶⁷⁶.

Outre la référence aux origines nationales, il est à noter que la nouvelle naissance est présentée comme le fruit d'une « fécondation » virile visant à contrecarrer l'« inertie » de la domination féminine.

Ces enjeux marquent les idées esthétiques de Mercier dès les années 1770. Il reproche à la littérature classique de s'être laissée *féminiser* et, du coup, d'avoir perdu la force qui faisait sa grandeur. Dans son *Nouvel examen de la tragédie française*, il accuse Racine d'être plat *parce que* trop féminin :

Si l'on excepte le rôle de Phèdre, il a gâté les tragédies grecques qu'il a copiées; il a efféminé l'art, il a mis des madrigaux à la place de l'éloquence, et ses plans, plus ou moins rétrécis, n'offrent qu'un patron immuable, empreinte fidèle de la stérilité de son imagination et de la petitesse de ses vues⁶⁷⁷.

Il apparaît évident aux contemporains de Mercier que, pour se régénérer, la littérature devra retrouver, pour ainsi dire, sa virilité. La force et la vivacité devront succéder à la langueur et à la monotonie, la variété à la régularité, la chaleur à la froideur, la contemporanéité au passéisme, l'indifférence au sentiment. Bref, ce sont « les mâles

⁶⁷⁶ *Néologie, op. cit.*, p. 37.

⁶⁷⁷ « Nouvel examen de la tragédie française », dans *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, 1778, p. 122.

expressions de la langue républicaine⁶⁷⁸ » que l'écrivain doit rechercher à reproduire. À l'instar de Diderot qui croyait que les grands génies se couvent surtout pendant les périodes de guerre civile, Mercier relie la force esthétique à une force du sentiment qui ne peut s'exprimer que dans le tourment. Ce qu'il dit au sujet de la foi religieuse s'applique aussi à la création littéraire :

C'est au milieu des supplices que la foi devient plus vive. Les beaux jours de la religion chrétienne étaient ceux qu'éclairaient les bûchers. L'esprit du christianisme se conserve donc dans toute sa vigueur chez les prêtres des missions étrangères, parce qu'ils ont perpétuellement sous les yeux les tourments que leurs frères éprouvent aux Indes : et le courage de l'homme a toujours une réaction positivement égale à l'esprit persécuteur (*TdP*, II, p. 923).

Dans un contexte où la force du tourment est un gage de grandeur, on ne s'étonnera pas de voir, pendant la Révolution, certains Jacobins s'affubler d'un statut de martyr⁶⁷⁹. Cette valorisation de la grandeur et de la force du sentiment culmine dans l'esthétique du sublime qui se développe dans le dernier tiers du siècle et qui, à la Révolution, migre vers le champ politique.

Sublime, outrance et totalisation temporelle

Le sublime se retrouve, à la fin du XVIII^e siècle, au centre des débats esthétiques et joue un rôle primordial dans le renouvellement des arts, à commencer par la littérature. Pleinement accompli dans la réception, il s'inscrit dans la poétique de

⁶⁷⁸ *Néologie, op. cit.*, p. 37.

⁶⁷⁹ Marat est sans aucun doute celui qui a le plus utilisé ce *topos* du martyr pour gagner la sympathie du peuple, mais même Robespierre et Saint-Just ont tenté de légitimer leur « politique sublime » par le sacrifice de soi, comme si le tourment du martyr était directement proportionnel à la force des idées.

l'effet qui se développe alors. Contrairement à l'esthétique classique, le sublime est du côté du surcroît, du trop-plein, de l'irrationnel. Dans *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Michel Delon insiste sur cette corrélation entre le sublime et l'outrance :

L'artiste se trouve confronté à des forces qui le dépassent en tant qu'homme. Le sublime devient perte des références, abandon du juste milieu au profit des extrêmes et du bon sens pour la folie. Ce n'est plus un simple spectacle, c'est un risque pour le sujet individuel, artiste ou spectateur, « spectacle mêlé de plaisir et d'effroi ». Le sublime remet alors en cause la clarté classique⁶⁸⁰.

Alors que la raison classique avait valorisé le contrôle de soi et la domination de ce qui est de l'ordre des sens et de l'émotion, le sublime réduit l'homme à la passivité en le subjuguant, ce qui, du même coup, lui permet de s'élever artistiquement au-delà du connu et d'atteindre un stade supranaturel. Ce n'est plus la raison qui domine, mais une espèce de folie, une démesure où se mélangent la délectation et l'horreur, l'amour et la fureur. Avec le sublime, « l'esthétique entre dans la sphère de la contradiction, du paradoxe⁶⁸¹ ». Force qui envoûte et qui rend passif tant le créateur que le spectateur, le sublime relève essentiellement de l'*effet* produit et il est ainsi un prolongement de l'esthétique de l'effet qui se développe dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Le Mercier des années 1780 et 1790 s'inscrit de plain-pied dans cette esthétique : « Les beaux-arts, écrit-il dans *Mon bonnet de nuit*, ne sont jamais si nobles que quand ils portent un caractère d'audace, de fougue et d'énergie⁶⁸². » Le sublime est un concept essentiel pour saisir l'évolution de sa poétique et les glissements de sa sensibilité.

⁶⁸⁰ Michel Delon, *op. cit.*, p. 73-74.

⁶⁸¹ Alexander Minski, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁸² Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, *op. cit.*, p. 451.

Dominique Peyrache-Leborgne explore le développement esthétique, historique et politique de la notion de sublime aux XVIII^e et XIX^e siècles. Selon elle, le sublime (dans son acception « romantique » ou « anticlassique ») investit le domaine esthétique lorsque Diderot, dans son *Salon de 1767*, revendique son « goût affirmé pour les situations violentes et les tempêtes lucrétiennes⁶⁸³ ». Diderot écrit : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité⁶⁸⁴. » Contre la monotonie et l'ordinaire, contre la langueur et la platitude, le sublime doit étonner et transporter l'homme au-delà de ce que son imagination peut rationnellement concevoir. Il se nourrit des cas extrêmes et présente les apories les plus vives ; il questionne les frontières, « les limites du bien et du mal, du beau et du laid, du réel et de l'imaginaire⁶⁸⁵ » et intègre le terrible dans le beau. Dans l'esthétique du sublime, c'est par des contrastes marqués que peuvent être rendues les différentes tensions du monde réel : « grâce à son essence oxymorique, du moins depuis "l'horreur délicate" burkienne, [le sublime] ne cesse de penser les conflits de la sensibilité, de révéler le sens des contradictions, d'éclairer le caractère tensionnel de la vérité⁶⁸⁶ ». Parce qu'il part d'une esthétique du mélange et qu'il fait cohabiter des entités variées, le sublime implique une vision de la totalité qui se répercute également sur le plan temporel : on le verra, le temps sublime est abordé

⁶⁸³ Dominique Peyrache-Leborgne, *la Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 1997, p. 40-41.

⁶⁸⁴ Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*, éd. Lewinter, Club Français du livre, t. VII, p. 146; cité par Peyrache-Leborgne, *ibid.*, p. 41.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 480-481.

non pas dans la spécificité propre à chaque époque, mais dans un vaste rassemblement qui fait se côtoyer toutes les époques historiques. C'est à l'aune de ce temps total que se mesure le temps humain et que s'appréhende la contemporanéité.

Il est important de rappeler brièvement l'histoire du concept de sublime afin de bien en cerner les enjeux. À l'origine, le sublime désigne le style littéraire qui domine la hiérarchie. Virgile, cherchant à reproduire la répartition des conditions sociales, distingue trois styles, l'humble (*humilis*), le moyen (*mediocris*) et le sublime (*sublimis*) : le style sublime doit être utilisé pour parler aux princes, l'humble pour parler aux bergers. Néanmoins, dès ses premières élaborations, cette nomenclature pose un certain nombre de problèmes : ce qui est surtout remis en cause est d'abord la concordance entre style et sujet. Si le sublime classique du XVII^e siècle conserve la hiérarchie virgilienne, le sublime « romantique » ou « anticlassique », lui, procède non plus par exclusion (le sublime exclut l'humble et le bas), mais par cohabitation (le sublime résulte de la cohabitation du haut et du bas, du noble et du grotesque). Le sublime seul n'existe pas; il naît de la confrontation de deux contraires. C'est ainsi que Victor Hugo conçoit le contraste comme la base de l'esthétique du sublime. Selon Peyrache-Leborgne, il a revitalisé le concept de sublime en l'inscrivant dans une dynamique où les contraires sont complémentaires :

Fondé sur une rhétorique de l'antithèse, sur l'alliance dynamique de réalités opposées, le couple sublime-grotesque transcende les distinctions traditionnelles entre les genres : le noble et le vulgaire, le beau et le laid doivent coexister dans l'œuvre d'art comme ils coexistent dans la nature. La richesse de l'art moderne provient de cette plus grande liberté, et donc d'une plus grande variété par rapport aux normes de la perfection classique. De la coexistence des contraires ressortent des harmonies nouvelles car loin d'affaiblir l'effet sublime, le laid et le grotesque le renforcent par le jeu des

contrastes, et participent de son élaboration, de façon d'autant plus convaincante qu'ils révèlent les heurts et la variété infinie de la réalité elle-même⁶⁸⁷.

D'une part, la coexistence d'entités opposées traduit une vision de la totalité, dans la mesure où elle cherche à reproduire la variété même de la nature. D'autre part, l'écart qui sépare les contraires est source d'un nouveau type de beauté, comme si les extrêmes ne pouvaient être exprimés que l'un par rapport à l'autre. Si Hugo a le mérite de faire de cette définition contrastée du sublime la base même de sa théorie esthétique, on peut néanmoins douter qu'il ait été le premier à concevoir le sublime comme une alliance de contraires. Dès les années 1760-1770, les théoriciens du drame bourgeois, dont Diderot et Mercier, accordent à la cohabitation de ces contraires un rôle déterminant dans la production de l'effet esthétique. Mélange, pluralité, composition contrastée : ce sont ces procédés qui assurent le dépassement et qui font naître des images inédites. Le sublime, ultimement, met à bas les hiérarchies et « se met à déranger toute classification, toute catégorisation. Il désigne une brusque libération de l'énergie qui devient le principe fondamental de la communication dans une perspective sensualiste⁶⁸⁸. » Ainsi il mène à une *totalisation*, tant de l'espace que du temps.

C'est sous cette forme qu'il se présente chez Mercier, du moins avant la Révolution.

Dans *Mon bonnet de nuit*, il est défini de la façon suivante :

Le sublime inspire toujours une certaine horreur qui n'est sentie que des âmes faites pour le grand. [...] Oui, les objets sublimes sont sombres et ténébreux. Le sublime est inégal et négligé; le sublime souvent ne suit qu'une même

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸⁸ Michel Delon, *op. cit.*, p. 74.

ligne, mais il la prolonge dans un éloignement extraordinaire; le sublime est dans les spectacles terribles et déchirants. Il accompagne les grands désastres, les calamités, les fléaux qui battent et écrasent l'espèce humaine. C'est parmi les horreurs de la peste, la rage des combats, l'incendie des villes, les tremblements de terre, qu'il étale ses images et qu'il s'offre au pinceau des poètes⁶⁸⁹.

Le sentiment de grandeur se fait ressentir dans l'emportement le plus ardent, à travers des bouleversements et des forces destructrices qui surpassent l'humain⁶⁹⁰. Dans sa définition théorique, le sublime est un appel à la grandeur et à l'élévation : c'est sous son égide que se rangent la sensibilité anticlassique de l'auteur ainsi que son goût romantique, qui se présente la plupart du temps comme une quête de transcendance (pas forcément religieuse) et un goût pour le désordre, voire le chaos.

Il convient d'étudier avec plus de précision l'usage que fait Mercier de sublime dans son œuvre panoramique. Dans les sept premiers volumes du *Tableau de Paris*⁶⁹¹, le mot sublime est employé 41 fois, soit 33 fois comme adjectif et 8 fois comme substantif. La plupart du temps (dans 28 cas sur 33), lorsque « sublime » est employé comme adjectif, il agit simplement comme synonyme de « grand » ou de « grandiose ». Dans les cinq autres cas, qui sont plus intéressants, l'idée de grandeur est associée soit à la force, soit à la variété et au contraste. Par exemple, Mercier se plaint du « poison moral, qui gâte les cœurs, énerve les entendements, atténue et fait trouver trop fort tout ce qui est énergique : on y a peur de tout ce qui est sublime en tout genre » (*TdP*, I, p. 61) et de la langueur qui fait que « les passions en général,

⁶⁸⁹ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, *op. cit.*, p. 451-452.

⁶⁹⁰ On a déjà observé ce phénomène et ses conséquences esthétiques au sujet du traitement de la destruction chez Mercier.

⁶⁹¹ Si ce recensement se limite aux sept premiers volumes de l'œuvre, c'est qu'ils sont les seuls à avoir été numérisés. Cela dit, les derniers volumes ne présentent pas, *a priori*, de différence notable quant au traitement du sublime.

soit en bien, soit en mal, n'ont pas ce caractère de profondeur qui les rend sublimes ou redoutables » (*TdP*, I, p. 71). Comme dans « Abus de la société », il s'en prend à la perte d'énergie et au manque de goût pour la grandeur, qu'il oppose à la force caractéristique du sublime. C'est aussi parce que les « pensées sublimes » sont associées à la virilité de l'éloquence (c'est-à-dire à la force de l'expression) et au patriotisme qu'elles traduisent l'idée de force : « Tous ces chiffons mis en pâte, voilà ce qui servira à conserver les flammes de l'éloquence, les pensées sublimes, les traits généreux des vertus, les actions les plus mémorables du patriotisme » (*TdP*, I, p. 452). Le terme « sublime », sous sa forme adjectivale, suggère également le contraste et la variété. Le polygraphe s'extasie devant « la variété féconde et sublime de la nature » (*TdP*, I, p. 1442) ou encore devant « un mot sublime [prononcé par] une femme du peuple » (*TdP*, I, p. 1022). On comprend que c'est parce qu'il est prononcé par une femme du peuple que ce mot (au sens de « mot d'esprit ») apparaît comme sublime, bref, que c'est le contraste entre la grandeur de ce « mot » et la condition de celle qui le prononce qui le rend sublime.

Les passages les plus intéressants sont toutefois ceux où Mercier emploie le mot « sublime » en tant que substantif. Au terme d'une série de chapitres consacrés à la question féminine, il élabore une théorie du joli, sorte de beauté rapetissée, plaisante sans être vraiment touchante, qui aurait remplacé en France le beau et le sublime. Contrairement à ces derniers, qui exaltent force et grandeur, le joli est indissociable de la superficialité d'une société outrancièrement civilisée. Reprenant le *topos* qui

associe la féminité à l'affaiblissement et à la corruption morale, et la masculinité à la force virile et régénératrice, Mercier écrit ironiquement :

J'entreprends de prouver que le joli, dans tous les genres, est la perfection du beau et même du sublime ; que l'avantage d'être aimable l'emporte sur tous les autres ; et que le peuple qui peut se dire la plus jolie nation, doit passer sans contredit pour le premier peuple de la terre. J'écris pour les hommes-femmes de Paris (*TdP*, I, p. 635).

Si le joli, plutôt que le beau, domine dans la société, c'est que les hommes se sont féminisés sous l'impact d'une civilité qui règle non seulement les rapports sociaux, mais également le goût. Dans sa théorisation, la pensée du sublime recoupe donc chez Mercier ce dualisme masculin-féminin dont les enjeux dépassent de loin la simple guerre des sexes. La question même de l'amour est évoquée au cœur de considérations esthétiques sur le goût. Mercier regrette que dans cette société affaiblie par sa frivolité « l'amour [ne soit] plus aussi cette flamme consumante qui faisait pleurer les Achille, qui poussait les Paladins à travers les monts et les forêts ; c'est une affaire de vanité » (*TdP*, I, p. 638). Tout se passe comme si l'emportement passionnel était aussi nécessaire à l'écrivain qu'à l'amant, comme si, pour produire un effet sur le lecteur ou le spectateur, il fallait d'abord être transporté soi-même par une force non rationalisable. L'esthétique du *sentir* s'exprime dans toute sa force.

Mercier poursuit son éloge ironique du joli en le comparant constamment au sublime, son exact opposé. Si le joli est le fruit de la civilisation en ce qu'il postule que la main de l'homme peut améliorer la nature sauvage en y ajoutant différents ornements, le sublime, lui, traduit les forces brutes de la nature; en cela, il est inversement proportionnel au niveau de civilisation. Cette vision du progrès peut paraître

paradoxe, car le sublime est loin de s'opposer à la contemporanéité : il ne peut donc être entièrement assimilé à un retour en arrière. Si, en effet, le sublime doit rendre compte des réalités contemporaines, il doit le faire dans un style qui épouse les formes de la nature et non dans un style qui la défie en tenant pour supérieure l'ornementation posée par l'homme. C'est parce que l'art a fait fausse route et s'est laissé corrompre par les valeurs antinaturalistes de la société civilisée – le XVII^e siècle est particulièrement visé – qu'il est nécessaire de revenir en arrière. Quoi qu'il en soit, la valeur temporelle de ce retour est secondaire : il s'agit d'un retour au *vrai* plus que d'un retour au passé. Autrement dit, c'est l'immensité de la nature, et non le passé, qui est valorisée par la pensée du sublime.

Proche en ce point des thèses rousseauistes, Mercier tient un discours anthropologique sur l'évolution des arts et affirme que les sociétés primitives ont dû être plus proches de la vérité naturelle que les peuples civilisés qui ont voulu substituer au beau naturel une beauté ornementale (le joli) créée par leur propre main. Sur un ton toujours ironique, il poursuit :

Qu'est-ce en effet que le sublime, sinon une exagération perpétuelle, un colosse que l'ignorance construit et admire ? Le génie, dans ses bonds impétueux, extravague en nous étonnant. Les peuples même les plus sauvages ont créé sans effort ce sublime tant admiré : la rudesse des passions suffit pour l'enfanter. C'est une nature brute, qui n'a pas besoin de culture (*TdP*, I, p. 636).

Les oppositions s'alignent, se recourent : masculin et féminin, nature et culture, réalité et ornementation, vrai et faux. À l'opposé, l'agrément, l'ornement et le raffinement qui priment dans les usages de la société, les modes et les arts en général bornent l'imagination par « des chaînes d'or et de soie » : « État délicieux, où des

chaînes d'or et de soie ne vous captivent que pour vous faire parcourir un cercle d'amusements variés, où l'on vous ôte une force dangereuse, pour vous laisser une faiblesse fortunée » (*TdP*, I, p. 636). À l'inverse, par son caractère sauvage, voire primitif, le sublime est apte à rendre compte des forces qui se trouvent dans la nature.

Le sublime est au sein de cette immense forêt, dans ce désert sans bornes, dans les augustes ténèbres de ce temple solitaire. Il se déploie sur la voûte radieuse du firmament; il vole sur les ailes des tempêtes; il s'élève avec ce volcan dont la flamme rouge et sombre embrase la nue ; il accompagne la majesté de ces vastes débordements; il règne sur cet océan qui joint les deux mondes; il descend dans ces cavernes profondes où la terre montre ses entrailles ouvertes et déchirées (*TdP*, I, p. 642).

Ce qui frappe dans ce passage est d'abord l'immensité associée à la nature. Si le joli restreint et bride le champ de vision, le sublime, lui, l'élargit et permet d'embrasser la vastitude de la nature : l'« immense forêt », le « désert sans bornes », la « voûte radieuse du firmament » et l'océan démesuré, voilà les seules bornes de la nature, des bornes qui, plutôt que d'arrêter le regard, le poussent à se projeter plus loin. Le sublime, dans son infinité même, traduit une vision de la totalité⁶⁹². De surcroît, l'esthétique du sublime s'intéresse non pas au rythme régulier d'une nature harmonieuse, mais au déchaînement des éléments. Les catastrophes naturelles, comme le pittoresque d'un relief accidenté, exercent une fascination sur l'imaginaire parce qu'elles sont le résultat de la force incontrôlable de la nature, une force qui transcende l'humain et qui le réduit à la passivité. Mercier décrit complaisamment les scènes tourmentées d'une nature déchaînée : un volcan en éruption présente « la majesté de ces vastes débordements », tout comme les « cavernes profondes où la terre montre ses entrailles ouvertes et déchirées » laissent entrevoir la redoutable

⁶⁹² Les quatre éléments de la nature cohabitent d'ailleurs dans cette longue phrase : l'air (le firmament), le feu (le volcan), l'eau (l'océan) et la terre (la terre).

force de la nature. Le sublime est simultanément élévation et bouleversement : il « vole sur les ailes de la tempête ».

