

2 M11. 2643. 3

Université de Montréal

La poétique du regard  
dans le *Tableau de Paris*  
de Louis Sébastien Mercier

par  
Annick Trégouët  
Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Mars 1998

© Annick Trégouët, 1998



PQ

35

U54

1998

N.025



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La poétique du regard  
dans le *Tableau de Paris*  
de Louis Sébastien Mercier

présenté par :

Annick Trégouët

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**JURY D'ÉVALUATION DU MÉMOIRE**

**Président-rapporteur** : Anne RICHARDOT

**Directeur de recherche** : Benoît MELANÇON

**Membre du jury** : Michel PIERSSSENS

Mémoire accepté le : 05.06.1998

## Sommaire

Le titre de l'oeuvre maîtresse de Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* (1781-1789, douze tomes), rassemble les deux éléments qui ont orienté notre étude. Il désigne bien sûr la ville, qui inspire à l'artiste son inépuisable fresque, mais il indique surtout les instruments — le regard allié au pinceau — grâce auxquels l'image urbaine devient objet esthétique. Il s'agit ici de décrire cette poétique du regard, c'est-à-dire la façon dont le narrateur et les personnages qu'il met en scène appréhendent leur univers, lui donnent un sens.

Nous observons d'abord la présence au sein du *Tableau* d'une société hiérarchisée, fortement influencée par Versailles, dont le principal souci est d'être vu. Les Parisiens évoluent dans un monde d'apparences où le naturel a cédé le pas à l'artifice des parures et des manières. Le paysage urbain est fait d'individus superficiels aux actions stériles. Cette ville-théâtre est refermée sur elle-même et on ne peut l'admirer que de l'extérieur.

Nous constatons ensuite que Mercier poursuit sa quête de vérité dans les coulisses de ce grand spectacle. Nous guettons avec lui les moments fugitifs, les vices cachés et les fils invisibles qui traversent la capitale. Parce que la réalité est presque toujours difficile d'accès, le narrateur — pour qui il est plus important de voir que d'être vu — s'empresse de retirer le voile et de défaire les cloisons pour laisser passer la

lumière du jour. Malgré certains scrupules, il se laisse entraîner dans l'intimité des citadins, à la recherche de quelque trésor.

Nous voyons enfin que Mercier n'entreprend pas seul sa croisade du savoir. Il s'entoure d'une multitude de personnages du regard (non-voyants, experts de l'observation, figures de la distanciation) dont il se sert pour peindre la ville selon diverses perspectives. Le narrateur mêle lui aussi les types d'observation : le regard du philosophe est panoramique ou rapproché, sémiologique ou classificateur, mais toujours imaginatif. Les différents points de vue sur la capitale sont autant d'ouvertures qui permettent de la connaître de l'intérieur. Ce Paris idéalisé fourmille de surveillants valeureux et utiles qui travaillent ensemble au progrès de l'humanité.

La fragmentation et l'inachèvement (du moins virtuel) du *Tableau* le placent d'emblée parmi les inclassables. Ce livre, qui ne relève d'aucun genre préexistant, est typique de sa situation particulière, entre les Lumières et le romantisme. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se caractérise par une crise de la représentation classique qui affecte aussi bien le théâtre que la peinture. L'oeuvre de Mercier, avec ses interrogations sur le point de vue ou la place du spectateur, se trouve à la croisée des nouvelles conceptions esthétiques.

Mots-clés : Mercier, Louis Sébastien • Esthétique • Paris • XVIII<sup>e</sup> siècle • Tableau