Le traitement du sublime chez Mercier est représentatif des principales tensions recensées par Dominique Peyrache-Leborgne : goût pour le contraste et pour le mélange des sujets autant que des styles, retour à la variété contre l'uniformité classique et exaltation de la force à travers la mise en scène du déchaînement des éléments. Sur le plan temporel, la transcendance sublime permet aux époques spécifiques de se conjoindre, de se fondre dans un temps immémorial, de se mesurer à l'immensité de « l'âge du monde ». Dans l'esthétique du sublime, le temps est embrassé dans sa totalité. « Le monde est si vieux, et il y a si peu de temps qu'il est découvert ! », écrit Mercier, qui poursuit : « il est comme impossible de se frayer une route à travers la nuit de tant de siècles, et de ces décombres amoncelés de l'extravagance humaine⁶⁹³. » Comme dans le cas de la poétique des ruines, l'homme mesure l'insignifiance de son existence individuelle à l'aune de ce temps total. Le même phénomène touche l'histoire : chaque époque se trouve confinée à la vacuité dès lors qu'est contemplé l'incommensurable âge du monde. Il en est de l'histoire comme du temps d'une vie humaine : « Prenez chaque journée à part, il n'y en a point qui ne soit remplie; rassemblez-les toutes, vous êtes surpris de les trouver si vides » (*TdP*, I, p. 87).

⁶⁹³ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, op. cit., p. 988-989.

S'il est le plus neuf sur les plans conceptuel et esthétique, ce n'est toutefois pas ce temps total qui domine dans l'œuvre panoramique de Mercier. Ramené au monde empirique par la nature de son objet (la ville dans sa matérialité), le polygraphe réserve sa recherche de la sublimité du monde à la forme plus appropriée de *Mon bonnet de nuit* et canalise dans sa représentation de Paris la force et l'originalité exigées par l'exercice littéraire. Dans le *Tableau de Paris*, c'est son rapport à l'ordre qui, sur le plan temporel, est le plus novateur esthétiquement. Il joue sur différentes focalisations : tantôt il pose sur le monde un regard synchronique et capture une tranche de temps, tantôt il prend du recul et contemple Paris dans sa diachronie. Il conserve toutefois une méfiance certaine à l'égard de la chronologie. Sa mise en perspective historique se présente moins comme le récit d'une chaîne d'événements que comme le rapprochement de deux – voire de plusieurs – tranches temporelles. Cela est particulièrement frappant dans *le Nouveau Paris*. Bien que l'un de ses principaux objectifs soit de raconter l'histoire de la Révolution, Mercier refuse catégoriquement de structurer son propos selon l'ordre chronologique des événements; il choisit de suivre le déroulement de la Révolution dans le désordre, en juxtaposant les coupes synchroniques. Si, dans sa poétique, Mercier dit refuser la syntaxe parce qu'elle empêche de suivre le mouvement du temps⁶⁹⁴, il en va de même de l'ordre imposé par la chronologie : rapprocher des événements sous le seul prétexte qu'ils se sont succédé fait perdre de vue la particularité de chacun, de même que les rapports qu'ils entretiennent avec l'ensemble. Ce choix est également motivé par le fait que Mercier, en tant que témoin et acteur de la Révolution, ne la considère

⁶⁹⁴ Voir Brigitte Schlieben-Lange, *loc. cit.*, p. 145.

pas comme un tout homogène, mais bien comme une production sans cesse renouvelée d'altérité : « en politique c'est un jour qui enfante un autre, chaque jour est, ou peut être, une révolution nouvelle, ainsi que dans un tremblement de terre chaque commotion a une direction particulière, horizontale, verticale, diagonale, souvent opposée » (*NP*, p. 38). Le désordre permet de mieux faire ressentir l'esprit du temps tel qu'il a été vécu par les contemporains. Mercier morcelle donc l'histoire de la Révolution et, adoptant une approche plus analytique que chronologique, il établit des rapprochements inédits entre des événements plus ou moins éloignés. L'avant-propos agit sur ce plan comme un microcosme de l'œuvre : on y retrouve, en abrégé, les faits saillants de l'histoire révolutionnaire, lesquels sont disposés selon un ordre qui est à l'image de ce qu'il est dans le reste de l'œuvre. Par exemple, Mercier, ne craignant pas l'anachronisme, fait du 13 vendémiaire (5 octobre 1795, insurrection royaliste) la « répétition » du 31 mai 1792 (coup d'État contre les Girondins). Il met ensuite ces événements en parallèle avec un troisième moment clé de la Révolution, le coup d'État du 18 fructidor (4 septembre 1797) contre les députés monarchistes. Ces trois événements appartiennent à des époques distinctes de la Révolution et n'ont ni les mêmes acteurs ni la même issue⁶⁹⁵, mais ils ont pour Mercier le même enjeu : « voir la ruine du parti républicain » (*NP*, p. 12). C'est ainsi que, tout au long de l'ouvrage, l'auteur écrit l'histoire en suivant l'essence des événements plus que leur ordre de déroulement : c'est en cela qu'il parvient à capter l'esprit de chacun d'entre eux et à saisir le mouvement de ce temps fou qui semble s'accélérer sans cesse.

⁶⁹⁵ L'insurrection royaliste de vendémiaire est réprimée par les troupes de Napoléon Bonaparte, ce qui assure la victoire des députés républicains, tout comme le coup d'État de fructidor qui réduit à néant le clan conservateur; à l'inverse, le 31 mai 1792 résulte en l'arrestation des députés girondins (les seuls à incarner, aux yeux de Mercier, le véritable esprit républicain) et à l'exécution de plusieurs d'entre eux.

C. LES LETTRES RÉGÉNÉRÉES ?

Comment ces conceptions et ces pratiques esthétiques s'articulent-elles à la Révolution, qui fait miroiter le spectre d'une refonte totale de la société et d'une remise à zéro des compteurs de l'histoire ? Quel est le rôle de la littérature dans ce vif brassage idéologique qui entend reconstruire le monde ?

Si l'écrivain, en continuité avec l'héritage des Lumières, est toujours perçu comme un « éclairé » chargé d'instruire le peuple et de le guider moralement, le prisme à travers lequel il pense le monde change si brusquement qu'il doit inventer de nouveaux modes de représentation et de nouvelles formes d'expression. Comme l'écrit Georges Benrekassa, la Révolution place les écrivains dans une position inédite en ce qu'elle les confronte

à la tâche inouïe de faire l'histoire du temps présent, aux deux sens de cette expression : rendre intelligible à partir d'une explication politique d'un nouveau type, mais à travers des schèmes hérités (la régénération, le complot, la décadence, l'histoire secrète), l'avènement d'une contemporanéité autre; assurer, dans un rapport critique complexe aux formes institutionnelles (assemblées, clubs), une fonction de tutelle d'opinion nouvelle, aux conséquences immédiatement perceptibles⁶⁹⁶.

Avec l'avènement d'un nouveau système politique, le temps présent change de statut : la littérature doit suivre, au jour le jour, le développement de cette « altérité » historique et inventer une poétique capable de peindre l'exaltation du moment de même que l'étrangeté qui en surgit. Elle doit également dialoguer avec les nouvelles

⁶⁹⁶ Georges Benrekassa, « Camille Desmoulins, écrivain révolutionnaire : “Le Vieux Cordelier” », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 223.

institutions et les nouvelles formes d'expression qui se développent (art oratoire, journalisme, pamphlets, etc.). Ce sont à ces formes parallèles que l'on s'intéressera d'abord en étudiant l'inflexion du rapport au langage dans la société parisienne à partir de 1789. La forme la plus manifeste de cette transformation est le développement de l'éloquence, qui incarne les valeurs d'égalité et de liberté si chères aux révolutionnaires, mais dont on prend rapidement conscience des dangers.

La prise de parole révolutionnaire

L'abolition des privilèges et l'affirmation de l'égalité de tous s'accompagnent d'un accès élargi à la parole publique. Le développement de l'art oratoire est une extension de l'avènement de l'opinion publique pendant les dernières années de l'Ancien Régime. Le passage à la démocratie rend encore plus manifeste ce changement : chacun, quel qu'il soit, est désormais libre de s'exprimer au public. Comme l'écrit Michel Delon, cela entraîne un aplanissement des distinctions et des hiérarchies : « La frontière s'est effacée entre le cabinet du savant et la place publique, entre le savoir et l'action. L'érudit et l'illettré appartiennent idéalement au même espace⁶⁹⁷. » Au-delà de l'investissement de la sphère publique, il est significatif que la structure démocratique soit incarnée précisément dans la *parole*. L'idéologie révolutionnaire repose sur une philosophie du langage qui confère à la parole un statut et une importance inédits. On peut ainsi dire, avec Marcel Dorigny, que « la toute-puissance

⁶⁹⁷ Michel Delon, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *Revue d'histoire de la littérature française*, 4-5, 1990, p. 580.

de la parole est affirmée comme un des effets de la Révolution politique de 1789⁶⁹⁸ ». Éminemment performative, la parole *crée* ce qu'elle nomme : c'est par les mots que se façonne le monde nouveau⁶⁹⁹. Dans l'empressement des événements se développe un art oratoire nouveau et inventif qui s'écarte des formes d'éloquence préexistantes⁷⁰⁰.

Dans ce contexte dynamique de renouvellement de la parole, il n'est pas étonnant de voir Mercier s'enthousiasmer de l'éloquence révolutionnaire, lui qui, même avant la Révolution, louangeait le style énergique de l'art oratoire antique :

En voyant tout ce qui déshonore à ce point un peuple riche et policé, quel écrivain n'a point regretté de ne pas trouver dans cette ville une *tribune aux harangues*, où l'on parlerait au public assemblé ? [...] Les plus beaux morceaux de l'éloquence qui nous restent de l'Antiquité sont émanés de la tribune ; et aujourd'hui que les lumières politiques deviennent plus saines, on y proposerait ce qui pourrait être utile au public (*TdP*, I, p. 698-699).

Cette fonction accordée à l'art oratoire prend un tour plus systématique après la Révolution. La renaissance de l'éloquence est louangée non seulement parce qu'elle énergise le langage, mais également parce qu'elle représente la nouveauté politique et historique : « Comme il s'est fait un changement prodigieux dans les circonstances actuelles, notre éloquence a pris un nouveau caractère » (*NP*, p. 291). Parce qu'une

⁶⁹⁸ Marcel Dorigny, « Le Cercle social ou les écrivains au cirque », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses*, op. cit., p. 54.

⁶⁹⁹ Béatrice Didier fait la même observation au sujet du texte de loi, qui a valeur de parole fondatrice (voir *Écrire la Révolution 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 43).

⁷⁰⁰ Voir Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution : les assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, Minerve, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988 et Jean-Claude Bonnet, « La "sainte mesure", sanctuaire de la parole fondatrice », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses*, op. cit., p. 204.

société nouvelle exige un langage nouveau, les « circonstances actuelles » appellent un renouvellement de la parole publique.

Cela dit, les excès révolutionnaires ont tôt fait de nuancer la position de Mercier à l'égard du langage. Plus que jamais conscient du rôle social de l'écrivain, Mercier, qui a été victime des dérapages langagiers de la Terreur, établit une nette distinction entre les écrivains utiles (il cite Brissot et Condorcet) et les écrivains nuisibles (les Jacobins) : « L'art d'écrire, conclut-il, est le premier de tous : son influence est grande, vaste, durable; et voilà pourquoi il doit s'imposer à lui-même des limites. Ainsi l'emblème antique du char de feu qui, mal conduit, embrase l'univers reçoit ici sa juste application » (*NP*, p. 241). L'écrivain a entre les mains le sort de ses compatriotes : de l'usage qu'il fera du langage dépendra le futur de la nation. S'il peut se servir de l'éloquence pour construire une société meilleure, il a également le pouvoir d'entraîner ses concitoyens vers les sombres bords du totalitarisme. Dans cette perspective, on ne s'étonne pas de voir le polygraphe militer contre la libération anarchique de la parole dans une lettre publiée dans le *Censeur des journaux* d'août 1797. Ce texte, peu commenté jusqu'ici par les chercheurs, mérite d'être cité longuement :

On a trop abusé de la parole. Jadis créatrice, elle n'est plus qu'un vain son, elle opérait des prodiges, elle assourdit nos oreilles.

Ces innombrables professeurs ont tué la méditation; les bibliothèques n'ont pas multiplié, mais grossi les livres; les écoles ont fait disparaître les esprits originaux, le style verbeux a anéanti la pensée.

Chacun s'est cru en droit de parler aux hommes. Parler aux hommes ! Le plus souvent on ne parle qu'à soi-même. Parler aux hommes ! Le plus souvent encore, on parle de soi; et qui a su parler aux hommes ?

Ce dérèglement de paroles est une calamité moderne; la théologie elle-même n'a jamais été aussi parleuse en France que la politique, et n'a pas produit plus

de crimes ou de sottises. De mémoire d'homme, l'on n'a rien vu de semblable; c'est un déluge nouveau, où est l'arche ?
 Les orateurs qui font peur à tout le monde, excepté à eux-mêmes, sont loin de savoir que les mots étant les vrais représentants des choses, il n'y a plus de choses lorsqu'il y a trop de mots⁷⁰¹.

On retrouve là certains aspects déjà abordés sur l'abus des mots pendant la Terreur : refusant de croire que le peuple ait pu adhérer de plein gré à la politique robespierriste, Mercier soutient qu'il a été dupé par un détournement du langage. En gros, ce serait parce que les mots auraient perdu leur véritable sens que le discours montagnard aurait réussi à s'imposer. Mais ici, l'anathème touche bien plus que le détournement sémantique : c'est l'accès même à la parole qui se voit condamné. Ce que rejette Mercier n'est pas la démocratisation de la parole en tant que telle, mais bien le mauvais usage qui en a été fait. Il reproche aux orateurs d'avoir manqué à leur tâche de parler aux hommes et d'avoir instauré une parole intransitive, qui ne s'adresse qu'à soi. Ce qui étonne néanmoins est de voir Mercier défendre la concision littéraire, lui qui l'a si peu pratiquée (dans ses écrits, du moins). Certes, la surabondance de livres est un motif récurrent dans ses œuvres prérévolutionnaires, mais la destruction excessive dont il a été témoin pendant la Terreur a apaisé sa pulsion épuratrice. Le voilà pourtant qui enjoint à ses semblables de « resserrer l'expression⁷⁰² » en affirmant que « le bon sens est laconique⁷⁰³ » et qu'« Ésope, pour qui sait lire, dit encore plus de choses que notre Lafontaine⁷⁰⁴ ». Pour forcer la concision à la tribune, Mercier souhaite d'ailleurs imposer le sablier :

⁷⁰¹ Louis Sébastien Mercier, *le Censeur des journaux*, 327, lundi 14 août 1797, p. 3.

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ *Id.*, *le Censeur des journaux*, 341, lundi 28 août 1797 (suite du 14 août), p. 3.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

On ne peut corriger ces insignes larrons de temps qu'avec une clepsydre; et c'est ce que l'on a imaginé dernièrement et fort à propos pour les séances périodiques de l'institut national, sans quoi tel parlerait encore. Ne renonçons point à cet admirable règlement, et perfectionnons-le au plus tôt pour toutes les assemblées publiques.

Si l'on parle longtemps sur un objet, c'est que l'on ne s'entend point soi-même. La précision enfante la clarté, et la clarté est la bonne foi de l'orateur⁷⁰⁵.

Cela est moins contradictoire qu'il ne semble, car Mercier, s'il s'est montré fort prolix, n'a cessé de défendre un style rapide et vif qui touche immédiatement le lecteur. Cette exigence est d'autant plus importante à la tribune. Bref, après une période d'enthousiasme à l'égard de la libération révolutionnaire de la parole, Mercier se montre déçu de cet art oratoire qui n'a pas tenu ses promesses et qui a déchaîné la violence plutôt que d'unir le peuple. Le renouvellement langagier trouvera néanmoins un autre terrain d'expression, celui de la néologie. C'est là que la philosophie révolutionnaire du mot touchera le plus étroitement à la poétique.

Invention poétique et néologie

Il est devenu courant d'affirmer que la littérature de la Révolution française n'a rien de révolutionnaire : néoclassicisme, style académique, confinement à des formes relativement traditionnelles, tous ces facteurs concourraient à prouver que les changements agissent plus lentement dans la sphère littéraire que dans la sphère

⁷⁰⁵ *Ibid.*

politique⁷⁰⁶. La formule d'Alexander Minski est éloquente à cet égard : « Si l'Ancien Régime politique est virtuellement clos au printemps 1789, l'ancien régime littéraire se survit jusqu'en 1820⁷⁰⁷. » Mais ce portrait n'est pas rigoureusement exact. S'il est vrai qu'un pan de la littérature se cantonne aux formes connues, encore hégémoniques, la Révolution est vue par plusieurs écrivains comme l'étincelle qui doit faire advenir cette poétique nouvelle souhaitée depuis des décennies. Les bouleversements politiques finissent ainsi par ébranler peu à peu les canons esthétiques. Entraînée par l'effervescence ambiante et par l'urgence des événements, la littérature développe un nouveau rapport au monde et au public et se voit obligée de repenser ses formes pour favoriser sa réception. C'est au théâtre que se fait le plus ressentir cette modification rapide : dans les premières années de la Révolution se multiplient promptement les troupes, les salles, les pièces et l'audience⁷⁰⁸. Sur le plan formel, les pièces se transforment, préférant la liberté et l'immédiateté aux canons esthétiques. C'est surtout que le théâtre est un outil pédagogique de choix : pour apprendre au peuple son nouveau rôle de citoyen et lui faire comprendre les principes de la société nouvelle, les pièces doivent savoir le toucher. Outre le théâtre, la

⁷⁰⁶ Jérémie Benoît a étudié ce phénomène dans le domaine des arts et a également constaté un décalage entre le temps de la Révolution, qui est de l'ordre de l'accélération historique, et le temps de la production des œuvres, qui n'arrive pas à suivre le rythme. Pour lui, toutefois, cela n'est pas dû au conservatisme des arts, mais bien au temps de réalisation des œuvres. Il observe au contraire une forte (et utopique) volonté de transformer les arts en même temps que la société. Même le néoclassicisme pratiqué, par exemple, par David est perçu comme un style engagé, l'artiste croyant qu'il s'agissait du « seul style capable de traduire la nouvelle idéologie » (Jérémie Benoît, « Temps historique et temps artistique durant la Révolution française », dans Michel Vovelle (dir.), *les Images de la Révolution française. Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985 tenu en Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 88).

⁷⁰⁷ Alexander Minski, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰⁸ Voir Serge Bianchi, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'an II », dans Isabelle Brouards-Arends et Laurent Loty (dir.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française. Essai polyphonique et iconographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 28.

Révolution questionne les hiérarchies esthétiques et génériques : elle voit ainsi l'émergence de nouveaux genres (écriture journalistique, roman d'émigration, roman noir) et d'une nouvelle sensibilité (accroissement de la conscience historique, entremêlement de la rationalité et de la sensibilité, de l'universalisme et de la subjectivité)⁷⁰⁹. Pour Michel Delon, la Révolution, en bouleversant l'ordre du temps, modifie significativement « le rapport entre l'écriture et la temporalité » et préside à l'apparition d'« une nouvelle inscription de l'œuvre dans le temps⁷¹⁰ ».

Pour un écrivain comme Stendhal, issu de la génération suivant celle de Mercier, la Révolution est un point de rupture majeur : elle marque le début du monde moderne et, partant, le début de la nouvelle littérature. « De mémoire d'historien, écrit-il, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature⁷¹¹. » Non seulement la société a été régénérée et repensée dans ses fondements, mais l'appréhension esthétique du monde en a été modifiée : « La société moderne est séparée de l'Ancien Régime non seulement par une constitution nouvelle, des habitudes de vie et des idées différentes, mais aussi par un autre goût, une autre relation à la beauté⁷¹². » La régénération politique donne ainsi lieu à une régénération littéraire. Malgré la résurgence de certaines formes classiques, l'esthétique, comme la politique, explore des avenues nouvelles.

⁷⁰⁹ Voir Béatrice Didier, *op. cit.*

⁷¹⁰ Michel Delon, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », *loc. cit.*, p. 577.

⁷¹¹ Stendhal, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Martino, 1925, t. I, p. 45; cité par Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 195.

⁷¹² *Ibid.*, p. 196.

En ouverture du *Nouveau Paris*, Mercier établit clairement que la nouveauté apportée par la Révolution commande l'invention d'un style nouveau. Ce passage mérite d'être cité longuement :

Sans doute pour peindre tant de contrastes, il faudrait un historien comme Tacite, ou un poète comme Shakespeare.

S'il apparaissait de mon vivant, ce Tacite, ce Shakespeare, je lui dirais : Fais ton idiome, car tu as à peindre ce qui ne s'est jamais vu, l'homme touchant dans le même moment les extrêmes, les deux termes de la férocité et de la grandeur humaine. Si en traçant tant de scènes barbares, ton style est féroce, il n'en sera que plus vrai, que plus pittoresque : secoue le joug de la syntaxe, s'il le faut, pour te faire mieux entendre; oblige-nous à te traduire; impose-nous, non le plaisir, mais la peine de te lire.

Je ne crois pas en effet que notre langue puisse marcher encore longtemps sans sortir de la gêne où une timidité gratuite la captive au milieu de tant de spectacles nouveaux et non moins étonnants. Si le style demeure esclave, ils ne seront point transmis à l'admiration ou à l'horreur de la postérité (*NP*, p. 19).

Puisque l'actualité politique est intrinsèquement liée à l'actualité littéraire, le caractère inédit des événements et la force des tableaux ambiants doivent donner naissance à un style complètement neuf, un style qui bouleverserait jusqu'aux fondements de la langue et qui appellerait la traduction. S'il demeure fidèle à l'idée, déjà exprimée dans le *Tableau*, selon laquelle l'état du monde actuel est inséparable du style à adopter pour le dire, Mercier franchit un pas de plus : ce n'est plus seulement à la forme de l'œuvre d'être modifiée, mais à la langue elle-même, dans sa syntaxe, c'est-à-dire dans son ordre, dans la manière dont les mots s'articulent les uns aux autres. Le style « féroce » que prône l'auteur est un style qui fait éclater la syntaxe, qui la nie dans sa fonction structurante ou, du moins, qui propose une

multitude de structurations possibles⁷¹³. Il annonce la poétique du mot que Mercier développera quelques années plus tard dans sa *Néologie*, où il dira préférer les mots « rudes et sauvages⁷¹⁴ » à l'aspect faux et apprêté de la syntaxe. De nouveau, la poétique est influencée par une certaine conception de l'*ordre* du monde. Confronté à une société qui repose sur des principes entièrement nouveaux – c'est du moins ce que croient les révolutionnaires –, l'écrivain doit « faire son idiome », car la Révolution a donné lieu à des scènes si étonnantes que le style ancien, trop associé à l'Ancien Régime, ne saurait les peindre avec justesse. On reconnaît là l'utopie de la table rase : comme ses confrères révolutionnaires qui voulaient effacer toute trace des temps monarchiques et recommencer le monde à zéro, voilà que Mercier ambitionne de créer rien de moins qu'une langue nouvelle.

Déjà, dans le *Tableau de Paris*, Mercier se plaignait du peu de flexibilité de la langue française qui, pour être véritablement poétique, aurait dû être enrichie :

Il faut dire hardiment que cette langue n'est pas poétique ; que sa poésie n'est qu'une prose rimée ; qu'elle n'a ni abondance, ni énergie, ni audace ; qu'elle n'en aura jamais, puisqu'il est défendu de l'enrichir, puisque sa marche, loin d'être libre et fière, est compassée, mesurée, rétrécie, soumise au compas (*TdP*, I, p. 556-557).

⁷¹³ Brigitte Schlieben-Lange remet dans son contexte cet appel de Mercier au style « féroce » et rappelle qu'il s'inscrit dans les débats de l'époque entre le style figuré et le style analytique. En prônant l'utilisation d'un style « féroce » destiné à la lecture, Mercier rompt le dualisme qui oppose les deux styles canoniques : « Les Idéologues s'étaient prononcés nettement en faveur du style analytique (écrit); l'Institut National avait proposé une synthèse positive qui réunirait la voix et l'analyse; Mercier propose en quelque sorte une analyse négative : le négation de la syntaxe au sein même de l'écriture » (*loc. cit.*, p. 141).

⁷¹⁴ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. 11.

L'Académie française, en fixant la langue pour la conserver dans un état de « pureté », n'a réussi qu'à la faire stagner et a empêché une évolution qui lui aurait été salutaire :

Les services que l'Académie française a rendus à la langue sont faibles, pour ne pas dire nuls. La langue, sans ce corps, eût fait sans doute des progrès plus rapides et plus audacieux. Quoi de plus fatal que de l'avoir fixée au milieu de tant d'arts féconds en conceptions neuves ? (*TdP*, I, p. 745).

Plutôt que d'épurer la langue, affirme ailleurs Mercier, il conviendrait de « rappeler plutôt les mots hors d'usage ; on devrait même en inventer » (*TdP*, II, p. 376). S'il est ouvert à l'élargissement du langage, Mercier pratique peu la néologie avant la Révolution : ce n'est qu'après le choc de cette altérité que la création de mots nouveaux devient un mot d'ordre poétique⁷¹⁵.

Si Mercier s'intéresse tant à la néologie, c'est que le *mot* est au centre de sa philosophie du langage. La philosophie révolutionnaire de la parole fondatrice se précise et devient une philosophie du mot. Concentré poétique, ce dernier est porteur du sens autant que de la musique de l'écrit ; c'est autour de lui que s'organise tout le reste.

Le mot, écrit Mercier, est le corps de l'idée simple ; toute articulation qui ne donne pas une idée simple, n'est pas un mot. [...] Les phrases ou les circonlocutions promettent beaucoup, et donnent peu ; mais un mot neuf vous réveille plus que des sons, et fait vibrer chez vous la fibre inconnue. Ainsi, quand une idée pourra être exprimée par un *mot*, ne souffrez jamais qu'elle le soit par une *phrase*⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Voir Philippe Roger, « “Libre et despote” : Mercier néologue », dans Jean-Claude Bonnet, *op. cit.*, p. 332.

⁷¹⁶ Louis Sébastien Mercier, *Néologie, op. cit.*, p. 7.

Mercier, comme nombre de ses contemporains, croit au « vitalisme du Mot⁷¹⁷ ». Cette conception est intimement liée au statut du langage dans l'imaginaire révolutionnaire : le mot est réputé avoir un pouvoir absolu de création, qui n'est pas sans rappeler la création divine⁷¹⁸. Mona Ozouf repère d'ailleurs ce phénomène dans les rituels mis en place par les fêtes révolutionnaires :

On pourrait penser que cette confiance faite au pouvoir du mot naît sans surprise en un temps où nul ne sépare la parole de l'action, puisqu'un mauvais discours à la Convention, ou un mot malheureux, suffisent à précipiter à l'échafaud. [...] Toute la sensibilité révolutionnaire attend du mot une contagion immédiate⁷¹⁹.

Michel Delon relie également cette conception de la langue comme énergie créatrice à la vaste (re)construction du monde qui occupe les hommes de cette période :

L'énergie trouve à s'exprimer dans des images et des néologismes que n'enchaîne aucune versification classique. Rétif et Fourier jouent avec les mots, multiplient les créations lexicales à l'image d'une nature capable d'inventer des formes nouvelles. La néologie, énergie de la langue, mime l'élan créateur de la nature⁷²⁰.

C'est sous la forme de la néologie que la poétique accompagne le plus sûrement la politique et qu'elle recrée, avec elle, le monde. Cette philosophie du mot incite à ne pas prendre à la légère les différentes inflexions esthétiques qui ponctuent la période révolutionnaire.

⁷¹⁷ Philippe Roger, *loc. cit.*, p. 343.

⁷¹⁸ L'ouvrage de Nicolas de Bonneville intitulé *De l'esprit des religions* et publié en 1791 offre un bon exemple de cette philosophie du langage. La parole y est abordée en tant qu'outil permettant de faire advenir à l'être : comme dans le récit de la Genèse, nommer équivaut à créer (Nicolas de Bonneville, *De l'esprit des religions*, Paris, Imprimerie du Cercle Social, 1791).

⁷¹⁹ Mona Ozouf, *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1976, p. 355.

⁷²⁰ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, *op. cit.*, p. 203.

Mu par la volonté idéologique de rendre la langue aussi neuve que la république française et, plus concrètement, de trouver des termes susceptibles de nommer la nouvelle réalité, Mercier incorpore de nombreux néologismes au *Nouveau Paris* qui, à certains moments, prend l'aspect d'un véritable dictionnaire des mots nouveaux⁷²¹.

En voici quelques exemples :

Fournées : C'est ainsi qu'on appelait les accusés amenés devant le Tribunal révolutionnaire de tous les cantons de la République (*NP*, p. 251)

Furies de guillotine : Femelles des hommes des 2 et 3 septembre (voyez *Semtembriseurs*), elles ne désesparaient pas les tribunes lors des deux sanglants comités; elles environnaient les échafauds; elles vociféraient dans les groupes [...] (*NP*, p. 255)⁷²².

Théophage : C'est le nom qu'on donne aujourd'hui à ceux qui, couverts d'une nappe jusqu'au menton, et à genoux devant un prêtre, reçoivent de ses deux doigts bénis, dans la bouche, une petite feuille de pâte dont on cache les lettres (*NP*, p. 461)⁷²³.

Huaille : *Populace hurlante* (*NP*, p. 464).

Lanterner : Ce mot signifiait autrefois perdre son temps à ne rien faire, ou à faire des riens; au commencement de la révolution, il signifiait : *pendre un homme à une lanterne* (*NP*, p. 518).

Philancloches : Nom plaisant que l'on a donné à tous ces petits cagotistes qui ont crié à la tribune qu'il fallait rendre les cloches à tous les diseurs de messes, afin de ravoir le lendemain les processions, les pèlerinages, les confréries, les pénitents de toutes les couleurs, et toutes les phalanges de la superstition (*NP*, p. 776).

⁷²¹ Ce dictionnaire de mots nouveaux, Mercier le publiera quelques années plus tard, soit en 1801, lorsqu'il fera paraître sa *Néologie*.

⁷²² Comme dans une entrée de dictionnaire, Mercier renvoie à « Septembriseurs ». Or, s'il utilise à quelques reprises ce terme dans l'ouvrage, aucun chapitre ne porte ce titre – ce qu'exigerait la forme du dictionnaire. La logique du dictionnaire n'apparaît ainsi qu'à certains endroits et est loin d'être tenue jusqu'au bout. L'entrée « Septembriseurs » ne se trouve pas non plus dans la *Néologie*.

⁷²³ On notera que le rituel de la communion, largement connu et longtemps pratiqué par les lecteurs de Mercier, est décrit avec étrangeté, comme s'il s'agissait d'une pratique nouvelle. Hormis la nécessaire distance que doit avoir tout lexicographe à l'égard des objets qu'il définit, on ne peut s'empêcher de voir dans ce décalage un effet de la Révolution, qui oblige à réévaluer tout ce qui semblait familier et à voir comme pour la première fois des rites qui, jadis, faisaient partie du quotidien.

Cache : C'est dans le langage de la Révolution, un asile secret que les proscrits s'étaient ménagé lors de la tyrannie décemvirale (*NP*, p. 933).

Sans les définir explicitement, Mercier utilise également des nouveaux verbes tels que « contre-révolutionner », « dédédifier » et « guillotiner » (*NP*, p. 279, 449 et 518), de même que des substantifs comme « embryon-bêto-crates », « sanguinocrate », « nationcule » et « théophilanthropes » (*NP*, p. 411, 457, 507 et 535). Cela dit, s'ils s'inscrivent dans une volonté d'élargir le vocabulaire et de renouveler la langue, force est de constater que les néologismes utilisés par Mercier dans *le Nouveau Paris* sont directement liés au contexte spécifique de la Révolution. De plus, ils sont presque tous connotés négativement et renvoient soit aux dérapages de la Terreur, soit au conservatisme antirévolutionnaire. Le polygraphe ne s'est donc pas construit un « idiome », comme il le conseillait aux poètes au début de son ouvrage; il n'a fait qu'utiliser les mots que la Révolution a créés afin de nommer la nouvelle réalité et de décrire les tensions politiques et idéologiques qui ont marqué la décennie 1790.

Son vrai ouvrage d'invention lexicographique n'est donc pas *le Nouveau Paris*, mais *la Néologie*, qu'il fait paraître trois ans plus tard. Dans cet ouvrage où il affirme avoir volontairement « écarté (à quelques exceptions près) les mots qui tiennent à la révolution⁷²⁴ », Mercier poursuit sa croisade contre l'académisme au nom de la régénération linguistique. Il n'est certes pas le seul à s'adonner à une telle entreprise. Comme le rappelle Jean-Claude Bonnet en introduction de l'ouvrage, le débat sur la néologie est presque aussi vieux que la Querelle des Anciens et des Modernes et tout

⁷²⁴ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. 9.

le XVIII^e siècle en est habité⁷²⁵. Ce n'est toutefois que dans les années 1780 que l'idée d'enrichissement de la langue triomphe du purisme qui prévalait depuis le milieu du XVII^e siècle. La Révolution rend ce mouvement plus systématique en associant renaissance politique et renouvellement langagier. L'abbé Fauchet, par exemple, croit que la Révolution est née d'un « auto-engendrement du Verbe⁷²⁶ » et l'abbé Grégoire souhaite voir naître une langue « révolutionnée⁷²⁷ ». Bien que les deux abbés révolutionnaires ne s'entendent pas sur l'ordre de la causalité (c'est l'éternelle question de l'œuf ou de la poule), l'idée qu'ils expriment est la même : à société nouvelle langue nouvelle. Forts de cet idéal, nombreux sont les contemporains de Mercier qui se sont risqués à soumettre leur vision de cette nouvelle langue, les plus connus étant sans doute Urbain Domergue, qui fait paraître son *Journal de la langue française* entre 1791 et 1792 et Charles Pougens, qui publie en 1794 le *Vocabulaire de nouveaux privatifs français*. Certains journaux français s'intéressent également au phénomène : *La Gazette*, par exemple, consacre occasionnellement une page aux « mots nouveaux dont la Révolution a enrichi la langue française⁷²⁸ ».

Lorsque Mercier fait paraître son ouvrage en 1801, il tient néanmoins à se distinguer de cette vague néologique en précisant qu'il fait de la *néologie* et non des néologismes : « *Néologie* se prend toujours en bonne part, et *Néologisme* en mauvaise; il y a entre ces deux mots, la même différence qu'entre religion et

⁷²⁵ Voir Jean-Claude Bonnet, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. II-V. Voir aussi à ce sujet l'introduction de Mario Mormile, *la Néologie révolutionnaire de Louis Sébastien Mercier*, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Biblioteca di cultura », 1973.

⁷²⁶ Philippe Roger, *loc. cit.*, p. 336.

⁷²⁷ Jean-Claude Bonnet, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. V.

⁷²⁸ Cité par Mario Mormile, *op. cit.*, p. 179.

fanatisme, philosophie et philosophisme⁷²⁹. » La néologie ne se résume pas à l'invention de mots plus ou moins inusités, elle participe du « génie de la langue française » à laquelle elle est liée soit étymologiquement, soit analogiquement. Plus proche de la logique de la langue, elle est par conséquent plus à même de l'énergiser. C'est pourquoi l'entreprise de Mercier n'est pas strictement lexicographique : elle est d'ordre poétique, au sens fort du terme. Il est d'ailleurs frappant que Mercier, dans son introduction, ne situe pas du tout son entreprise néologique dans la perspective d'un usage vernaculaire, mais bien dans celle d'un usage littéraire. S'il souhaite enrichir et dynamiser la langue, ce n'est ni parce que son état actuel gêne les échanges de la vie quotidienne ni parce qu'il souhaite que l'ensemble de ses concitoyens utilisent ces nouveaux mots. C'est dans la perspective d'un usage *littéraire* que Mercier écrit cet ouvrage : « Vous qui m'écoutez, qui me lisez, vous êtes tous auteurs, métaphysiciens, qui plus est, puisque vous pensez, puisque vous parlez; faites votre langue, faites votre style, créez et prononcez, prononcez et créez⁷³⁰. » Parce qu'elle doit d'abord servir aux *écrivains*, sa néologie est une poétique plus qu'un simple lexique. Elle est porteuse d'un credo esthétique et commande une attitude particulière face à la création. Pour Mercier, l'écrivain doit en rester le maître absolu : il doit pouvoir contrôler les mots et non pas subir la contrainte des mots⁷³¹. L'innovation circule librement de la langue au style, comme si les deux se répondaient mutuellement. L'invention et l'expérimentation sont les principaux mots d'ordre de Mercier, qui enjoint à l'écrivain de faire un usage plus

⁷²⁹ Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, *op. cit.*, p. 5.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁷³¹ Voir Enrico Rufi, *op. cit.*, p. 181.

libre et plus audacieux des différentes figures, notamment l'inversion, l'onomatopée, la métaphore, l'analogie, les privatifs, l'ellipse, la substantification des verbes, etc.⁷³²

En somme, la Révolution dynamise l'aspiration à renouveler l'art poétique et elle appelle dans le domaine des lettres des changements aussi radicaux que ceux qui ont été opérés sur le plan politique. Quoi qu'il en soit, le contenu de cette nouvelle poétique n'est pas entièrement nouveau. Mercier en est un excellent exemple : la Révolution n'est pour lui qu'un prétexte (et un incitatif supplémentaire) pour mettre en place des réformes littéraires qu'il souhaitait voir instaurer depuis les années 1770. Cela dit, Mercier est-il parvenu à appliquer les réformes stylistiques qu'il préconisait ? A-t-il réussi à « secouer le joug de la syntaxe » et à inventer une nouvelle manière d'écrire ? Le renouvellement poétique est plus programmatique qu'effectif. Même lorsque, dans *le Nouveau Paris*, il décrit les scènes les plus chaotiques de la Révolution, son style n'est ni hachuré ni disjoint. Il y a certes des changements notables entre l'esthétique du *Nouveau Paris* et celle du *Tableau* – c'est ce que l'on verra à l'instant –, mais aucun n'a l'ampleur annoncée dans l'avant-propos. La régénération poétique totale à laquelle aspirait le polygraphe connaît le même sort que la régénération politique : elle demeure un fantasme.

⁷³² Voir *ibid.*, p. 185.

Sturm und Drang et romantisme : vers une nouvelle sensibilité esthétique

Lorsqu'il s'agit de caractériser et de catégoriser l'esthétique de Mercier, on se heurte au même problème que l'historien de la littérature cherchant à apposer une étiquette sur la poétique qui s'élabore au tournant des Lumières. Plusieurs termes s'offrent au chercheur, mais aucun ne semble pleinement satisfaisant. Comment, en effet, classer cette période d'entre-deux qui sépare les Lumières du romantisme ? Pendant plusieurs années, on a parlé de *préromantisme*, mais l'anachronisme que suppose l'appréhension d'une période en fonction de ce qui va suivre (et que les contemporains n'ont, il va de soi, nullement conscience de « préparer ») disqualifie d'emblée l'utilisation de ce terme. Le terme « romantique », on l'a vu, pose moins de problèmes, d'autant plus que certains auteurs – dont Mercier – l'utilisent déjà à la fin du XVIII^e siècle pour caractériser leur projet esthétique. Cela dit, ce terme est si étroitement associé au mouvement qui se développe en France autour 1830 que son utilisation pour parler de la fin du XVIII^e siècle risquerait de porter à confusion et de donner lieu à une série de malentendus : ainsi, lorsque cela sera possible, on privilégiera une autre dénomination, surtout lorsqu'il sera question de l'œuvre préévolutionnaire de l'auteur.