# Table des matières

Sommaire .....	iii
Table des matières .....	v
Remerciements .....	vii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>CHAPITRE I : Paris, le «grand théâtre du monde»</b> .....	12
<b>Voir et être vu</b> .....	14
• Les lieux de parade .....	14
• Briller à tout prix : l'obsession de la mise en scène .....	17
• Le modèle féminin .....	18
• Théâtralité de la vie publique et banalité de la vie privée .	21
<b>L'opposition nature-artifice</b> .....	23
• Un joli décor urbain .....	23
• L'école des comédiens .....	27
• Le choix des costumes .....	28
<b>La distribution des rôles</b> .....	30
• La fard de la noblesse, la nudité de la populace .....	31
• Des personnages hors normes .....	33
• Une supercherie collective .....	37
<b>CHAPITRE II : La réalité cachée de la ville ou À la recherche d'un monde invisible</b>	42
<b>Les facteurs d'ordre temporel</b> .....	44
<b>La métaphore du dévoilement</b> .....	48
• La fraude voilée .....	49

• La vertu exposée .....	52
• Derrière la toile .....	54
• Une façon de concevoir l'univers ? .....	55
<b>Sentiment d'attraction-répulsion pour l'invisible ou le caché ...</b>	<b>57</b>
• La vérité trafiquée : une fascination pour le trompe-l'oeil	57
• L'infiltration sournoise du venin .....	59
• L'insoutenable invisibilité du monde .....	61
• Ce qui doit rester caché .....	65
<b>Les personnages et les lieux de savoir .....</b>	<b>66</b>
• Pénétrer l'intimité .....	67
• Une tendance au voyeurisme .....	70
• Les cachettes du mort .....	74
<b>CHAPITRE III : Le point de vue : vers une nouvelle conception de la République des lettres .....</b>	<b>80</b>
<b>Les personnages du regard .....</b>	<b>83</b>
• Les non-voyants .....	84
• Les experts de l'observation .....	88
• Les figures de la distanciation .....	93
<b>Le point de vue du narrateur .....</b>	<b>98</b>
• Un regard neutre et indépendant .....	99
• Un regard panoramique ou rapproché .....	101
• Un regard sémiologique .....	106
• Un regard classificateur .....	110
• Un regard créateur .....	113
<b>Une communauté de voyants .....</b>	<b>118</b>
• La ville sous surveillance .....	119
• Une nouvelle République des Lettres .....	124
<b>Conclusion .....</b>	<b>136</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>145</b>

# Remerciements

À Benoît Melançon, mon directeur, pour la finesse de son regard, pour sa patience à toute épreuve et pour son sens de l'humour;

à mes amis Ode Belzile et Jean-Jacques Taza, pour leurs conseils informatiques;

à Geneviève Lafrance, Sophie Labrecque, Élisabeth Rousseau et Joëlle Tétreault, pour les encouragements réitérés, les petits soupers et les danses endiablées;

à Yves Trégouët, pour son affection fraternelle;

à Guy Bourbonnais, pour la musique et les fous rires;

à tous ceux et celles, parents et amis, qui m'ont aidée à mener ce projet à terme.



*à mes parents*

## **INTRODUCTION**

De Baudelaire et ses «Tableaux parisiens» (*les Fleurs du mal*, 1857) à Léon-Paul Fargue et son *Piéton de Paris* (1939), nombreux sont les écrivains qui ont senti le besoin, voire l'urgence de dire la ville. Riche de ses contrastes, Paris devient, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le terrain de prédilection du poète en quête d'inspiration et le lieu de ses errances quotidiennes. Solitaire dans la foule, spectateur et acteur, éclabousseur ou éclaboussé, le promeneur expérimente les plaisirs et les angoisses que lui apporte cet espace de tous les possibles. La beauté d'une passante, la saleté des rues, l'agilité des pickpockets retiennent l'attention de l'observateur, et ces images concrètes, qui servent de point de départ à une fuite dans l'imaginaire, donneront naissance, au XIX<sup>e</sup> siècle, au mythe de Paris. Louis Sébastien Mercier est l'un des premiers à avoir fait de la ville le personnage principal de son oeuvre maîtresse. Grâce à un style coloré, vif et libéré des contraintes formelles du classicisme, il a su exprimer «l'infinie variété et les inépuisables nuances<sup>1</sup>» de la capitale française. Comment expliquer qu'un homme de lettres ayant, à bien des égards, ouvert la voie aux grands auteurs romantiques ait si peu de rayonnement de nos jours ?