C'est au courant du *Sturm und Drang* français que l'on préférera rattacher Mercier. Cette appellation a l'avantage de ne pas être anachronique, car le *Sturm und Drang* se développe en Allemagne dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, en même temps que Mercier compose l'essentiel de son œuvre. Mercier a de fortes affinités

esthétiques avec ses collègues d'outre-Rhin : anticlassicisme, éloge de l'expression individuelle, exaltation de la nature, règne du sentiment, fascination pour la force et la violence, etc. De plus, le *Sturm und Drang* remet en cause la conception de l'art comme *mimèsis* et accorde au rêve et à l'imagination une place inédite : l'œuvre, qui n'est plus enchaînée à une réalité préalable, en vient à acquérir un statut autonome⁷³³. Cela n'est pas sans rappeler les idées de Mercier sur la supériorité de l'écriture sur la peinture. Au-delà de ces parentés esthétiques, le polygraphe entretient avec l'Allemagne des rapports soutenus. Comme le rappelle Edward McInnes, Mercier est très populaire en Allemagne dès les années 1770 et ses théories dramatiques influencent le développement du nouveau drame allemand⁷³⁴. On peut donc dire, avec Pierre Chaunu, que « L'*Aufklärung*, le romantisme néo-gnostique allemand, sont mieux à même d'apprécier cet inclassable en France⁷³⁵. » Michel Delon ajoute son aval à cette appellation de « *Sturm und Drang* français », dont Mercier, avec Restif de la Bretonne, incarnerait pleinement l'esprit : « Entre Lumières et Romantisme, Mercier et Restif incarnent ce qu'on peut considérer comme le *Sturm-und-Drang* français, comme la volonté de libérer l'invention littéraire de toutes ses lisières⁷³⁶ ». Plus largement, Delon retient ce terme pour désigner l'ensemble de la génération qui assure le passage entre les Lumières et le romantisme :

⁷³³ Voir Ernst Behler, *le Premier romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1996, p. 5-7.

⁷³⁴ Voir Edward Mc Innes, « Louis Sébastien Mercier and the Drama of the Sturm und Drang », *Publications of the English Goethe Society*, 54, 1985, p. 76-100.

⁷³⁵ Pierre Chaunu, « Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), champion des causes perdues et prophète », dans *la Vendée. Après la Terreur, la reconstruction. Actes du Colloque tenu à La Roche-sur-Yon les 25, 26 et 27 avril 1996*, Paris, Librairie académique Perrin, 1997, p. 164.

⁷³⁶ Michel Delon, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier et Restif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. VIII.

La catégorie de *Sturm-und-Drang* français [...] cherche à désigner ces fils des Lumières qui se libèrent du carcan classique et contribuent à inventer le Romantisme. Entre leurs mains, la connaissance se mue en action, la lumière devient le feu du moteur historique⁷³⁷.

Le *Sturm und Drang* est un véritable intermédiaire entre les Lumières et le romantisme de 1820-1830, tant sur le plan chronologique que stylistique et idéologique⁷³⁸.

L'élaboration de cette esthétique fondée sur des principes nouveaux est, pour les écrivains du *Sturm und Drang*, le moyen le plus sûr de créer une littérature moderne, tournée vers l'avenir. La germanophilie de Mercier s'accroît à l'aube du XIX^e siècle alors que le *Sturm und Drang* allemand migre vers le romantisme d'Iéna, qui se développe entre 1796 et 1801, soit pendant la période de rédaction du *Nouveau Paris* et de la *Néologie*. Ce premier romantisme amplifie les aspirations du *Sturm und Drang*. L'antirationalisme s'y exprime plus fortement et mène à une recherche d'absolu qui incite à dépasser l'humain et à accéder à l'infini. L'esthétique de la variété et du mélange est systématiquement mobilisée et la densité évocatrice du fragment assure la force de l'expression. Ainsi l'on peut comprendre pourquoi le Mercier postrévolutionnaire fait de la concision un cheval de bataille esthétique. Enfin, le romantisme d'Iéna est indissociable de la volonté de fonder une littérature nationale : il est donc particulièrement adapté au contexte révolutionnaire⁷³⁹.

⁷³⁷ Michel Delon, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 518.

⁷³⁸ Voir Hanno Beriger, « Mercier et le “Sturm und Drang” », dans Hermann Hofer (dir.), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, p. 47.

⁷³⁹ Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *l'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978 et Ernst Behler, op. cit.

La sensibilité inspirée du *Sturm und Drang* s'exprime de diverses manières dans le *Tableau de Paris*. Soucieux de produire des images fortes susceptibles de créer un effet chez le lecteur, Mercier se complaît dans l'évocation de scènes nocturnes frayant avec l'épouvante. Par exemple, lorsqu'il évoque les anciennes enseignes parisiennes, il dresse le tableau suivant :

Quand le vent soufflait, toutes ces enseignes, devenues gémissantes, se heurtaient et se choquaient entre elles ; ce qui composait un carillon plaintif et discordant, vraiment incroyable pour qui ne l'a pas entendu. De plus, elles jetaient la nuit des ombres larges, qui rendaient nulle la faible clarté des lanternes (*TdP*, I, p. 177).

Personnification inquiétante des enseignes « devenues gémissantes », atmosphère sonore discordante, jeu des ombres : la description d'un objet *a priori* trivial donne lieu à un tableau menaçant visant à susciter la peur. Le chapitre « Cimetière fermé » offre également une description de ce type : dans cette scène lugubre se lit une fascination pour les états limites, pour les confins de la vie et de la mort, du rêve et de la réalité⁷⁴⁰. Ce passage, qui décrit le déplacement des dépouilles inhumées au Cimetière des Innocents, mérite d'être cité longuement :

Qu'on se représente des flambeaux allumés, cette fosse immense ouverte pour la première fois, ces différents lits de cadavres tout à coup remués, ces débris d'ossements, ces feux épars que nourrissent des planches de cercueil, les ombres mouvantes de ces croix funéraires, cette redoutable enceinte subitement éclairée dans le silence de la nuit ! Les habitants de ce carré s'éveillent, sortent de leurs lits. Les uns se mettent aux fenêtres, demi-nus ; les autres descendent ; le voisinage accourt ; la beauté, la jeunesse, dans le désordre de l'étonnement et de la curiosité, apparaissent. Quel contraste avec ces tombes, ces feux lugubres, ces débris des morts ! De jeunes filles marchent sur le bord de ces tombes entrouvertes ; les roses du jeune âge s'aperçoivent à côté des objets les plus funèbres. Cet antre infect de la mort voit dans son sein la beauté qui sort des bras du sommeil, et dont le pied demi-nu foule des ossements (*TdP*, II, p. 734-735).

⁷⁴⁰ À propos du goût pour les états limites, voir Jean Marie Goulemot, Didier Masseur et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1996, p. 102.

L'exhumation est nocturne, comme pour mimer à travers « le silence de la nuit » celui de la mort. Le contraste entre l'obscurité et la lueur des flambeaux et des « feux épars » rend plus vive l'opposition structurante entre la vie et le néant de la mort. La mise en scène des habitants du quartier, tirés de leur sommeil, a la même fonction : en insistant sur la « beauté » et la « jeunesse » des curieux réveillés, Mercier fait mesurer l'écart entre la vie et la mort. La cohabitation inquiétante des vivants et des morts est renforcée par l'évocation des « ombres mouvantes » qui apparaissent comme autant de spectres des dépouilles dérangées. Enfin, la scène se distingue par son caractère chaotique : l'ordre du monde est perturbé de fond en comble, car les morts sortent du tombeau qui les reléguait à un passé éternel et font irruption dans le présent. Le désordre apparaît également à travers la description des cadavres qui sont présentés comme des « débris » (le terme revient à deux reprises) : contrairement à la complétude que présuppose toute vision classique de l'ordre du monde, ce sont les fragments, les restes, le démembrement que retient la plume de Mercier

Si l'on a pu dire de Mercier qu'il s'était partagé, avec Rétif, les heures de la journée – le premier s'attachant à peindre les scènes diurnes et le second, les nocturnes –, force est de constater que les heures noires l'attirent de plus en plus, car l'atmosphère mystérieuse qu'elles dégagent procure une impression plus vive et plus propice à l'imagination. Dès le début du *Tableau*, Mercier dit préférer à l'écriture diurne la « composition de soir [qui] a beaucoup plus de feu » (*TdP*, I, p. 333). Le promeneur urbain n'écrirait donc pas que sur le vif, posé sur les bornes des rues de Paris, mais il s'adonnerait aussi à une écriture différée, du soir – d'ailleurs, le fait que Mercier ait

écrit plus de la moitié du *Tableau* dans les Alpes suisses est un autre exemple éloquent d'écriture différée. Il faut néanmoins attendre *Mon bonnet de nuit* pour que l'ensemble de son style se teinte véritablement de cette mélancolie nocturne. Dans cette œuvre, Mercier se met en scène écrivant avant de se coucher, son bonnet de nuit sur la tête :

J'ai contracté l'habitude de mettre par écrit tous les soirs, avant de me coucher, ce qui me reste de l'impression de la journée. Ma plume est prête ; et ce que j'ai vu, senti, ce que j'ai pensé, entendu, enfin le résultat de mes lectures et de mes conversations, tout se couche sur le papier. Qu'il est doux de converser seul avec le bout de sa plume, son bonnet de nuit sur la tête ! On est maître de ses idées, de ses expressions ; on frappe sa pensée à sa manière ; on n'aperçoit plus le critique ni le puriste ; on écrit abondamment, et non sans volupté⁷⁴¹.

Tout se passe comme si l'isolement nocturne offrait les conditions optimales à la création littéraire : repli sur soi, indépendance, absence de contraintes et de regard extérieur, inspiration créatrice, etc. Comme on l'a vu, ce type d'approche du travail littéraire trouve dans *Mon bonnet de nuit* un terrain d'expression propice et n'investit qu'une partie (somme toute mineure) du *Tableau de Paris* où la matérialité de l'objet (Paris) exige davantage d'empiricité.

L'histoire comme objet esthétique

Les choses se présentent autrement dans *le Nouveau Paris*. La Révolution amplifie la sensibilité romantique de Mercier et réconcilie le monde empirique, qui est le théâtre d'événements extraordinaires, et l'aspiration au sublime. Les scènes frappantes, jadis

⁷⁴¹ Louis Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, op. cit., p. 11.

appelées par l'onirisme, l'imagination et la transcendance, sont désormais suscitées par la réalité historique. Le temps présent devient une source de sublime.

Un premier constat s'impose : les passages qui traduisent une sensibilité romantique sont plus nombreux dans *le Nouveau Paris* que dans le *Tableau*. La Révolution n'est sans doute pas la seule responsable de cette inflexion : il est à parier que cette esthétique se serait développée même si la Révolution n'avait pas eu lieu et que ce n'est que le temps qui l'a affermie. Mais si la Révolution ne modifie pas significativement la sensibilité, elle change néanmoins le rapport que l'écrivain entretient avec son objet. Dans le *Tableau de Paris*, le pittoresque et le sublime se donnent parfois à voir dans les scènes étonnantes de la vie quotidienne, mais c'est surtout dans l'évocation de la nature qu'elles trouvent leur plus sûr moyen d'expression. L'esthétique romantique se manifeste ainsi comme une fusion avec le souffle qui anime le monde. Dans *le Nouveau Paris*, cette sensibilité investit un objet nouveau : elle se donne désormais à lire à travers la représentation de l'histoire, qui en vient à incarner la transcendance tant recherchée. La piste lancée par Alexander Minski au sujet du tournant des Lumières est des plus pertinentes et elle s'applique tout à fait à Mercier :

La période 1770-1815 est celle qui marque le passage de la Nature à l'Histoire comme principe général d'explication du monde. La révolution est évidemment l'événement majeur qui l'a précipité. Pourtant, déjà en amont, se faisait jour, avec les notions de progrès et de perfectibilité, l'idée que l'humanité était en chemin⁷⁴².

⁷⁴² Alexander Minski, *op. cit.*, p. 258.

Chez Mercier, c'est bien la Révolution qui opère ce passage de la Nature à l'Histoire, non seulement comme « principe d'explication du monde », mais également comme source d'émotion esthétique. Si le contexte révolutionnaire appelle un style, voire un langage nouveau, ce n'est pas uniquement le fait des bouleversements politiques, mais également de la reconfiguration esthétique du monde. C'est ce qu'avance Hermann Hofer : « la Révolution était aussi pour [Mercier] une source de poésie, une matière à poésie ou plutôt un événement qui transforma la réalité, qui lui donna une nouvelle qualité, une nouvelle beauté, une nouvelle dimension esthétique “au-dessus du pinceau”⁷⁴³ ». En peignant Paris assaillie, déchirée par les clans adverses, résistant coûte que coûte à la « tempête » destructrice; en racontant dans toute leur gloire et leur horreur « ces combats des passions humaines » (*NP*, p. 32), Mercier donne à lire un nouveau type de sublime, un sublime *historique*. Nul besoin de contempler le déferlement d'un orage sur une forêt isolée ou d'une tempête en mer : l'histoire, la Révolution *est* cette tempête.

Si la Révolution est une source d'énergie aussi importante, c'est d'abord parce qu'elle donne lieu à une accélération du temps⁷⁴⁴. On l'a vu, la course de Mercier contre le temps, déjà tangible dans le *Tableau*, s'amplifie dans *le Nouveau Paris* et condamne l'écrivain à la non-coïncidence avec ce présent fuyant qu'il tente de saisir sur le vif. C'est pourtant cette accélération inédite qui fait de l'époque contemporaine une période exceptionnelle et, partant, un objet esthétique privilégié. À la fois cause

⁷⁴³ Hermann Hofer, « Mercier devant la Révolution », dans Jean Sgard (dir.), *l'Écrivain devant la Révolution, 1780-1800*, Grenoble, Presses de l'Université Stendhal de Grenoble, 1987, p. 209.

⁷⁴⁴ « Dans les révolutions, écrit Mercier, on apprend à connaître les hommes en six mois, mieux qu'on ne ferait en vingt ans dans le cours ordinaire des choses » (*NP*, p. 34).

et effet de ce temps rapide, la Révolution engendre une telle densité, une telle intensité qu'elle dérègle les références temporelles connues. C'est à ce titre qu'elle mérite d'être saisie par l'écriture : concentré d'éléments puissants et nouveaux, elle promet d'engendrer des tableaux présentant une force évocatrice inouïe. La concentration énergétique se fait également ressentir dans le statut accordé à certains moments charnières. Alors que la force esthétique, dans le *Tableau*, émergeait essentiellement de la contemplation d'un temps vaste et pour ainsi dire total, elle est suscitée, dans *le Nouveau Paris*, par une série d'instantanés clés, de moments furtifs qui ont eu des conséquences décisives sur l'histoire de France. Par exemple, dans son récit de la prise de la Bastille, Mercier écrit : « Un boulet de canon coupa à propos la chaîne qui retenait en l'air le pont levé de la Bastille. C'est ce boulet de canon qui renversa le monarque et la monarchie » (*NP*, p. 37). De même, l'exécution de Louis XVI est vue comme un moment charnière qui, en un instant, a autorisé toutes les exécutions et, par extension, la Terreur : « C'est parce qu'ils avaient fait tomber la tête de Louis XVI qu'ils s'enhardirent à faire tomber sur la même place celle de leurs collègues » (*NP*, p. 326). Dans *le Nouveau Paris*, Mercier est constamment à la recherche de ces moments charnières qui sont en quelque sorte des concentrés historiques et des symboles des différentes ruptures opérées par la Révolution.

La dramatisation des événements contemporains apparaît également dans la tonalité tragique qui se fait ressentir dans les tableaux. La Révolution confère à Paris une aura tragique qui est un gage de sa grandeur esthétique : « On pourrait dire du nouveau Paris ce que Strabon disait de la Grèce : c'est dans tous ses points un pays

extraordinaire et tragique » (*NP*, 32). C'est son caractère tragique qui rend la ville extraordinaire et qui fait d'elle un objet esthétique privilégié. Cela est tout à fait frappant dans le chapitre que Mercier consacre aux journées du 20 juin et du 10 août 1792. Paris y offre le spectacle d'une tragédie d'un nouveau type : le peuple, enthousiasmé par l'histoire qu'il est en train d'écrire, franchit l'infime frontière qui sépare le triomphe de la décadence, la gloire de l'horreur. Ce chapitre illustre tout à fait en quoi les événements historiques sont élevés par l'auteur au rang de sublime. On notera également que le temps est finement travaillé sur le plan narratif : le chapitre est structuré selon la logique évolutive d'une composition dramatique.

La journée du 10 août, qui, pour Mercier, fait soudainement basculer la Révolution dans la guerre civile, est l'événement principal de ce chapitre, mais l'auteur y arrive progressivement en étudiant ce qui y mène : le récit du 20 juin, qui ouvre le passage, est ainsi présenté comme la « répétition » de la journée sanglante ou comme un « drame » risible qui sert de prélude à la tragédie. La métaphore théâtrale est amplement mobilisée pour représenter la progression et l'enchaînement des événements. Lors de la « répétition » du 20 août, Mercier dit des « apprentis-égorgeurs » qu'ils venaient aux Tuileries « sous la direction du duc d'Orléans, [pour] étudier les rôles de sa grande tragédie » (*NP*, p. 150), qui devait avoir lieu deux mois plus tard. Le caractère théâtral des événements commande un traitement esthétique particulier; aussi peut-on observer que la poétique de l'effet, basée sur la force des images, y est développée soigneusement. Comme au théâtre, Mercier joue sur l'escalade de l'action et sur le retardement de l'issue : une forte tension dramatique

est créée par l'anticipation de la tragédie annoncée⁷⁴⁵. Jouant sur la prospection tout en ménageant une certaine lenteur au récit, l'auteur multiplie les prolepses : « L'orage s'annonçait de loin par de sourds murmures » (*NP*, p. 153), « Mais les voici [les citoyens] à la veille du jour qui allait expier tant d'attentats, tant de perfidies » (*NP*, p. 154), « On lisait sur les visages l'attente d'un sinistre événement. Il ne tarda pas à se confirmer » (*NP*, p. 154). C'est une métaphore naturelle éminemment romantique – celle de l'orage – qui suspend une dernière fois le temps et annonce le passage à l'événement central : « Grand Dieu ! Ce calme fut comme l'intervalle du silence terrible entre l'éclair et le tonnerre, laissant, après sa chute, le signe épouvantable de sa colère » (*NP*, 157). Pour ajouter à la tension dramatique, les étapes préparatoires du 10 août sont racontées à l'imparfait, comme pour suggérer la durée et l'étirement du temps, alors que l'éclatement de l'action, le surgissement de l'événement principal est marqué par le brusque passage au présent :

Il était trois heures. Le peuple vengeur se montrait. [...] Les Parisiens et le peuple des faubourgs hérissés de fer inondaient les rues. Ils traversaient les ponts en longues colonnes, malgré les canons qui les barraient; ils s'avançaient à pas de géants vers les Tuileries; l'air retentissait de leurs cris de fureur qui se mêlaient aux tintements du tocsin. [...]

Tout à coup on entend une décharge de mousqueterie; d'autres répondent. Des torrents de fumée roulent dans les airs; le jour en est obscurci; on ne se distingue plus; le grand escalier est déjà jonché de morts et de mourants (*NP*, p. 155-158).

Au-delà de ce jeu sur la tension temporelle, qui vise à amplifier la force dramatique et, par extension, historique de cette journée révolutionnaire, le récit de l'événement réunit horreur et émerveillement, grandeur et décadence. L'atmosphère est menaçante

⁷⁴⁵ Il s'agit bien sûr d'un faux suspense, car le lecteur connaît l'issue de la journée du 10 août. En cela, on peut dire que la situation dramatique s'apparente à celle de la tragédie antique, fondée sur des mythes séculaires connus des spectateurs.

et chaotique : les « cris de fureur » se mêlent aux « tintements du tocsin », l'affrontement se déchaîne comme une tempête (la masse des citoyens « inonde » les rues, des « torrents de fumée » brouillent la scène). Le peuple, déshumanisé, s'animalise. Il lutte d'abord légitimement contre les gardes suisses et se voit attribuer la dignité du lion (« Il combat et se défend en lion; il veut réduire en poudre le château et les tyrans qui l'assassinent » [NP, 158]), mais plus le récit progresse, plus le tableau dérape : le peuple prend alors un aspect monstrueux. Là encore, Mercier cherche à repérer le moment charnière, l'instant furtif qui a fait dégénérer la victoire contre la garde royale en un désastre de férocité et qui, du même coup, a fait basculer le peuple dans la guerre civile. Jouant toujours de la prolepse, Mercier écrit : « C'est maintenant que ce même peuple, oubliant sa magnanimité, va déshonorer sa victoire. Altéré de sang et de vin, il s'enivre dans les caves. Sa cruauté va se tourner en férocité. Tous ses vices les plus hideux vont se découvrir et se trahir » (NP, p. 159). D'un seul coup, le peuple se métamorphose sous l'effet du vin dont il s'enivre. Il est intéressant de constater que Mercier, tenant à préserver l'innocence du peuple, jette en quelque sorte le blâme sur le vin, qui a une fonction d'altération : il rend le peuple autre que lui-même. Dans l'imaginaire révolutionnaire, le vin est surtout connoté positivement, car il est associé à la conquête de la liberté et à l'émancipation du peuple⁷⁴⁶. Or, ici, il est responsable de la métamorphose monstrueuse du peuple : mis en parallèle avec le sang versé lors de la prise des Tuileries, il n'est plus du côté de la légitimité politique, mais bien de la barbarie la plus affreuse.

⁷⁴⁶ Voir Geneviève Lafrance, « Liberté, Égalité, Ébriété. Les lendemains de veille de Louis Sébastien Mercier, ou la Révolution des buveurs », dans Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), *les Alcools et le monde littéraire*, *COntEXTES*, revue en ligne, 6, septembre 2009, URL : <http://contextes.revues.org/index4502.html>..

Le désordre est également mis en scène à travers le démembrement. On a vu que la guerre civile est représentée par Mercier comme une rupture de la cohésion nationale et un passage à la dispersion et au déchirement interne du peuple. La scène de la prise des Tuileries illustre parfaitement cette conception : l'unité est soudainement brisée, le peuple se scinde (il y a d'un côté les « patriotes » et de l'autre les « brigands ») et s'entre-déchire. Le démembrement des cadavres évoque métaphoriquement le morcellement de la nation qui tombe dans la Terreur :

Quels cris de douleur et de rage, quels rugissements ! On les entend [les Suisses] tomber sous leurs armes pesantes, en poussant l'affreux hoquet de la mort. Là des têtes volent par les croisées, ici des corps tout entiers sont jetés du haut des galeries. On déchire, on lance par les airs tous les matelas de lits de camp des satellites du roi; la laine éparse retombe à terre à flocons comme une pluie de neige (*NP*, p. 159).

La dispersion, la dislocation et le mélange d'objets hétéroclites servent à évoquer le chaos qui s'installe. C'est encore une image naturelle qui est utilisée : le calme et la blancheur de cette neige de laine contrastent avec la cohue et le sang. Le supplice du démembrement se poursuit :

Les Suisses partout dispersés sont partout poursuivis; partout ils sont atteints. En vain ces misérables rendent les armes, demandent la vie à deux genoux; le vainqueur ivre est sourd à leur prière. Ils sont impitoyablement assommés, massacrés, transpercés de baïonnettes et de poignards. Leurs membres en chaque endroit dispersés semblent renaître pour de nouveaux supplices (*NP*, p. 159).

Mercier mobilise un procédé rhétorique que l'éloquence révolutionnaire rend quasi systématique, soit le martèlement emphatique créé par la répétition. Diabolisés au début du récit pour leur ruse perfide, les Suisses sont maintenant pris en pitié et suscitent le *pathos*. Ce renversement sert à amplifier la métamorphose du peuple

devenu barbare. Suivant un *crescendo* constant, le chaos atteint un nouveau sommet. Le désordre dans le château est total : « Les escaliers résonnaient sous les pas précipités des filous, des escrocs qui montaient, qui descendaient, qui se croisaient, qui se heurtaient, qui couraient dans les corridors, pénétraient dans toutes les chambres » (*NP*, p. 161). Cette énumération est pour ainsi dire disloquée, car elle juxtapose indistinctement les syntagmes et les verbes : elle mime ainsi l'anarchie de la scène. S'il sert à exprimer la dislocation de la cohésion nationale, le désordre est également un objet esthétique privilégié : à l'instar du baroque, la nouvelle sensibilité recherche le sublime dans l'instabilité, la dissymétrie et la confusion et s'oppose point pour point à l'ordre et à l'équilibre classiques.

Le cannibalisme porte à un niveau supérieur cette escalade violente. Après avoir été arrachés et dispersés, les membres des morts sont rôtis : « Que dis-je ! ma plume tremblante pourra-t-elle l'écrire ? des femmes, véritables furies, purent les voir rôtir sur les brasiers de l'incendie, et contemplèrent d'un œil sec leurs entrailles fumantes » (*NP*, p. 159). Le cannibalisme, qui est une conséquence de l'altération du peuple, est présenté comme un complément de l'ivresse :

Tourmentés par la faim, après avoir apaisé leur soif brûlante, ils pénètrent dans les cuisines. Ô comble de barbarie !... Un malheureux aide, qui n'avait pas eu le temps de se sauver, fut par ces tigres enfoncé, pétri dans une chaudière, et dans cet état exposé au feu ardent des fourneaux. Puis se précipitant sur les comestibles, chacun saisit ce qui se trouve sous ses mains. L'un emporte une broche garnie de volailles; un autre un turbot; celui-là une carpe du Rhin qui l'égale par sa taille (*NP*, p. 159-160).

Avec l'anthropophagie, la barbarie et la déshumanisation atteignent leur comble. Le peuple carnivore, faisant cuire un humain « dans une chaudière » et s'emparant de

brochettes démesurées, s'approche des tribus primitives telles qu'elles sont imaginées à l'époque. Ce parallèle est amplifié par la représentation des assaillants dansant frénétiquement dans le sang de leurs victimes ou autour du feu⁷⁴⁷. Cette emprise des instincts primitifs culmine dans les scènes libidinales qui clôturent le tableau :

On arrive au lit de la reine. L'ivresse sans pudeur le rend le théâtre des plus infâmes. Le boudoir de la moderne Messaline devient aussi le rendez-vous des plus viles prostituées. On y voyait des scélérats, les uns éructant sur le sein de leurs maîtresses, les autres dormant parmi leurs larcins amoncelés (*NP*, p. 161).

Il n'est pas innocent que ces ébats aient lieu précisément dans le lit de la reine. Cette mise en scène est inséparable de la réputation de Marie-Antoinette et elle participe à l'entreprise de spoliation des figures royales dont cette journée marque la déchéance définitive. Elle établit également une équivalence entre les mœurs corrompues – et réprimées par Mercier – des « viles prostituées » et celles de la « moderne Messaline ». L'association de la violence, de l'ivresse, de la dévoration et de la sexualité donne à l'événement des allures de Bacchanales macabres où règnent les instincts les plus primitifs et les plus bas. Plus largement, les images fortes provoquées par cette scène exaltée requièrent l'adoption d'une esthétique centrée sur le *sentir* plutôt que sur le simple récit des événements. La particularité des événements révolutionnaires – qu'ils soient positifs ou négatifs – appelle chez Mercier un renouvellement des pratiques narratives et historiographiques, qui doivent désormais privilégier la sensation et susciter un effet esthétique fort sur le lecteur.

⁷⁴⁷ « Des monstres à figure humaine se réunissaient par centaines, sous le vestibule de l'escalier du midi, dansaient au milieu des flots de sang et de vin. Un bourreau jouait du violon à côté des cadavres; et des voleurs, les poches pleines d'or, pendirent d'autres voleurs aux rampes » (*NP*, p. 160).

Après une escalade progressive et un climax dramatique de l'action, la tension retombe d'un seul coup. C'est le calme après la tempête : à l'aube, les habitants du quartier, découvrant les horreurs de la veille, marchent tranquillement parmi les décombres et prennent la mesure de la catastrophe. La narration au présent cesse et l'on revient à la durée de l'imparfait : « D'autres, plus stoïques, faisaient remarquer aux passants des nuées de mouches avides de sang, que la chaleur avait attirées dans leurs larges blessures, et dans leurs yeux sortis de leurs orbites » (*NP*, 162). L'immobilité contraste avec le mouvement de la veille et, du coup, semble l'amplifier. En épilogue, Mercier dit regretter que l'Assemblée législative n'ait pas profité de cet événement inouï pour poser une action sublime qui mette durablement la nation sur la voie du républicanisme : en ne montrant, « dans le moment d'un si beau triomphe sur la tyrannie royale, ni sagesse, ni dignité, ni courage », elle a laissé « une portion de scélérats » (*NP*, p. 163) – les futurs terroristes – profiter indûment de la victoire.

Bien que Mercier exprime son horreur devant les événements, il ne se complait pas moins dans le récit de cette scène effrayante et barbare qui offre une image charismatique de la force de l'histoire en train de se faire, dans sa gloire comme dans sa bassesse. L'événement atteint à la grandeur, car il révèle les extrêmes d'une humanité emportée par ses passions : l'enthousiasme, même barbare, y est exalté et il transforme la scène en tableau sublime. Si l'on se permettait un anachronisme, on pourrait y reconnaître les traits d'un Delacroix portant à un sommet de grandeur l'horreur d'une hécatombe, dans *la Mort de Sardanapale* ou *le Radeau de la Méduse*

par exemple. Outre ces représentations, c'est parce qu'elle déchaîne les forces vives de l'histoire que la scène s'apparente au sublime. C'est à ce titre qu'elle suscite la sensibilité téléologique de l'auteur, qui l'associe à une scène de fin du monde. Au-delà du tragique collectif exalté par l'événement, le jugement dernier est évoqué à travers la figure d'un jeune Savoyard qui, « debout au sommet de l'orgue de l'église, soufflait dans un tuyau le *Dies irae* : on eût dit de l'ange trompette du jugement » (*NP*, p. 162). Mercier traite d'ailleurs ce tableau de manière analogue à certaines scènes apocalyptiques des *Songes et visions philosophiques*, à cette différence près que cette fois-ci il ne s'agit pas de fiction, mais bien du réel. C'est justement sa réalité historique qui confère à cette scène sa force esthétique. Comme l'écrit Dominique Payrache-Leborgne, « la Révolution introduit une telle discontinuité dans l'Histoire qu'elle est pensée en termes de Chaos et d'Apocalypse⁷⁴⁸ ». L'histoire acquiert par là un statut esthétique inédit, car la force déployée lors de l'événement en fait une source de sublime. On assiste à un déplacement important : avec la Révolution, ce n'est plus la nature qui est le terrain privilégié de l'expression esthétique, mais bien l'histoire, le temps, dans son mouvement incessant. Or ce sont surtout les épisodes liés à la Terreur qui appellent un tel traitement esthétique. En effet, les chapitres où l'histoire est le plus étroitement liée à la grandeur esthétique sont ceux qui présentent la déchéance de la nation dans la barbarie de la guerre civile⁷⁴⁹. Peut-être le génie littéraire, comme le croyait Diderot, est-il inséparable d'une certaine forme de

⁷⁴⁸ Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 323.

⁷⁴⁹ Par exemple, le chapitre intitulé « Présence d'esprit d'un jeune homme » décrit les massacres de septembre 1792 en utilisant des procédés semblables à ceux utilisés dans le passage consacré au 10 août : atmosphère nocturne et lugubre, animalisation des assassins, représentation de la guerre civile à travers le désordre de la scène, association du vin et du sang, cannibalisme, etc.

dégénérescence politique et de trouble social. Chez Mercier, la sensibilité esthétique est en étroite corrélation avec l'appréhension – prospective ou rétrospective – du désordre, de la destruction, voire de la fin du monde. C'est à ce titre que l'inflexion de l'esthétique romantique vers des objets de nature historique s'avère indissociable de l'imaginaire apocalyptique qui touche le traitement des ruines dès les années 1770.

L'investissement de l'histoire dans le champ de cette sensibilité jadis réservée à l'évocation des catastrophes est suggéré de manière éloquente dans le chapitre intitulé « Mes derniers vers ». Il s'agit d'un des rares chapitres versifiés de l'œuvre du polygraphe, qui n'a cessé de vanter la supériorité de la prose⁷⁵⁰. Malgré la relative fixité de la forme (alternance plus ou moins régulière d'alexandrins – avec césure à l'hémistiche – et d'octosyllabes), la sensibilité qui s'exprime dans ce passage n'a rien de classique : l'histoire, abordée à travers des images qui rappellent l'esthétique de la force, y est exaltée comme source de sublime. Le poème s'ouvre sur le *topos* du poète écrivant au seuil de la mort et revenant rétrospectivement sur sa vie passée :

Il va finir pour moi, le songe de la vie;
Il va finir bientôt. Qu'aurai-je à regretter ? (*NP*, p. 912)

À ce *topos*, qui confère à l'ensemble un caractère d'outre-tombe (que le futur antérieur met d'ailleurs en relief), s'ajoute le thème baroque du songe de la vie, qui contribue à brouiller les frontières entre le réel et la fiction. Au-delà de ces

⁷⁵⁰ Il est légitime de se demander pourquoi Mercier choisit d'écrire ce chapitre sous une forme versifiée, alors qu'il n'a cessé de critiquer les « faiseurs de vers ». Il s'agit vraisemblablement d'un clin d'œil ironique à l'ex-académicien La Harpe, dont le désengagement révolutionnaire et le reniement des idées philosophiques sont sévèrement montrés du doigt par Mercier à la fin du chapitre.

représentations convenues, ce qui frappe dans ce poème testamentaire est le statut accordé à l'histoire :

Mes jours furent un point; mais ce point, mes amis,
 Aisément vous pouvez m'en croire,
 Présente à mes yeux, de l'histoire
 Les grands événements. Que de crimes commis,
 Que de mâles vertus ont étonné la France !
 J'ai vu sous le fer des tyrans
 Tomber la paisible innocence.
 J'ai vu le peuple honorer des brigands;
 Et lorsque sous son nom ils contenaient leur rage,
 Décorer leur fureur du beau nom de courage.
 [...]
 Quels cruels souvenirs ! Ah ! dans ces jours affreux,
 Dont le récit, d'effroi glacera nos neveux,
 Dans ces jours de douleurs présents à ma mémoire,
 Je le répète, amis, j'ai vu toute l'histoire,
 Il est temps de dormir dans la nuit des tombeaux;
 C'est là, de mon pays qu'oubliant les bourreaux,
 Je trouverai le calme... Ah ! pauvre espèce humaine,
 Dois-tu toujours ramper sous le poids de ta chaîne ? (NP, p. 912-913)

La petitesse de la vie humaine, qui n'est qu'un « point », contraste avec la grandeur de l'histoire vécue pendant cette courte période. La Révolution apparaît une fois de plus comme un concentré d'action et c'est précisément ce qui lui confère son statut particulier. Les contrastes auxquels elle donne lieu sont également un gage de sublime : les « grands événements » se juxtaposent aux crimes, les « mâles vertus » à la tyrannie. Les images éloquentes créées par cette synthèse des faits saillants de la Révolution suscitent le lyrisme (rare chez Mercier) et participent d'une esthétique du *sentir*. Bien qu'il présente les extrêmes de l'histoire révolutionnaire – sa gloire autant que son horreur –, ce sont les « cruels souvenirs » de la Terreur que Mercier retient en dernière instance et qui amplifient la charge affective du poème. L'agitation historique est si forte qu'elle fait souhaiter la mort (Mercier dit aspirer à « dormir

dans la nuit des tombeaux ») et qu'elle entraîne une tonalité élysiaque (l'auteur se plaint du sort de l'espèce humaine « ramp[ant] sous le poids de [sa] chaîne »). On retrouve là plusieurs des caractéristiques de la poétique mercierienne des ruines, qui s'accompagne elle aussi d'un glissement vers le lyrisme et l'élysie. Or, dans la suite du poème, l'orage révolutionnaire, et spécialement l'épisode terroriste, est explicitement mis en parallèle avec le désastre de Lisbonne, cette catastrophe qui a jeté une ombre sur l'idéologie du progrès et qui a donné naissance au goût des ruines en Europe. Après s'être longuement lamenté sur les affres de la Terreur, Mercier évoque le tremblement de terre de 1755 :

Ainsi quand au bruit du tonnerre,
Lisbonne s'écroula sous ses murs renversés,
Quand des feux souterrains lui déclarant la guerre,
Engloutissaient sans choix hommes, femmes, enfants,
Cette secousse de la terre
Aurait dû ménager ses plus vils habitants ! (*NP*, p. 914)

Ce passage sur Lisbonne sert de pivot pour critiquer le sort plutôt favorable réservé à La Harpe, alors que des savants plus utiles à la société, tel Condorcet, ont « péri dans les cachots » (*NP*, p. 914); le dernier vers cité est donc ironique. En mobilisant le souvenir de Lisbonne pour représenter le désastre de la Terreur, Mercier inscrit du même coup l'historiographie dans le sillon esthétique des ruines. La Révolution apporte néanmoins ce changement majeur : l'esthétique sombre, bouleversée et pittoresque liée à la destruction et au chaos est désormais suscitée par l'histoire du temps présent et non plus par le passé ou par l'anticipation d'un futur probable.

Conclusion

L'exigence de contemporanéité qui caractérise la pensée de Mercier se répercute de diverses manières sur le plan esthétique. Elle commande d'abord le développement d'une poétique moderne – une poétique qui, par sa contemporanéité même, assume sa fonction sociale – et mène à la valorisation de l'originalité et de l'expression individuelle de l'auteur. En cela, elle s'inscrit de plain-pied dans le mouvement de subjectivation de l'écriture qui marque le tournant des Lumières. Dans l'œuvre panoramique de Mercier, le renouveau poétique trouve de nombreux terrains d'expression. La nature de son projet commande d'abord de porter une attention particulière au mouvement qui donne sa vitalité au présent et qui permet d'en capter le passage fugitif : c'est précisément cette exigence de peindre le monde dans sa spatialité comme dans son déploiement temporel qui, selon Mercier, confère à l'écriture sa supériorité sur la peinture. Le polygraphe, tant dans le *Tableau de Paris* que dans *le Nouveau Paris*, fonde également sa poétique sur la création d'un effet esthétique. Cela se manifeste par la mise en place d'une poétique centrée sur le contraste, le développement d'une esthétique de la force faisant retrouver à la littérature sa virilité perdue et l'aspiration au sublime. La Révolution amplifie chacune de ces innovations esthétiques et réaffirme la nécessité de régénération littéraire : tout se passe comme si au monde nouveau créé par les réformes politiques devait correspondre rien de moins qu'une langue nouvelle. S'il s'enthousiasme d'abord de voir renaître l'éloquence dans la sphère publique, Mercier prend rapidement conscience des dangers d'une trop grande libération de la parole. C'est

alors à la néologie qu'il confie le soin de renouveler la langue et de lui donner des assises nouvelles. Enfin, la Révolution, avec son enthousiasme utopique et ses bouleversements inattendus, accroît significativement la sensibilité romantique du polygraphe. Le rationalisme moraliste qui orientait les premiers tomes du *Tableau de Paris* cède progressivement du terrain au domaine du *sentir* : même l'histoire, qui était jadis abordée de manière essentiellement factuelle, est désormais appréhendée par le biais de la sensation. Avec la Révolution, l'histoire humaine se voit ainsi accorder un nouveau statut : l'enthousiasme suscité par les idéaux révolutionnaires et la conscience des contemporains de fonder un monde nouveau font de l'histoire du temps présent une source de force, de grandeur, de sublime. C'est désormais à travers elle, et non plus uniquement par le truchement de la nature, que s'exprime la sensibilité romantique. L'histoire devient non seulement un nouveau facteur explicatif pour comprendre le monde, mais également un objet esthétique à part entière.

CONCLUSION

Il apparaît au terme de ce parcours que l'œuvre panoramique de Mercier est, pour reprendre une image chère à l'auteur, un vaste creuset à l'intérieur duquel se mêlent une multiplicité de perspectives et de modes d'appréhension du temps. L'auteur les manipule à sa guise, il les « essaie » – au sens où l'entend Montaigne – sans se limiter à un système unique. Les modèles temporels foisonnent dans son œuvre pour donner à voir la complexité de l'expérience du temps à une époque tendue entre des aspirations contradictoires. À travers ses multiples représentations du temps, Mercier s'inscrit dans l'imaginaire social de la fin du XVIII^e siècle, mais il expose aussi ses fantasmes, ses impasses et ses apories.