Invariablement divisée quand il s'agit de reconnaître un talent d'écrivain à l'auteur du *Tableau de Paris*, la critique littéraire s'accorde de façon unanime sur une chose : l'oeuvre de Louis Sébastien Mercier est une oeuvre oubliée, une éternelle

---

<sup>1</sup> Nous citons la préface (p. VII) de Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris suivi de le Nouveau Paris*, dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1990, p. 1-588. Édition établie et présentée par Michel Delon.

méconnue. Les livres majeurs de cet «hérétique en littérature<sup>2</sup>», qui n'ont pas été réédités pendant deux siècles (excepté *l'An deux mille quatre cent quarante*), ont mis beaucoup de temps à connaître un avenir autre que «la fatalité de l'anthologie et du montage<sup>3</sup>». Généralement étudiés de manière fragmentaire, ses ouvrages ont été récupérés par les historiens de l'Ancien Régime et de la Révolution à titre documentaire, comme simples témoignages des moeurs d'une époque. Bien qu'ils lui aient parfois consenti «une sorte de hardiesse, d'énergie, de vérité<sup>4</sup>», les contemporains de Mercier, La Harpe et tout le corps académique en tête, se sont plu à ternir sa réputation en le traitant de «très déplorable fou» et en dénonçant «son ton d'illuminé [...] sa poésie extravagante<sup>5</sup>». Aujourd'hui, les historiens de la littérature sont de plus en plus nombreux à voir en lui un homme d'avant-garde, un auteur de premier plan dans le renouvellement des formes à la fin des Lumières.

De toute évidence, on cherche à réhabiliter celui que l'on a longtemps considéré comme un hurluberlu. Les préfaces et les introductions aux oeuvres de Mercier, qui se portent vaillamment à sa défense, contribuent certes à le dépoussiérer un peu, mais ces plaidoyers n'apportent pas de preuves tangibles de l'intérêt de ses textes pour la

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Bonnet a donné ce titre à un recueil de textes consacré à Mercier. Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, 512 p.

<sup>3</sup> Nous citons l'introduction (p. II) de Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. «Librairie du Bicentenaire de la Révolution française», 1994, 2 vol. : 1908 et 2063 p. Édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet. Toute les références renvoient à cette édition. Afin d'alléger l'annotation, elles seront désormais incluses dans le texte, le numéro de la page étant précédé de celui du volume.

<sup>4</sup> Cité dans *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, *op. cit.*, Introduction, p. XII.

<sup>5</sup> Cité *ibid.*, p. X.

littérature<sup>6</sup>. Les chercheurs étudient rarement ses livres pour eux-mêmes; ils prennent plutôt des moyens détournés, indirects pour les évoquer vaguement ou les commenter superficiellement. Parce que les grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle (Nerval, Nodier, Hugo, Balzac, Baudelaire) ont reconnu son talent et se sont même parfois réclamés de lui, son rôle est souvent réduit à celui de précurseur et son oeuvre n'est qu'un prétexte pour introduire les courants romantique et réaliste<sup>7</sup>. Comme si ce personnage n'était pas assez intéressant pour qu'on s'y attache exclusivement, Louis Sébastien Mercier est régulièrement étudié en duo avec un autre auteur : Mercier et son frère Charles André, Mercier et La Bruyère, Mercier et Rétif de la Bretonne<sup>8</sup>, etc. Ses oeuvres ressuscitent aussi pour prendre place au sein d'articles ou d'ouvrages qui traitent de thèmes généraux tels que le contexte social, culturel ou politique de l'époque<sup>9</sup>. En définitive, elles ne retiennent pas l'attention pour leur originalité ou leur spécificité, mais pour alimenter une réflexion sur la littérature ou sur la société du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Voir notamment Geneviève Bollème, préface à Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», n° 1233, 1978, 438 p., p. 7-83.

<sup>7</sup> C'est ce que font tous les critiques retenus par Hermann Hofer dans *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune. Avec des documents inédits. Recueil d'étude sur l'influence de Mercier*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, 367 p.

<sup>8</sup> Les textes où l'on compare ces écrivains sont nombreux. L'article de Frédérique Bassini («La cité idéale chez L.S. Mercier et N.E. Rétif de la Bretonne», dans *Rétif de la Bretonne et la ville*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. «Travaux du Groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle», vol. 6, 1993, p. 37-57) en est un exemple. Pour ce qui est de Mercier et de La Bruyère, voir Horst Dieter Hayer, «Paris dans les *Caractères* de La Bruyère et dans le *Tableau de Paris* de Mercier», dans *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Littérature et idéologies», 1984, p. 27-46. Enfin, pour plus d'informations sur Charles André — que l'on a déjà soupçonné d'avoir collaboré à l'écriture du *Tableau de Paris* —, voir E. T. Annandale, «Louis Sébastien Mercier et son frère Charles André», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 70, n° 4, juillet-août 1970, p. 603-609.

<sup>9</sup> Certaines de ces études sont fort inspirantes, par exemple celles de Robert Darnton sur la littérature clandestine (*Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 1991, 278 p.) et d'Arlette Farge sur l'opinion publique (*Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. «La librairie de XX<sup>e</sup> siècle», 1992, 317 p.), alors que celles de Jacques Vier et de Jean-Louis Vissière sur le peuple au XVIII<sup>e</sup> siècle («Le goût du peuple chez Sébastien Mercier» et «La culture populaire à la veille de la Révolution d'après le *Tableau de Paris* de Mercier», dans Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle (édit.), *Images du peuple*

Si cet écrivain prolixe bénéficie d'un regain de popularité depuis une dizaine d'années, il le doit en grande partie à l'intérêt marqué que trois dix-huitiémistes ont manifesté pour son oeuvre. Jean-Claude Bonnet, notamment, a permis qu'une réédition facilement accessible et rigoureusement annotée de son *Tableau de Paris* voie le jour<sup>10</sup>. En plus d'offrir de précieux renseignements pour une meilleure compréhension de l'oeuvre, cette nouvelle version du *Tableau* a le mérite de le présenter comme un tout unifié et cohérent; l'édition de Slatkine reprints en six volumes faisait au contraire ressortir son aspect morcelé<sup>11</sup>. Michel Delon, l'un des meilleurs connaisseurs actuels de Louis Sébastien Mercier, a employé le premier l'expression «poétique du regard<sup>12</sup>» pour qualifier l'esthétique de ce reporter avant la lettre. Ses analyses, toujours très perspicaces, fournissent de bonnes pistes de lecture pour aborder les textes de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car elles soulèvent des questions fondamentales concernant la mutation des formes : qu'est-ce que la représentation à l'époque des Lumières ? que signifie l'arrivée d'un ouvrage tel que le *Tableau de Paris* ? quel est son lien avec les autres arts (peinture, théâtre, etc.) ? Jean Marie Goulemot, quant à lui, est l'auteur de plusieurs études sur le Paris des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Dans les panoramas qu'il brosse de la littérature des Lumières, il redonne une place de choix à ce marcheur infatigable qu'est Mercier. Chacun à sa manière, ces trois spécialistes contribuent à faire

---

*au dix-huitième siècle. Colloque d'Aix-en-Provence 25 et 26 octobre 1969*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973, p. 123-137) ne stimulent pas beaucoup l'imagination.

<sup>10</sup> Jean-Claude Bonnet, rappelons-le, a également dirigé une ouvrage collectif sur la vie et l'oeuvre de Mercier.

<sup>11</sup> Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Genève, Slatkine reprints, 1979, 12 tomes en six volumes. Reproduction de l'édition d'Amsterdam.

<sup>12</sup> *Paris le jour, Paris la nuit, op. cit.*, Introduction, p. 16.

mieux connaître le *Tableau* et ouvrent ainsi la voie à des recherches plus approfondies sur le sujet.