Chez Mercier, les instances qui servent normalement à conceptualiser le temps (le passé, le présent, le futur) ne sont pas nettement séparables. On a dû les isoler pour structurer ce travail autour de trois axes directeurs, mais on s'est heurté à leur interpénétration perpétuelle. S'il est impossible de parler du passé ou du futur sans évoquer le présent qui les appréhende, il l'est aussi de saisir le présent sans revenir à la tension élémentaire qu'il entretient avec le temps qui le précède et avec celui qui doit lui succéder. Par exemple, lorsque Mercier imagine l'avenir, il anticipe la destruction de la civilisation dans laquelle il vit : d'une part, cette vision le renvoie à l'imaginaire passéiste des ruines antiques; d'autre part, elle débouche sur un discours

moraliste dénonçant les abus du présent. Ainsi, dans la construction passée ou présente se lit inévitablement la destruction à venir. De même, quand, sur une note plus optimiste, Mercier envisage la société libre fondée par la Révolution, sa projection dans l'avenir est moins futuriste que présentiste, car elle témoigne de l'enthousiasme suscité par les utopies de son époque : la régénération, l'unité, la fraternité. En d'autres termes, le discours sur l'ouverture d'un temps neuf parle autant, sinon plus, au présent qu'au futur. Le même phénomène se produit lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire du temps présent : l'historiographie de la Révolution, qui émerge après Thermidor, entend consigner par l'écriture les événements actuels, mais, pour les objectiver, elle doit les considérer comme terminés, c'est-à-dire comme passés.

Un triple présent

Au cœur de la sensibilité de Mercier, c'est le présent qui est mobilisé chaque fois qu'il s'agit d'appréhender une instance temporelle : c'est essentiellement à travers lui que sont saisies les autres entités. La mémoire, la nostalgie, la perception et l'anticipation sont toutes des activités *présentes*, même si elles font appel, virtuellement, à d'autres temporalités. Ainsi, pour bien saisir les enjeux de la temporalité chez Mercier, il faut concevoir un présent épais qui *contiendrait*, plutôt que de les exclure, le passé et le futur. Ce modèle est déjà celui proposé par saint Augustin au tournant des IV^e et V^e siècles. Pour le philosophe,

Il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et le présent des choses futures. Car je trouve dans l'esprit ces trois choses que je ne trouve nulle part ailleurs : un souvenir présent des choses passées, une attention présente des choses présentes, et une attente présente des choses futures⁷⁵¹.

Ce triple présent rend compte avec justesse de la modulation de la conscience temporelle chez Mercier : malgré la multiplication et la cohabitation des temporalités, le présent demeure la perspective centrale à partir de laquelle sont abordées les autres instances.

Selon cette typologie, on pourrait parler du passé en termes de *réention* ou de trace : chez Mercier, le passé est ce que le présent *retient* des strates temporelles antérieures. Plutôt que d'être recherché pour sa valeur intrinsèque, il est saisi à travers le prisme du présent, ce qui implique qu'il suppose toujours une forme d'épaisseur ou de densité temporelle. La ville est un espace privilégié de réention, car les lieux agissent comme des palimpsestes et donnent à lire, sous l'état actuel des édifices, des monuments et des quartiers, des inscriptions à demi effacées appartenant au passé. C'est pourquoi la promenade fait bien plus que décrire le présent : elle déterre les couches temporelles cachées, décrypte l'histoire de la ville et exhume les morts. L'épaisseur temporelle renvoie ainsi à la spectralité : Mercier se plaît à faire revivre fictivement des figures du passé qui viennent compléter par leur témoignage le récit historique qu'il esquisse. En faisant cohabiter les vivants et les morts, il ébranle la dynamique de succession sur laquelle repose la marche du temps, mais il met également en lumière une dimension paradoxale de l'idéologie du progrès : pour se

⁷⁵¹ Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 429.

perfectionner, une société doit intégrer le bagage des générations antérieures, elle doit faire parler les morts pour assurer la transmission de leur savoir⁷⁵². Des enjeux semblables sont soulevés par le traitement du patrimoine antique et national. Si Mercier, malgré son anticlassicisme affirmé, mobilise abondamment la référence antique, cette dernière n'a pas de valeur absolue : elle est un miroir – plus ou moins déformant – à travers lequel se mire le présent. Chez Mercier, comme chez nombre de ses contemporains, la référence antique cumule plusieurs fonctions, souvent contradictoires : elle sert, certes, à critiquer les usages actuels en les comparant à un modèle passé, mais la comparaison avec ce dernier a aussi comme effet de mettre en valeur le présent, désormais considéré comme digne de se mesurer à la grande Antiquité. On observe enfin, surtout après la Révolution, un renversement de la hiérarchie classique entre le monde contemporain et le modèle antique : conformément à l'idéologie du progrès, le monde actuel est non seulement présenté comme supérieur à l'Antiquité, mais il est réputé faire renaître la république romaine et la démocratie athénienne en triomphant là où ces régimes avaient échoué. La fluctuation du cadre axiologique à travers lequel est saisie la référence antique est représentative des différentes valeurs accordées au passé à la fin du XVIII^e siècle, et de la cohabitation, voire de la complémentarité des modèles historiques (cyclique et linéaire). Enfin, la gestion du patrimoine national, si elle s'applique à des objets passés, relève d'abord et avant tout de préoccupations présentes. La bibliothèque et le musée sont des institutions de conservation et de classification qui doivent

⁷⁵² Voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

prioritairement servir le présent : loin d'être absolue, la survie du passé est soumise à des critères d'utilité prescrits par le régime en cours.

Il en est de même de la projection dans le futur, dont la principale fonction est également de parler du présent et de prévoir son déploiement : il s'agit soit de corriger les torts de la société actuelle en proposant des réformes applicables dans le futur, soit d'imaginer l'impact – positif ou négatif – qu'auront sur l'avenir les actions présentes, soit, enfin, de façonner le monde de demain avec les idées et les valeurs d'aujourd'hui. Ce qui frappe d'abord dans le traitement mercierien du futur est l'importance accordée à la destruction. Au moment même où Mercier décrit la grandeur de sa société, il est happé par des scénarios apocalyptiques qui lui font entrevoir la ruine de Paris. S'il s'inscrit en cela dans la poétique des ruines qui marque le tournant des Lumières, son œuvre innove en mettant au premier plan l'étroite corrélation qui unit la construction et la destruction : chez lui, la construction annonce inévitablement la destruction à venir, elle la porte en elle, comme une ombre. Aussi n'est-ce pas sur un mode rationnel que Mercier entrevoit ces catastrophes : mobilisant lyrisme et mélancolie, il se complaît dans des scènes chaotiques de fin du monde qui appellent un traitement esthétique particulier, empreint de fantastique et d'outrance. Une telle fascination pour le désastre étonne d'autant plus qu'elle s'oppose à l'optimisme traditionnellement associé aux Lumières et à son idéologie progressiste – idéologie que Mercier, dans une large mesure, partage pourtant. De plus, dans son œuvre panoramique, l'auteur s'éloigne des représentations de la nature qui accompagnent habituellement la poétique des ruines

et il fait dialoguer le *topos* de la destruction avec l'imaginaire de la ville. Cela dit, si la construction matérielle lui fait prévoir des scénarios catastrophiques, ce n'est pas le cas de la construction politique à laquelle donne lieu la Révolution. En révolutionnaire convaincu, Mercier embrasse avec enthousiasme l'utopie régénératrice, sous quelque forme qu'elle s'exprime. La contradiction, qui est au cœur de sa pensée, se donne une fois de plus à voir : la régénération se présente à la fois comme une rupture (c'est l'idéologie de la table rase) et comme un retour (à une origine perdue), comme une grâce accomplie par une force divine autant que comme une tâche à mener à coup de projets et de réformes. Bien que les discours s'opposent, ils relèvent tous, à quelques nuances près, de cette idée : pour qu'advienne la régénération, il est nécessaire de retrouver l'énergie d'un *temps neuf*, d'un temps qui n'aurait pas encore été corrompu par l'histoire. C'est alors le traitement du passé – et, plus précisément, la conception du lien entre celui-ci et le présent – qui se trouve bouleversé. Si l'enjeu de la régénération est d'assurer à la France un avenir meilleur, les représentations auxquelles elle donne lieu sont éminemment présentistes : elles servent d'abord et avant tout à penser le changement et à situer l'histoire présente dans un cadre temporel plus large. C'est cette fonction explicative qu'ont certaines métaphores mobilisées par l'imaginaire révolutionnaire, dont celle de l'arbre de la liberté, qui permet de représenter sous une forme imagée les valeurs de la Révolution et de prévoir le cours de son histoire. Bref, chez Mercier, l'avenir n'est pas abordé isolément : il est un horizon ouvert au déploiement du présent, un prolongement utopique ou catastrophique de la société actuelle. Par extension, il dialogue avec le passé qu'il est censé soit poursuivre, soit dépasser, soit faire renaître.

Quant au présent, il s'exprime d'abord chez Mercier sous la forme de la perception immédiate. Cette dimension est au cœur de son entreprise panoramique et elle en fait l'originalité tout autant que la difficulté. La volonté affirmée de saisir le présent implique d'abord de définir ce qu'est la contemporanéité et quelles en sont les limites (un instant ? une saison ? une année ? une époque ?). Or, chez Mercier, le sentiment de contemporanéité s'inscrit sous le signe de la brièveté et de la fugitivité et il exclut les autres instances temporelles. Sans cesse remplacé et réactualisé, il est un champ restreint qui, dans sa définition la plus stricte, implique non pas le prolongement ni l'étirement des temporalités, mais leur succession ininterrompue. C'est dans son ambition de saisir ce pur instant que le projet de Mercier est à la fois le plus intéressant et le plus périlleux : comment, en effet, capter par l'écriture l'instant qui passe et qui, constamment renouvelé, exige une mise à jour constante ? Un duel s'instaure alors entre la fugitivité du temps et l'écriture, qui tente désespérément de *fixer* le passage. Dans cette course, l'écriture se trouve sans cesse décalée par rapport à l'instant qu'elle se donne pour mission de saisir. Si cette typologie implique, en théorie, une *exclusion* et un *remplacement* perpétuels, sa transposition par l'écriture la place du côté de l'*addition* : comme Montaigne qui corrigeait ses *Essais* en ajoutant plutôt qu'en effaçant, Mercier actualise ses tableaux en les multipliant et non en retranchant les éléments désuets. Pris isolément, les tableaux ne font que se remplacer, mais, lorsqu'ils sont embrassés dans leur totalité, les présents s'additionnent, se juxtaposent et en viennent à créer au sein de l'œuvre une forme d'épaisseur temporelle. C'est ainsi que Mercier arrive à faire l'*histoire* du temps

présent à partir d'instant fugitifs, et que son entreprise synchronique comporte une dimension diachronique. À plus grande échelle, c'est d'ailleurs selon un paradigme semblable que Mercier conçoit l'histoire universelle : pour lui, il aurait suffi qu'à chaque siècle et dans chaque pays un auteur fasse comme lui un tableau de son temps pour obtenir, par accumulation, un portrait exhaustif de l'histoire de l'humanité.

Au-delà de la fugitivité inhérente à la conception du présent comme instant, un autre mode d'appréhension de la contemporanéité s'exprime dans les œuvres : centré sur ce qui *reste* plutôt que sur ce qui *passé*, il consiste à chercher dans le présent ce qui est digne d'être élevé au rang d'histoire. La perspective à partir de laquelle l'auteur contemple son objet se transforme alors, car il ne s'agit plus de regarder le monde de l'intérieur en plongeant dans le tourbillon des transformations perpétuelles, mais bien de prendre par rapport à lui la distance critique nécessaire à l'adoption d'un point de vue historique. Cette dimension est peu perceptible avant la Révolution, car les événements ne se détachent pas alors avec suffisamment de netteté pour s'ériger en objets historiques : c'est la raison pour laquelle, dans le *Tableau de Paris*, l'historicisation touche peu l'époque contemporaine. En revanche, on voit apparaître dans *le Nouveau Paris* un nouveau rapport à l'histoire présente. Au moment où le temps semble s'accélérer, la délimitation de la contemporanéité se resserre et amène à considérer comme révolus des événements appartenant au passé très récent ; avant 1789, ces événements auraient été pleinement intégrés au présent. Lorsque Mercier rédige *le Nouveau Paris*, entre 1796 et 1798, la Terreur, qui a sévi quatre ans plus tôt, apparaît déjà comme une entité historique close qui n'aurait avec le présent aucun

point de contact. Or cette vision des choses est éminemment idéologique : après Thermidor, on cherche effectivement à se dissocier des dérapages de la Terreur. On entend couper les ponts avec cette période en en faisant l'histoire et en l'interprétant comme une parenthèse funeste dans l'histoire glorieuse de la Révolution. L'historicisation de ce passé récent sert encore une fois le présent : sa fonction est, d'une part, de légitimer la politique du Directoire, qui poursuit la Révolution en rompant avec l'idéologie robespierriste, et, d'autre part, de comprendre selon quels mécanismes les idéaux de 1789 ont pu mener à une dictature sanglante. C'est le double objectif que poursuit Mercier dans *le Nouveau Paris* : il écrit l'histoire de la Terreur à la fois pour la tenir à distance et pour en comprendre les rouages à travers une série de facteurs explicatifs (abus rhétoriques, détournements du langage, pouvoir de la populace, etc.). C'est ainsi que, chez Mercier comme chez plusieurs de ses contemporains, la Révolution devient un *objet historique*, c'est-à-dire un passé récent suffisamment révolu pour que l'on puisse tenter d'en expliquer le cours et d'en comprendre le fonctionnement.

Corrélativement, la Révolution devient chez Mercier un objet *esthétique*. Tout au long de sa carrière littéraire, le polygraphe a cherché à créer un art poétique qui soit à l'image de la société moderne. Rejetant le classicisme et l'académisme, il a contribué à développer une nouvelle sensibilité esthétique marquée par le mélange et le contraste, et empreinte de mystère, de force et de sublime. Cette nouvelle esthétique trouve dans la Révolution un terrain d'expression privilégié : l'histoire actuelle, dans sa grandeur comme dans son horreur, devient une source de sublime et elle en vient à

susciter l'émotion esthétique. Par un effet d'enchaînement, le renouvellement de la conscience *historique* se fond ainsi au renouvellement de la sensibilité *esthétique*. Bref, si l'histoire, en tant que *thème*, investit le discours dès le début du *Tableau de Paris* (par le biais de la promenade historique, de l'*historia magistra vitæ*, de la chaîne historique des décadences ou de l'utopie de la régénération), il faut attendre la Révolution pour que les sentiments suscités par l'histoire en train de se faire soient véritablement transposés dans le style, la forme et la tonalité de l'œuvre.

Esthétique, temporalité et Révolution

Par-delà cette esthétisation de l'histoire présente, le traitement du temps entraîne dans l'ensemble de l'œuvre panoramique de Mercier des modulations esthétiques de différents types. D'abord, la volonté de se saisir du temps soulève le problème de l'ordre. Écrire le présent et raconter l'histoire impliquent de choisir une forme narrative appropriée et de présenter les tableaux dans un ordre qui corresponde à l'état des choses tel qu'il est perçu par celui qui écrit. C'est pour cette raison que Mercier ne s'embarrasse ni de l'ordre chronologique ni des artifices d'une narration linéaire. Parce que la ville ne se saisit que dans la pluralité de ses instants, le seul ordre qui convienne est le désordre relatif des tableaux juxtaposés sans suite. Il en est de même, après 1789, de l'histoire révolutionnaire : essentiellement fragmentée, elle ne se livre que dans son morcellement chaotique. Ensuite, l'évocation de motifs d'ordre temporel incite Mercier à délaisser le rationalisme et le moralisme qui sont à

la base de son projet (du moins, dans le *Tableau de Paris*) pour miser sur une esthétique soit plus lyrique, soit davantage tendue vers le baroque et le fantastique. Par exemple, lorsque Mercier recourt à la spectralité, c'est l'esthétique gothique, avec son atmosphère nocturne et sa complaisance lugubre, qui s'impose à lui. De même, l'évocation des ruines, tant passées que futures, amène l'auteur à recourir à l'esthétique sublime qui, tendue entre l'horreur et la fascination, appelle une force qui soit supérieure à l'humain. Dans les deux cas, une forme nouvelle d'appréhension du temps se développe : entraîné par le cycle des disparitions, l'auteur adopte sur le temps un point de vue total, universel et absolu qui mène ultimement à une forme d'intemporalité. Cela est particulièrement frappant dans le traitement des ruines. Embrassant d'un seul coup d'œil les ruines du passé et les futures ruines du présent, Mercier est confronté à l'universalité de la perte : il oppose alors le caractère éphémère des choses humaines à l'éternité anhistorique de l'univers. Vues sous cette perspective, toutes les époques se ressemblent, car elles sont toutes soumises à la loi universelle du passage : par leur rassemblement, elles perdent leur spécificité temporelle et se voient déshistoricisées.

Des modèles variés – et souvent contradictoires – sont mobilisés dans les œuvres de Mercier pour penser le temps. Tantôt c'est le modèle linéaire qui domine, avec sa foi dans un progrès ininterrompu; tantôt c'est le modèle cyclique, qui cherche à renouer avec une origine perdue; tantôt enfin c'est celui de la table rase, qui prétend couper définitivement tous les ponts avec le passé. Cette pluralité des modèles temporels est symptomatique de la complexité du rapport au temps au tournant des XVIII^e et XIX^e

siècles : déchirés entre l'ambition de construire et la peur de la destruction, entre le progressisme des Lumières et le culte de l'Antiquité encore bien implanté dans les collèges et les académies, les contemporains ne conçoivent pas leur place dans l'histoire de manière univoque. Il faut dès lors concevoir les multiples modèles servant à imaginer le temps comme *complémentaires* plutôt qu'*antithétiques*. Il en est de même à la Révolution : si l'on retient souvent de cette période l'image de la *tabula rasa* exaltée par ses acteurs, cette dernière partage la scène avec un fantasme de retour à une origine perdue et avec une vision de la Révolution comme marche lente vers une perfection croissante. En dépit de leur complémentarité, la multiplicité de ces modèles témoigne d'une difficulté à saisir le temps et à le concevoir selon une typologie simple et homogène. Par leur coexistence même, ces modèles s'entrechoquent et en viennent à créer des zones d'opacité que le discours ne parvient pas à rationaliser et que seule l'esthétique arrive à prendre en charge. Ainsi, lorsque les réalités abordées s'avèrent trop floues ou trop complexes sur le plan temporel et qu'elles dépassent les cadres conceptuels habituels, l'esthétique prend le relais et suggère par la sensibilité ce que la raison n'arrive plus à définir. Qu'il s'agisse de donner à lire le brouillage temporel causé par la spectralité, l'intemporalité suscitée par les ruines ou encore la force effrayante déployée lors des journées révolutionnaires, c'est par les modulations de l'esthétique (à savoir le style, l'atmosphère, la tonalité) que Mercier parvient à surmonter les blocages idéologiques et conceptuels et à exprimer l'inouï.

Outre les rapports de corrélation unissant la temporalité et l'esthétique, cette étude a cherché à évaluer le rôle de la Révolution française dans l'évolution de ces configurations. Cet événement qui oblige les contemporains à repenser leur place dans l'histoire bouleverse-t-il radicalement l'imaginaire temporel et ses manifestations littéraires ? D'un côté, la Révolution voit l'apparition de nouveaux modèles temporels et de nouvelles représentations du temps : l'imaginaire de la table rase, l'utopie régénératrice, la métaphore végétale et l'esthétisation de l'histoire en sont des exemples probants. La Révolution, par son ampleur et par son caractère inédit, aiguise la conscience historique. Les Français ont l'impression de *faire l'histoire* et cela se répercute sur les écrits, qui mettent au premier plan cette dimension historique. Les schémas temporels et les tropes utilisés se renouvellent au même rythme que la conscience temporelle, de telle sorte que l'histoire présente, avec ses soubresauts, en vient à occuper dans le discours une place centrale et à devenir un objet esthétique à part entière. Ce changement majeur apporté par la Révolution marquera l'activité littéraire pendant plusieurs décennies et culminera chez les romantiques qui feront de l'histoire un thème de première importance et une source de grandeur esthétique – on peut notamment penser à Victor Hugo dans la sphère littéraire et à Delacroix dans le domaine pictural.