Parfois évoqué en tant que dramaturge et penseur du théâtre (il est l'auteur d'une trentaine de pièces et a défini, après Diderot et Beaumarchais, les bases théoriques du drame bourgeois dans un manifeste intitulé *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* [1773]), Louis Sébastien Mercier a échappé à l'oubli grâce à son utopie *l'An deux mille quatre cent quarante* (1771). Le *Tableau de Paris*, qui a pourtant joui d'un succès populaire considérable aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, a finalement été mis au rancart. Mais à quoi un livre ayant connu un destin si ingrat peut-il ressembler ? Mérite-t-il le triste sort qui lui a été réservé ? Le *Tableau* ne relève d'aucun genre littéraire préexistant : ses douze tomes (1781-1789) sont composés de 1050 très courts textes — la ville se dessine à travers une série d'instantanés — et contiennent un curieux assemblage de réflexions, d'informations et d'historiettes imaginées ou recueillies par l'auteur durant ses années d'enquête sur le terrain. La description qu'en fait Jean Marie Goulemot donne une assez bonne idée de l'ensemble de l'oeuvre :

Le terme de «tableau» employé dans le titre implique une volonté de totalisation et un désir de connaître sans bornes. Tout est ou peut devenir objet de connaissance. L'auteur apparaît comme le montreur d'images et le régisseur du spectacle. [...] Ainsi trouvera-t-on dans le *Tableau de Paris* des passages consacrés aux latrines, aux cimetières, aux aigrefins, aux greniers, aux diverses catégories de mendiants, aux regrattiers, aux filles publiques... La visée est anecdotique, sociologique, politique, économique, c'est selon<sup>13</sup>.

Ce livre, à l'image de la ville, est un objet vivant, bigarré, désordonné. Tandis que le propos va un peu dans tous les sens, le lecteur, lui, va de surprise en surprise.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle français revit à travers ce portrait multidimensionnel et presque palpable d'une capitale dont on croit admirer les luxueux équipages, respirer les odeurs nauséabondes ou sentir l'agitation des marchés publics. Témoin de l'époque des Lumières et de la fin de l'Ancien Régime, l'auteur a voulu léguer à la postérité le souvenir d'une ville aux nuances fugitives, aux «coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes» (I, p. 13) et dont il croyait, par surcroît, la disparition imminente. Qu'il soit le pur produit de l'imagination de Mercier ou le fruit d'une véritable enquête sur le terrain, le *Tableau* se révèle au lecteur comme une surprenante fresque où tous les sens sont sollicités. Or, l'oeil est l'organe le plus déterminant de cette création, puisque le narrateur se présente avant tout comme un contemplateur et que la lecture qu'il propose de la société française relève d'un effort attentif d'observation. Paris est un univers de signes que le regard du peintre capte, interprète, organise.

Ce foisonnant recueil de textes, dont l'unité est difficile à percevoir, retrouve toute sa cohérence quand on l'analyse à partir du motif de la vision. Les expressions relatives à la vue telles que «coup d'oeil», «aveuglement» ou «point de vue» abondent dans le livre et forment de nombreux réseaux de sens. L'oeil est à la fois l'inspiration du narrateur-peintre, un objet fascinant qu'il ne se lasse pas d'admirer, et son instrument de travail, c'est-à-dire ce qui intercepte, assimile, intériorise les multiples images de la ville. L'auteur du *Tableau* fait non seulement du regard l'une des thématiques majeures de son oeuvre, mais il place cette notion au centre même de son esthétique.

---

<sup>13</sup> Jean Marie Goulemot, *la Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, coll. «en toutes lettres», n° 4, 1989,