Cela dit, la Révolution est loin de transformer aussi radicalement l'ensemble des représentations du temps. Dans la plupart des cas, elle ne fait qu'infléchir ou qu'amplifier des phénomènes déjà existants. Cela apparaît clairement dans le traitement mercierien de la référence antique. Bien qu'ils prétendent instaurer un

temps entièrement neuf, les révolutionnaires ne s'empêchent pas de se mesurer aux prestigieux modèles d'Athènes, de Sparte ou de Rome, comme ils le faisaient sous l'Ancien Régime, mais ils le font selon de nouvelles modalités. La démocratie athénienne et la république romaine acquièrent une valeur politique nouvelle dans le contexte révolutionnaire : ainsi, on ne s'y réfère pas pour les mêmes raisons qu'avant. On ne s'attache pas aux mêmes figures non plus : certains personnages historiques (Jules César, par exemple) voient leur image se ternir sous le poids de l'égalitarisme révolutionnaire, alors que d'autres figures (celle de Brutus notamment) passent de négatives à positives. Bref, la Révolution ne modifie pas radicalement la pratique du parallèle historique chez Mercier, mais elle infléchit – parfois légèrement, parfois plus massivement – le contenu et la valeur de la référence antique. On remarque un phénomène semblable dans l'évolution de la poétique de l'auteur. Dès le début de sa carrière, Mercier appelle réformes et révolutions esthétiques, car il souhaite faire coïncider l'art poétique avec la modernité ambiante. Cette volonté s'amplifie après 1789, car l'instauration d'une société nouvelle exige le développement d'une esthétique tout aussi nouvelle. Plutôt que des changements radicaux, ce sont donc des glissements, des amplifications et des transformations de motifs déjà existants que la Révolution rend possibles dans l'œuvre de Mercier. En dépit du discours de ses acteurs, la Révolution est faite de continuité autant – sinon plus – que de rupture. Si l'idéologie et le discours politique connaissent des changements majeurs, les outils qui servent à représenter le monde (les modèles temporels, le rapport à la poétique, l'usage de la rhétorique) s'inscrivent sous le signe du *recyclage* plutôt que sous celui de l'invention pure.

Perspectives

Ce parcours dans l'œuvre panoramique de Mercier a permis de faire ressortir l'importance de l'imaginaire temporel dans la représentation de la réalité sociale et historique avant et pendant la Révolution, et de mesurer ses impacts sur le développement de l'esthétique de l'auteur. Le fait d'aborder la poétique de Mercier dans les œuvres littéraires même – et non pas uniquement dans ses textes théoriques, comme cela avait été fait jusqu'à maintenant – a mis en lumière des traits formels, thématiques et stylistiques majeurs qui ne se limitent pas à la dimension temporelle des œuvres. Ceux-ci pourraient servir de points de départ à une étude plus large sur l'évolution de l'esthétique de l'auteur au moment où elle est le plus florissante, à savoir entre 1780 et 1800⁷⁵³. Un élargissement de la perspective pourrait ainsi permettre de voir comment certaines caractéristiques esthétiques dominant la représentation du temps se prolongent dans d'autres dimensions des œuvres. Pour ce faire, il serait nécessaire d'élargir également le corpus et de considérer, en plus du *Tableau* et du *Nouveau Paris*, deux œuvres majeures dans le développement de l'esthétique mercierienne – et qui, malheureusement, ont été très peu étudiées par la critique –, à savoir *Mon bonnet de nuit* (1784) et *Songes et visions philosophiques* (1788).

⁷⁵³ Si Mercier élabore sa théorie esthétique dès le début des années 1770, c'est entre 1780 et 1800 qu'il ose véritablement la mettre en pratique dans ses œuvres. Pendant ces deux décennies, on observe un glissement progressif du rationalisme et du primat moral hérités des Lumières à l'expression croissante d'une sensibilité baroque et d'une conscience subjective.

De plus, s'il est possible, par un effet de généralisation, d'appliquer certaines conclusions de la présente étude à d'autres auteurs de la même époque, une analyse approfondie des représentations du temps dans l'œuvre des contemporains de Mercier permettrait d'avoir une image plus complète de l'imaginaire temporel du tournant des Lumières et de déceler des tendances nettes et des mouvements de fond dans la représentation littéraire du temps entre 1770 et 1820. On a également pu s'apercevoir que, chez Mercier, la conscience temporelle est, dans une large mesure, liée au mode d'appréhension de la ville moderne. Pour avoir une image plus juste du lien entre l'imaginaire urbain et la représentation du temps, il serait intéressant de comparer l'œuvre de Mercier à d'autres œuvres panoramiques contemporaines – on pense notamment à l'œuvre de Siméon-Prosper Hardy, rédigée entre 1753 et 1789⁷⁵⁴, à celle de Rétif de la Bretonne, publiée entre 1788 et 1794⁷⁵⁵, ou encore aux multiples « tableaux de Paris » qui, prenant modèle sur Mercier, se sont multipliés dans la première moitié du XIX^e siècle⁷⁵⁶. Enfin, le processus d'esthétisation de l'histoire qui a été relevé dans l'œuvre de Mercier gagnerait à être étudié chez d'autres auteurs et à être mis en parallèle avec l'esthétisation du discours politique qui marque la période révolutionnaire. Si, en effet, l'histoire actuelle devient chez le polygraphe une source de sublime, les hommes politiques – et surtout les plus radicaux – se réclament également de cette notion et prétendent mettre en place une « politique sublime » qui

⁷⁵⁴ Siméon-Prosper Hardy, *Mes loisirs, ou Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma conscience*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2007-, édition établie sous la direction de Daniel Roche et de Pascal Bastien.

⁷⁵⁵ Rétif de la Bretonne, *les Nuits de Paris ou Le spectateur nocturne*, Londres, 1788-1794, 14 vol. Si le parallèle entre Mercier et Rétif a maintes fois été relevé, il s'est la plupart du temps limité aux parentés thématiques des œuvres et n'a effleuré que timidement les enjeux temporels et esthétiques.

⁷⁵⁶ Voir Karlheinz Stierle, « Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris* », *New Literary History*, 11, 2, hiver 1980, p. 345-361.

libérerait les forces de l'histoire. C'est ainsi par l'appel à la force, à la transcendance et à l'intransigeance que les Montagnards justifient le recours à la violence et qu'ils en viennent à associer grandeur historique et Terreur. La circulation des motifs et des concepts au sein de l'imaginaire social a comme effet paradoxal de réunir les extrêmes et de rassembler, par le biais de représentations analogues, les révolutionnaires extrémistes et les modérés comme Mercier.

L'étude des configurations de la conscience temporelle et du rapport à l'histoire mène ainsi à saisir à plus large échelle les modifications idéologiques, politiques et sociales qui marquent cette période de l'histoire de France et qui contribuent à forger ses mythes fondateurs et ses grands récits. Les modes d'appréhension du temps occupent une place privilégiée dans l'imaginaire social, car ils déterminent la manière dont la société se rapporte à son présent, gère ses liens avec le passé et construit son avenir. Si ces enjeux sont particulièrement décisifs pendant la Révolution, ils participent plus largement au processus de modernisation – politique, sociale et littéraire – qui se fait ressentir en France au tournant des Lumières.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Louis Sébastien Mercier

MERCIER, Louis Sébastien, *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999 [1771].

—, *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un Nouvel examen de la tragédie française*, Genève, Stalkine reprints, 1970 [1778].

—, *Parallèle de Paris et de Londres*, Paris, Didier Érudition, coll. « Études critiques », 1982 [1781], présentation et notes par Claude Bruneteau et Bernard Cottret.

—, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1781-1788], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, 2 tomes.

—, *Mon bonnet de nuit* suivi de *Du théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999 [1784 et 1773], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.

—, *Songes et visions philosophiques*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2005 [1788], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet.

—, « Adieux à l'année 1789 », s. l., s. é., 1789, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k761751.r=Mercier+adieux+%C3%A0+l%27ann%C3%A9e+1789.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

—, *le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1798], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.

—, *le Censeur des journaux*, 327, lundi 14 août 1797.

—, *le Censeur des journaux*, 341, lundi 28 août 1797.

—, *Néologie*, Paris, Belin, 2009 [1801], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet.

—, John Pinkerton et Carl-Friedrich Cramer, *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kayserreichs vom Jahre 1806 an*, Amtersdam, Kunst und Industrie Comptoir, 1807-1808, 2 vol.

—, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1978, textes établis et présentés par Geneviève Bollème.

Autres textes antérieurs à 1900

ARNAUD, Baculard d', *les Amants malheureux, ou le Comte de Comminge*, drame en trois actes et en vers, Paris et La Haye, L'Esclapart, 1764, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5457964j.r=.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

BALZAC, Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariées*, dans *Scènes de la vie privée, la Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, édition de Marcel Bouteron.

BARRAS, Paul, *Mémoires*, Paris, Hachette, 1895-1896, t. I, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k494300.r=barras+m%C3%A9moires.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

BAUDELAIRE, Charles, « Tableaux parisiens », dans *les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1861].

—, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'art*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. II, édition de Claude Pichois, p. 683-724.

BELLEMENT, André, *la Journée du 9 thermidor; poème historique, contenant des détails sur la conspiration de Robespierre, Couthon, Saint-Just, Henriot, et de tous leurs complices. Précédé d'une épître dédicatoire aux vrais sans-culottes. Lu à la Convention nationale et prononcé sur différents théâtres de Paris*, Paris, chez Demoraine, 1793-1794, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411082.r=bellement+9+thermidor+poeme+historique.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

BLAIR, Hugh, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, traduction française, Paris, Gide, an V-1797, t. IV.

BONNEVILLE, Nicolas de, *De l'esprit des religions*, Paris, Imprimerie du Cercle Social, 1791.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*, Londres, s. é., 1765 [1757], texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117176b.r=burke+sublime.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

Calendrier de la République française une et indivisible, conforme au décret du 14 vendémiaire, l'an second de la République, Paris, de l'imprimerie bibliographique, 1793-1794, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k487417.r=calendrier+de+la+r%C3%A9publique+fran%C3%A7aise.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

CASSAN, *Ma profession de foi à l'arbre de la liberté*, Paris, de l'imprimerie de Pain, cloître Saint-Honoré, n. d.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, dans *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, édition de Maurice Regard.

—, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1947, édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinier.

CHÂTELAIN, *Discours prononcé aux Enfants de la Patrie, en plantant l'Arbre de la Liberté*, distribué par les républicains de la société de Sceaux-l'Unité, le jour de la fête de la Raison, le dixième jour du mois de frimaire, l'an deuxième de la République française, de l'imprimerie de Renaudière jeune, n. p.

CHÉNIER, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, édition de Gérard Walter.

CONDORCET, Nicolas de, *Cinq mémoires sur l'instruction publique*, Paris, GF-Flammarion, 1994 [1791-1792], présentation, notes, bibliographie et chronologie par Charles Coutel et Catherine Kintzler.

—, *Esquisse d'un tableau historique des progrès humains*, Paris, chez Masson et fils, 1822 [1793].

CONSTANT, Benjamin, *Discours prononcé au Cercle constitutionnel pour la plantation de l'arbre de la Liberté, le 16 septembre 1797*, Paris, de l'imprimerie de Lemaire, 1797, texte en ligne, URL :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k40116f.r=constant+Discours+prononc%C3%A9+au+Cercle+constitutionnel+pour+la+plantation+de+l%E2%80%99arbre+de+la+Libert%C3%A9.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

Couplets chantés à la plantation de l'arbre de la liberté dans la section de la Halle-aux-bleds, Paris, de l'imprimerie de Renaudière; n. d., n. p.

Couplets chantés au Banquet civique des Employés au Département des Affaires étrangères, & à la plantation de l'arbre de la Liberté, qui a eu lieu le 9 Brumaire, an 2^e de la République, une et indivisible, Paris, de l'imprimerie de L. Potier, 1793-1794, texte en ligne, URL :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k484104.r=Couplets+chant%C3%A9s+au+Banquet+civique+des+Employ%C3%A9s+au+D%C3%A9partement+des+Affaires+%C3%A9trang%C3%A8res.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

Dialogue entre l'arbre de la liberté et l'arbre de la sagesse, ou Tableau allégorique de ce qui s'est passé en France depuis la Révolution jusqu'à ce jour, par un habitant de l'Île de Rhé, au bénéfice de deux jeunes Grecs esclaves pour n'avoir pas voulu abjurer la foi de leurs pères, à Paris, chez Mme Goulet, libraire au Palais-Royal, 1825.

DIDEROT, Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1995, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau.

—, *Fragments politiques*, dans *Mélanges de littérature et de philosophie*, Paris, chez J.L.J. Brière, 1821 [1771-1772].

—, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, édition annotée et établie par André Billy.

Discours prononcé lors de l'inauguration de l'Arbre de la Liberté de la Commune de Choisy-sur-Seine, chef-lieu de canton, en présence des Communes d'Orly, Thiais, Chevilly, la Rue & la Saussaye, le 5 mai 1793, compris dans *Extrait des registres de la commune de Choisy-sur-Seine*.

Discours sur l'anniversaire de la mort du dernier roi des Français, et par occasion, sur l'inauguration de l'Arbre de la Liberté, prononcé à Rieux, chef-lieu de canton, département de la Haute-Garonne, le 10 Pluviôse, an 4, par J. Darbas, président de l'administration municipale.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres; mis en ordre et publié par Diderot et D'Alembert, New York, Readex Microprint Corporation, 1969 (réimpression de l'édition de 1751-1780 publiée par Briasson, Paris).

Encyclopédie méthodique, Paris et Liège, Panckoucke, 1782, 3 vol., *Grammaire et littérature*, t. I.

GALIANI, Ferdinando et Louise D'ÉPINAY, *Correspondance. V. Juin 1775-juillet 1782*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1997, présentation de Georges Dulac, texte établi par Daniel Maggetti et annoté par Daniel Maggetti en collaboration avec Georges Dulac.

GIRAUD, *Hymne sur les succès des armes de la République, chanté à la plantation de l'Arbre de la Liberté, par les Employés à la Commission de Subsistances, le Décadi 20 nivôse an deuxième de la République Française, une et indivisible*, Paris, de l'imprimerie des Réfugiés liégeois, 1793, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441679.r=Giraud+hymne+succ%C3%A8s+R%C3%A9publique+arbre+de+la+libert%C3%A9.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

GRÉGOIRE, Henri, *Essai historique et patriotique sur les arbres de la liberté*, Paris, chez Desenne, 1793-1794, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48493n.image.r=essai+historique+et+patriotique+sur+les+arbres+de+la+libert%C3%A9.fl.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

GUIBOURT, *Couplets pour l'inauguration de l'arbre de la Liberté sur la Section de la République française ci-devant du Roule, dans le Culte des arbres, ou Idée de l'État heureux des premiers hommes, guidés par les seules lumières de la raison. Origine du despotisme féodal et superstitieux. Avantage du culte de la raison, sur le culte catholique*, discours prononcé le quartidi 4 ventôse, à la Société Populaire de la Section de la République, à l'occasion de la plantation de l'arbre de la liberté, Paris, de l'imprimerie G.-F. Galletti, 1794, n. p.

HARDY, Siméon Prosper, *Mes loisirs, ou Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma conscience*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2007-, édition établie sous la direction de Daniel Roche et de Pascal Bastien.

Horrible conspiration formée pour porter Robespierre à la royauté, séance du 10 & 11 Thermidor an II, Rouen, imprimerie de Guillot, 1794, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41186v.r=Horrible+conspiration+form%C3%A9e+pour+porter+Robespierre+%C3%A0+la+royaut%C3%A9.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

JÈZE, *État ou tableau de la ville de la Paris, considéré relativement au nécessaire, à l'utile, à l'agréable, et à l'administration*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Prault père, 1760-1765.

JOUY, Étienne de, *l'Hermitte de la Chaussée d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet, 1813-1815.

LA HARPE, Jean François de, *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire ou De la persécution suscitée par les Barbares du dix-huitième siècle, contre la Religion chrétienne et ses Ministres*, Paris, chez Migneret, 1797, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45263f.r=la+harpe+fanatisme+langue+r%C3%A9volutionnaire.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

LAVATER, Johann Caspard, *l'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Prudhomme, 1807-1810 [1775-1778].

LEPETIT, membre du comité révolutionnaire de Saumur, *Hymne pour la fête dédiée à l'Être suprême. Apostrophe à l'arbre de la liberté*, 1794; feuillet non paginé.

LOUSTALOT, Élisée, *les Révolutions de Paris*, XVIII, du 7 au 14 novembre 1789.

MABLY, Gabriel, *Observations sur l'histoire de la Grèce, ou des causes de la prospérité et des malheurs des Grecs*, Paris, Compagnie des libraires, 1766.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Verdière, 1787, nouvelle édition, t. II.

MINÉE, Julien, *Inauguration de l'arbre de la Liberté, au Champ de l'Égalité, ci-devant Place Louis XVI, à Nantes*, discours prononcé par Julien Minée, Évêque du Département de la Loire inférieure, le 26 août 1792, l'an IV de la Liberté, et le premier de l'Égalité, Nantes, de l'imprimerie d'A.-J. Malassis, 1792, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45781r.r=min%C3%A9e+inauguration+arbre+d+la+libert%C3%A9.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1972, 3 t.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de, *Lettres persanes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995 [1721].

—, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1734].

—, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979 [1748].

MOSSÉ, Jean-Marie, *Chronique de Paris ou le spectateur moderne, contenant un tableau des mœurs, usages et ridicules du jour*, Paris, publié par l'auteur, 1812.

NECKER, Jacques, *De la Révolution française*, Paris, Maret, 1797, t. I, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73710c.r=necker+de+la+r%C3%A9volution+fran%C3%A7aise.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

PAIN, Joseph-Marie et C. de Beauregard, *Nouveaux Tableaux de Paris, ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet aîné, 1828, 2 vol.

PERRAULT, Charles, *le Siècle de Louis le Grand*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1687, texte en ligne, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108214v.r=perrault+si%C3%A8cle+de+louis+le+grand.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

PETIT, Michel-Edme, *Discours prononcé à la Convention nationale le 28 fructidor, 2^e année républicaine, sur les causes du 9 thermidor*, Paris, imprimerie de J.-B. Colas, s. d.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *les Nuits de Paris ou Le spectateur nocturne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1788-1794], préface de Jean Varloot, textes choisis et commentés par Michel Delon.

Révolutions de Paris, dédiées à la nation et au district des Petits-Augustins, Paris, Prudhomme, 1, 12 juillet 1789.

RIVAROL, Antoine, *le Petit Almanach des grands hommes pour 1788*, Paris, chez Léopold Collin, 1808.

ROBESPIERRE, Maximilien, *Discours et rapports à la Convention*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1965.

ROMME, Gilbert, *Rapport sur l'ère de la République fait à la Convention nationale dans la séance du 20 septembre de l'an II de la République*.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 [1762].

—, *Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 [1782].

SAINT-LAMBERT, Jean-François de, *les Saisons*, Amsterdam, s. é., 1769.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, coll. « Théâtre », 1988 [1601].

—, *As you Like it*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2000 [1600], texte présenté par Michael Hattaway.

SUARD, Jean-Baptiste Antoine, *les Indépendants*, VIII, 26 avril 1791.

SULZER, Johann Georg, « De l'énergie dans les Beaux-Arts », dans *Histoire de l'Académie royale des sciences et Belles Lettres*, Berlin, 1765.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981 [1835-1840].

—, *l'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1985 [1856].

RIVAROL, Antoine, « Supplément au Petit Almanach des grands hommes pour 1788 », dans *le Petit Almanach des grands hommes pour 1788*, Paris, chez Léopold Collin, 1808.

VOLNEY, Constantin-François de Chasseboeuf, comte de, *les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, Paris, Garnier frères, 1883 [1791], texte en ligne, URL :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5652245q.r=volney+ruines.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

—, *Leçons d'histoire prononcées à l'École normale*, Paris, Baudouin frères, 1826, texte en ligne, URL :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81300p.r=volney+lecons+d%27histoire.langFR>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

Études

AMADOU, Robert, « L'article "Francs-maçons" de Louis Sébastien Mercier », *Renaissance traditionnelle*, 14, avril 1973, p. 133-136.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.

ARIÈS, Philippe, *le Temps de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1986.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

ARON, Paul et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006.

ARON, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1985 [1964].

AULARD, François-Alphonse, *la Société des Jacobins*, Paris, Jouaust, Noblet et Quantin, 1889-1897, 6 vol.