L'étude qui suit trouve sa source dans la constatation de cette omniprésence, chez Mercier, d'une «poétique du regard». Les deux premiers chapitres examinent la difficulté de voir, dans une ville immense où le vrai et le faux se côtoient jusqu'à se confondre, où les êtres et les choses se cachent pour ne réapparaître que sous un déguisement. Dans l'univers trompeur du *Tableau*, le citadin en quête de savoir doit s'armer de patience et redoubler de vigilance, car, si la fausseté s'offre à la vue avec impudence, la vérité, elle, a tendance à fuir les regards curieux. Nous constaterons, au premier chapitre, que la capitale française est systématiquement comparée à un théâtre. Contaminés par le raffinement compassé de la noblesse de cour, les habitants de la ville ont perdu leur naturel et n'ont d'autre préoccupation que de pavaner. Poussés par un besoin obsessif de voir et d'être vus, ils se ruinent dans l'achat de brillants et consacrent beaucoup d'énergie à l'apprentissage des bonnes manières. Cette affectation dans les gestes et l'habillement, que Mercier croyait être l'apanage des femmes ou des nantis, devient peu à peu un phénomène généralisé. Les Parisiens, qui cherchent à faire impression, aplanissent les différences individuelles et ne se montrent que sous un vernis joli mais factice et uniforme. Cette espèce de consensus s'exprime avec éclat lors des festivités religieuses, car tous les citoyens se prêtent au jeu théâtral avec docilité, et l'hypocrisie est alors à son comble. Mercier, qui considère la ville d'un oeil philosophique, ne se laisse pas influencer par la mascarade à laquelle il assiste, mais il essaie plutôt de voir ce qu'elle dissimule.

La recherche de la vérité est un défi de taille dans un lieu comme Paris. Au deuxième chapitre, nous montrerons que l'immensité de cette agglomération urbaine agit comme un filtre protecteur qui abrite les laissés-pour-compte de la société. Compte tenu de facteurs temporels (hasards, coïncidences) et des formes labyrinthiques de la ville, il est absolument impossible pour un individu de tout voir au même moment. Outre cette première difficulté, Mercier observe que les individus et les choses s'enveloppent très souvent d'un voile qu'il faut retirer pour connaître leur nature véritable. Ce sont surtout les personnages à la morale douteuse qui ont le réflexe de se cacher, et le narrateur hésite à les montrer au grand jour. Toutefois, la curiosité finit toujours par triompher de ces petites réticences, car Louis Sébastien Mercier éprouve un attrait évident pour tout ce qui n'est pas apparent : le trompe-l'oeil, l'invisibilité et les liens secrets le fascinent. Son indiscretion le mène parfois derrière la toile, dans l'intimité même des gens et nous le suivons avec délice dans ces lieux interdits.

Nous verrons au troisième chapitre que, malgré les différents obstacles qui s'interposent entre son objet et lui, le narrateur ne baisse pas les bras — ou devrait-on dire les yeux ? — et poursuit son entreprise picturale. Comme il ne peut pas, sans trahir son parti pris de réalisme, représenter la ville selon différents points de vue à la fois, il choisit de s'entourer d'une multitude de personnages du regard à qui il distribue des rôles adaptés à leurs qualités spécifiques d'observation. Bien qu'ils aient des fonctions clairement définies, nous avons regroupé, par commodité, ces personnages en trois catégories : les non-voyants, les experts de l'observation et les figures de la distanciation. Le narrateur, pour sa part, exploite au maximum les pouvoirs de son propre regard. Il

envisage lui-même Paris selon des points de vue variés, restant tantôt éloigné, tantôt très près de son objet, l'analysant d'un oeil classificateur, sémiologique ou créateur. Le regard des uns et des autres participe à l'élaboration du *Tableau* et, en cela, l'oeuvre de Mercier est proche de la société modèle dont il rêve, c'est-à-dire une ville au sein de laquelle une communauté de voyants ferait alliance pour veiller à la sécurité des citoyens et pour assurer l'avancement des Lumières.