AVLAMI, Chryssanthi, « L'écriture de l'histoire grecque en France au XIX^e siècle : temporalités historiques et enjeux politiques », *Romantisme*, 113, 2001, p. 61-85.

BACZKO, Bronislaw, « Le calendrier républicain. Décréter l'éternité », dans Pierre Nora (dir.), *les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. 37-83.

—, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, Paris, Gallimard, 1989.

BAECQUE, Antoine de, « L'homme nouveau est arrivé : la "régénération" du Français en 1789 », *Dix-huitième siècle*, 20, 1988, p. 193-208.

—, *le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BARNY, Roger, « Les mots et les choses chez les hommes de la Révolution française », *la Pensée*, 202, 1978, p. 96-115.

BASANI, Frédéric, « Louis Sébastien Mercier journaliste : un témoins de son temps », *Recherches et travaux*, 48, 1995, p. 67-79.

BAUDORRE, Philippe, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007.

BEHLER, Ernst, *le Premier romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1996.

BELL, David, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2003 [2001].

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

BÉNICHOU, Paul, *le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

BENOÎT, Jérémie, « Temps historique et temps artistique durant la Révolution française », dans Michel Vovelle (dir.), *les Images de la Révolution française. Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985 tenu en Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 81-92.

BENREKESSA, Georges, « Camille Desmoulins, écrivain révolutionnaire : “Le Vieux Cordelier” », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 223-241.

BERIGER, Hanno, « Mercier et le “Sturm und Drang” », dans Hermann Hofer (dir.), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, p. 47-72.

BERKOWE, Christiane, « Louis Sébastien Mercier et les femmes », *The Romanic Review*, 55, 1964, p. 16-29.

BERTHIER, Philippe, « *Ut pictura memoria* », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 38, 1995, p. 73-80.

BIANCHI, Serge, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'an II », dans Isabelle Brouards-Arends et Laurent Loty (dir.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française. Essai polyphonique et iconographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 27-48.

BOLLÈME, Geneviève, « Préface : L'écriture, cet art inconnu », dans Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1978, p. 7-83.

BONNET, Jean-Claude (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988.

—, « La “sainte mesure”, sanctuaire de la parole fondatrice », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 185-222.

—, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1781-1788], 2 tomes, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. I-XCV.

—, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994 [1798], édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, p. I-LXXIII.

— (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995.

—, « Introduction », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. I-XVII.

—, « La littérature et le réel », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 9-32.

—, « La *Néologie* ou le dernier combat de L.S. Mercier », dans Louis Sébastien Mercier, *Néologie*, Paris, Belin, 2009 [1801], texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, p. I-XXXVII.

BOUCHER, Geneviève, « Écritures du social », *Spirale*, 223, novembre-décembre 2008, p. 34-35.

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *l'Année sociologique*, 22, 1971, P. 49-126.

—, *les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].

BOURGUINAT, Élisabeth, *les Rues de Paris au XVIII^e siècle : le regard de Louis Sébastien Mercier*, Paris, Paris-Musées, coll. « Carnavalet-Histoire de Paris », 1999.

BRASART, Patrick, *Paroles de la Révolution : les assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, Minerve, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988.

BRAUDEL, Fernand, *la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

BRAUN, Theodore E. D. et John B. Radner (dir.), *The Lisbon earthquake of 1755*, *SVEC*, 2005, 02.

BROWN, Marshall, *Preromanticism*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

CARHART, Michael, « Enlightenment, Enlightenments, Decline and Fall », *Intellectual News*, 8, été 2000, p. 73-83.

CERTEAU, Michel de, *l'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975.

CHARLES, Shelly, « L'écrivain journaliste », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 83-120.

CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », dans *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1998 [1989].

—, *les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000 [1990].

CHAUNU, Pierre, « Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), champion des causes perdues et prophète », dans *la Vendée. Après la Terreur, la reconstruction. Actes du Colloque tenu à La Roche-sur-Yon les 25, 26 et 27 avril 1996*, Paris, Librairie académique Perrin, 1997, p. 162-174.

CHESNEAUX, François, *Du passé faisons table rase ? À propos de l'histoire et des historiens*, Paris, François Maspero, 1976.

CITRON, Pierre, *la Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.

CLOUTIER, Annie, « Savoirs de l'uchronie : l'An 2440 (1771-1799) de Louis Sébastien Mercier (1740-1814) ou les lumières en question », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2002.

—, « L'œil mobile : Louis Sébastien Mercier et l'écriture de l'instant », *Lumen*, XXIII, 2004, p. 75-90.

COCHIN, Augustin, *les Sociétés de pensée et la démocratie : études d'histoire révolutionnaire*, Paris, Plon-Nourrit, 1921.

COMPAGNON, Antoine, *les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COSTA, Véronique, « L.S. Mercier ou le livre de sable : la bibliographie de l'an VII – de l'œuvre complète à l'œuvre virtuelle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 370, 1999, p. 95-110.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991.

DELON, Michel, « Savoir totalisant et forme éclatée », *Dix-huitième siècle*, 14, 1982, p. 13-26.

—, *l'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.

—, « Portrait de l'écrivain en artiste-peintre », *Revue des sciences humaines*, 212, 1988, p. 7-17.

—, « La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la littérature », dans *Actes du séminaire « Lumières et Révolution française »*, Le Caire, 16-25 février 1989, Le Caire, Centre d'études françaises, 1990, p. 25-34.

—, « Piétons de Paris », préface générale à Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. I-XXIV.

—, « Introduction. *Tableau de Paris* suivi de *le Nouveau Paris* », dans Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 3-23.

—, « Introduction. *Les Nuits de Paris* », dans Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 591-615.

—, « Mercier à sa fenêtre ou la Suisse paisible et sublime », *Versants*, 34, 1998, p. 21-31.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

—, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle, Paris, Fayard, coll. « La pochothèque », 1995, édition revue et mise à jour sous la direction de François Moureau.

DIDIER, Béatrice, *Écrire la Révolution 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1989.

DORIGNY, Marcel, « Le Cercle social ou les écrivains au cirque », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, « Libraire du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 49-66.

—, « Du “despotisme vertueux” à la République », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 247-278.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1, 1971, p. 5-14.

— (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, Paris, F. Maspero, 1971.

EDMISTON, William F., « “Les chiens contre les renards et les loups” : L.-S. Mercier and the Police of Paris », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 303, 1992, p. 163-166.

ELIADE, Mircea, « Le temps sacré et les mythes », dans *le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. « NRF idées », 1965 [1957], p. 60-98.

FARGE, Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1992.

FAVRE, Robert, « La Révolution : mort et régénération ou la France “phénix” ? », *Dix-huitième siècle*, 23, 1991, p. 331-344.

FECHNER, Erik, « L’arbre de la liberté : objet, symbole, signe linguistique », *Mots*, 15, 1987, p. 23-47.

FERRAND, Nathalie (dir.), *Locus in fabula : la topique de l’espace dans les fictions françaises d’Ancien Régime*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2004.

FORERO-MENDOZA, Sabine, *le Temps des ruines. L’éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays / paysages », 2002.

FORSSTRÖM, Riikka, *Possible Worlds. The Idea of Happiness in the Utopian Vision of Louis-Sébastien Mercier*, Helsinki, SKS, coll. « Bibliotheca historica », 2002.

FOUCAULT, Michel, *les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

—, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

FRANTZ, Pierre, « Heurs et malheurs de l’écriture : le Nouveau Paris de Mercier », *Littérature*, 69, 1988, p. 100-110.

—, « Mille et une nuits, mille et un jours de la Révolution (Mercier et Rétif) », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 312-313.

—, *l'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1995.

—, « L'usage du peuple », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 55-79.

—, « Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution », *Dix-huitième siècle*, 32, 2000, p. 291-306.

FURET, François, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1978.

— et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992.

GILET, Jean, « Le modèle anglais : histoire d'un revirement », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 375-396.

GODECHOT, Jacques, *les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

GOODDEN, Angelica, « “Une peinture parlante” : the *Tableau* and the *Drame* », *French Studies*, 38, 4, 1984, p. 397-413.

GOULEMOT, Jean Marie, *le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1996 [1975].

—, Didier Masseau et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1996.

—, « Histoire littéraire et histoire des idées du XVIII^e siècle à l'épreuve de la Révolution », *MLN*, 114, 4, 1999, p. 629-646.

—, *l'Amour des bibliothèques*, Paris, Seuil, 2006.

GUENIFFEY, Patrice, *la Politique de la Terreur. Essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000.

GUERLAC, Suzanne, « The Tableau and Authority in Diderot's Aesthetics », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 219, 1983, p. 183-194.

GUITTON, Édouard, « L'après-Lumières ou les soubassements d'une métamorphose », dans Lionello Stozzi (dir.), *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Turin, Rosenberg & Sellier, supplément à *Studi francesi*, 124, 1998, p. 14-27.

HABERMAS, Jürgen, *l'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978 [1962].

HAMEL, Jean-François, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, 144, novembre 2005, p. 429-441.

—, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

HAMON, Philippe, *la Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

HARRIES, Elizabeth W., *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Charlottesville et Londres, University Press of Virginia, 1994.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

HAYER, Horst Dieter, « Paris dans *les Caractères* de La Bruyère et dans le *Tableau de Paris* de Mercier », dans *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littératures et idéologies », 1984, p. 27-46.

HAYES, Julie C., « Changing the System : Mercier's Ideological Appropriation of Diderot », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 18, 1988, p. 343-357.

HAZARD, Paul, *la Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961 [1935].

HOFER, Hermann (dir.), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

—, « Mercier devant la Révolution », dans Jean Sgard (dir.), *l'Écrivain devant la Révolution, 1780-1800*, Grenoble, Presses de l'Université Stendhal de Grenoble, 1987, p. 205-216.

HUNT, Lynn, *le Roman familial de la Révolution française*, traduit de l'américain par Jean-François Sené, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1995.

JAUSS, Hans Robert, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 158-209.

JOURDAN, Annie, « Politique artistique et Révolution française (1789-1800). La régénération des arts : un échec ? », *Annales historiques de la Révolution française*, 309, juillet-septembre 1997, p. 401-422.

KIMMINICH, Eva, « Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris* : Chaos and Structure, a Pace and a Glimpse », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 18, 3-4, 1994, p. 263-282.

KLEIN, Wolfgang, « Problems of Description in Art Realism », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *Regimes of Description in the Archive of the Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 79-94.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy, *l'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LAFRANCE, Geneviève, « Liberté, Égalité, Ébriété. Les lendemains de veille de Louis Sébastien Mercier, ou la Révolution des buveurs », dans Geneviève Boucher et Pascal Brissette (dir.), *les Alcools et le monde littéraire*, *CONTEXTES*, revue en ligne, 6, septembre 2009, URL : <http://contextes.revues.org/index4502.html>, dernière consultation le 17 novembre 2009.

LAMBLIN, Bernard, *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979.

LETERRIER, Sophie-Anne, « Mercier à l'Institut », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 295-326.

LÉVY, Maurice, *le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995.

LOTTERIE, Florence, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, *SVEC*, 4, 2006.

—, « *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », dans *les Voix du peuple. XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005, textes réunis par Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 19-28.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et Rolf Reichardt, « Révolution à la fin du 18^e siècle. Pour une relecture d'un concept-clé du siècle des Lumières », *Mots*, 16, 1988, p. 35-68.

MAH, Harold, *Enlightenment Phantasies. Cultural Identity in France and Germany, 1750-1914*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003.

MAJEWSKI, Henry F., *The Preromantic Imagination of Louis Sébastien Mercier*, New York, Humanities Press, coll. « The Victorian Library », 1971.

MAKARIUS, Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

MALL, Laurence, « Révolution, traumatisme et non-savoir : la “longue surprise” dans le *Nouveau Paris* de Mercier », *Études littéraires*, XXXVIII, 1, automne 2006, p. 11-23.

—, « Eros et labor. Le (beau) sexe, le travail et le travail du sexe dans le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier », *CLIO Histoire, Femmes et Sociétés*, XXV, 2007, p. 227-257.

MANTION, Jean-Rémy, « Déroutes de l'art. La destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 97-129.

—, « L'œil : modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 153-198.

MARIE, Laurence, « Le dénouement tragique du *Roméo et Juliette* de Ducis (1772) vu par les spectateurs contemporains : vers une dramaturgie du tableau ? », *SVEC*, 7, 2004, p. 91-98.

MAYER, Arno J., *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

MC INNES, Edward, « Louis Sébastien Mercier and the Drama of the Sturm und Drang », *Publications of the English Goethe Society*, 54, 1985, p. 76-100.

MÉCHOULAN, Éric, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004.

—, « 1700, année posthume », dans Aurélia Gaillard (dir.), *l'Année 1700. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-*

1700). *Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 30-31 janvier 2003*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2004, p. 72-87.

MELANÇON, Benoît, « Le vêtement du pauvre, de Louis Sébastien Mercier au Comité de mendicité », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI^e Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Dont actes », 17, 1996, p. 73-85.

—, « Faire catleya au XVIII^e siècle », *Études françaises*, 32, 2, 1996, p. 65-81.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

MICHAUD, Ginette, « Le fragment : trois paradoxes en guise d'ouverture », dans *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 13-66.

MILO, Daniel S., *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Pluriel », 1997 [1991].

MINSKI, Alexander, *le Prérromantisme*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992.

MONNIER, Raymonde, « Tableaux croisés chez Mercier et Rutledge. Le peuple de Paris et le plébéien anglais », *Annales historiques de la Révolution française*, 339, janvier-mars 2005, p. 1-16.

MORTIER, Roland, *l'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des lumières*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.

—, « Les odeurs de Paris, selon Louis-Sébastien Mercier », dans Ulla Kölving et Irène Passeron (dir.), *Sciences, musiques, Lumières. Mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, coll. « Publications du Centre international d'étude du XVIII^e siècle », 2002, p. 343-347.

MORMILE, Mario, *la Néologie révolutionnaire de Louis Sébastien Mercier*, Rome, Bulzoni Editore, coll. « Biblioteca di cultura », 1973.

MOSSÉ, Claude, *l'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, coll. « L'aventure humaine », 1989.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

NOUSS, Alexis, *la Modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.

ORY, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 16, 1987, p. 67-82.

OZOUF, Mona, *la Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1976.

—, *l'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989.

—, « Fraternité », dans François Furet et Mona Ozouf (dir.), *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris, Flammarion, 1992, p. 208-209.

PATTERSON, Helen Temple, *Poetic Genesis : S. Mercier into V. Hugo, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 11, 1960.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *la Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 1997.

POIRRIER, Philippe, « Une histoire culturelle de la Révolution française », dans *les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2004, p. 103-128.

POIRSON, Martial, « Entre ville imaginaire et imaginaires de la ville : géographie symbolique et représentations économiques de Paris chez L.S. Mercier », dans Nathalie Ferrand (dir.), *Locus in fabula : la topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2004, p. 498-518.

POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

POMMIER, Édouard, *l'Art de la liberté*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991.

POTTS, Alex, « Disparities between Part and Whole in the Description of Works of Art », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *Regimes of Description in the Archive of the Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 135-150.

POULOT, Dominique, « Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire », *Genèses*, 11, mars 1993, p. 25-49.

—, « La morale du musée », *Romantisme*, 112, 2001, p. 23-31.

—, *Une histoire des musées en France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008.

PROSCHWITZ, Gunnar von, « Le Paris de Louis Sébastien Mercier », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42, mai 1990, p. 7-18.

RATMOKO, David, *On Spectrality. Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006.

RENAUD, Jean, *la Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1994.

RICKEN, Ulrich, « Réflexions du XVIII^e siècle sur "l'abus des mots" », *Mots*, 4, 1982, p. 29-46.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983.

ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997.

ROGER, Philippe, « Le débat sur la "langue révolutionnaire" », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 157-184.

—, « "Libre et despote": Mercier néologue », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 327-347.

ROSENBERG, Daniel, « Louis-Sébastien Mercier's New Words », *Eighteenth Century Studies*, 36, 3, printemps 2003, p. 367-386.

ROUGEMONT, Martine de, « "Le dramaturge" », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-152.

RUFI, Enrico, *le Rêve laïque de Louis-Sébastien Mercier entre littérature et politique*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 326, 1995.

SCHLANGER, Judith, « Les débats sur la signification du passé à la fin du XVIII^e siècle », dans *le Prérromantisme : hypothèque ou hypothèse ? Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 29 et 30 juin 1972*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 573-585.

SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte, « Le “style féroce” de Louis Sébastien Mercier : l’écriture de l’inouï », dans *Dictionnaire des usages socio-politiques (1770-1815)*, Paris, Klincksieck, Publications de l’INALF, coll. « Saint-Cloud », 1988, fasc. 3, p. 133-150.

SCHLOBACH, Jochen, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l’histoire au 18^e siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155, 1976, p. 1971-1987.

SENIOR, Nancy, « Un nouveau jour brille sur l’horizon : le temps dans la pédagogie de la Révolution », *Lumen*, XVIII, 1999, p. 119-134.

SEPINWALL, Alyssa, « Regenerating France, Regenerating the World: The Abbé Grégoire and the French Revolution, 1750-1831 », Ph. D. dissertation, Stanford University, 1998.

SIRINELLI, Jean-François, « Introduction », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 2, *Cultures*.

SOLE, Jacques, « L’image de la Révolution française dans le *Nouveau Paris* de Louis Sébastien Mercier », dans Michel Vovelle (dir.), *L’Image de la Révolution française. Communications présentées lors du Congrès Mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Sorbonne, Paris, 6-12 juillet 1989*, Paris et Oxford, Pergamon Press, 1990, t. III, p. 1899-1904.

SOZZI Lionello (dir.), *D’un siècle à l’autre : le tournant des Lumières*, Turin, Rosenberg & Sellier, supplément à *Studi francesi*, 124, 1998.

STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, MIT Press, 1993.

STALNAKER, Joanna, « The New Paris in Guise of the Old : Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 35, 2006, p. 223-242.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l’obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

—, *1789, les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973.

STIERLE, Karlheinz, « Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris* », *New Literary History*, 11, 2, hiver 1980, p. 345-361.

—, *la Capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jaquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, « Les résurgences des représentations catastrophiques de l'histoire à la fin du XVIII^e siècle », *Lumen*, XVIII, 1999, p. 175-184.

TEYSSEIRE, Daniel, « Les Idéologues contre l'excès des mots », *Mots*, 16, 1988, p. 155-176.

THOMAS, Chantal, « La sphère mouvante des modes », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 33-53

TRÉGOUËT, Annick, « La poétique du regard dans le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1998.

TROUSSON, Raymond, « Introduction », dans Louis Sébastien Mercier, *l'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris, Ducros, 1971, p. 7-73.

TURCOT, Laurent, *le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2007.

VECCHI, Paola, « La balance et la mort : progrès et compensation chez Louis-Sébastien Mercier », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 264, 1989, p. 905-908.

VIALLANEIX, Paul (dir.), *le Prérromantisme : hypothèque ou hypothèse ? Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 29 et 30 juin 1972*, Paris, Klincksieck, 1975.

VIDLER, Anthony, « Grégoire, Lenoir et les “monuments parlants” », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1988, p. 131-154.

—, « Mercier urbaniste : l'utopie du réel », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 223-243.

—, « Transparency and Utopia. Constructing the Void from Pascal to Foucault », dans John Bender et Michael Marrinan (dir.), *Regimes of Description in the Archive of the Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 2005, 175-198.

VIGUERIE, Jean de, *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières, 1715-1789*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

VISSIÈRE, Jean-Louis, « Pollution et nuisances urbaines d'après le *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier », dans Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle (dir.), *la Ville au XVIII^e siècle. Colloque d'Aix-en Provence (29 avril - 1^{er} mai 1973)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975, p. 107-112.

VOGEL, Christina, « Temps et attente comme expérience esthétique au siècle des Lumières », *Poétique*, 113, 1998, p. 17-28.

VOUILLOUX, Bernard, « Le tableau : description et peinture », *Poétique*, 65, 1986, p. 3-18.

VOVELLE, Michel (dir.), *les Images de la Révolution française. Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985 tenu en Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

—, « Histoire et représentations », *Sciences humaines*, 27, avril 1993, p. 26-29.

WILLIAMS, Anne Patricia, « Description and Tableau in the Eighteenth-Century British Sentimental Novel », *Eighteenth-Century Fiction*, 8, 4, juillet 1996, p. 465-484.