Il manquait sur le *Tableau de Paris* une étude qui tienne compte des douze tomes dans leur ensemble et qui expose avec précision les constituantes de la «poétique du regard». Ce premier travail descriptif amorcé, plusieurs questions demeurent en suspens. En quoi le livre de Mercier est-il typique de sa situation particulière, entre les Lumières et le romantisme ? Résolument moderne dans ses thèmes ainsi que dans sa facture, il reflète les nombreux bouleversements que subissait la société française sur le plan géographique, politique (accroissement de la population urbaine, intensification de la surveillance policière) et artistique. Les nouvelles conceptions esthétiques, notamment celles de Diderot dramaturge et critique d'art, transparaissent dans l'oeuvre — elle se veut vraie, c'est-à-dire proche de la réalité contemporaine — et bien sûr dans son titre : *Tableau de Paris*. Pourquoi Mercier a-t-il donné le nom de *Tableau* à son livre ? Michel Delon observe que cette «appropriation du pictural par le littéraire<sup>14</sup>» est présente chez plusieurs des contemporains de l'auteur (Beaumarchais, Bernardin de Saint-Pierre) et qu'elle coïncide avec une crise de la représentation classique au tournant des Lumières.

---

<sup>14</sup> Michel Delon, «L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Wolfgang Drost et Géraldi Leroy (édit.), *la Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels*

Or, Michael Fried, un historien de l'art spécialiste de cette période, situe à la même époque l'origine de la tradition moderne en peinture<sup>15</sup>. Que ce soit sur la toile ou au théâtre, les enjeux demeurent les mêmes : on essaie d'atteindre à une vérité de la représentation, et cette question est étroitement liée à la «place du spectateur» dans le tableau, autrement dit à son point de vue. Le regard est au centre de ces multiples interrogations.

---

à l'époque moderne. *Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 11-29, p. 13.

<sup>15</sup> Voir Michael Fried, *la Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1990, 264 p.

## **CHAPITRE I**

### **PARIS, LE «GRAND THÉÂTRE DU MONDE»**

[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 énergiques et 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 froids, le dresser sur ses pieds tout chancelants, et imprimer à cet oeil 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 (I, p. 892) ?

Louis Sébastien Mercier le dramaturge rêve d'un théâtre qui soit «vrai», du moins plus proche de la réalité que les tragédies modernes, pourtant très prisées par les écrivains de son époque. Parallèlement, le philosophe en lui — il préfère se présenter comme tel — ne voit pas la nécessité d'offrir une version caricaturale du monde, puisque celui-ci, de toute évidence, se suffit à lui-même en matière de comédie :

Si la comédie n'est plus sur le théâtre, elle est toujours dans le monde. Pour un observateur désintéressé, il y a de quoi rire comme Démocrite; et au fond rien n'est meilleur pour la santé. Vous voyez l'abbé qui parle de ses indigestions; vous entendez les gémissements de l'avare qui déclame contre la dureté du coeur humain [...]. Qu'est-il besoin après cela, d'aller entendre nos froides comédies modernes, qui n'offrent rien de tous ces travers (II, p. 903-904) ?

L'auteur du *Tableau de Paris*, qui cherche à comprendre et à décrire la Ville lumière, n'hésite pas à employer les termes de «théâtre» (I, p. 88), de «mascarade» (I, p. 1448) ou de «spectacle» (II, p. 556) pour caractériser la société française. Les Parisiens vivent en effet dans un monde factice, d'où la simplicité et le naturel ont été évacués pour laisser libre cours à la dictature du paraître. L'observateur averti n'est pas dupe des multiples mises en scène qui s'offrent à lui et il est en mesure de faire la différence entre ce que les gens montrent et ce qu'ils sont en vérité.

«Voir et être vu» (I, p. 537), pour reprendre l'un des leitmotifs du *Tableau*, est une véritable obsession chez les personnages dépeints par Mercier. Si certains endroits sont particulièrement courus, c'est que le regard, l'approbation et l'admiration d'autrui sont très convoités. Dans ce jeu de la séduction, le m'as-tu-vu parisien désire mettre tous les atouts de son côté : l'apparat, le clinquant, les pompons, rien n'est superflu quand il s'agit de mettre en valeur les charmes de madame. Il est bien question de madame ici — le narrateur insiste sur ce point avec un sexisme évident pour un lecteur moderne —, car la coquetterie est une invention vicieuse, donc féminine. Nous verrons pourtant que l'attitude narcissique n'est pas exclusivement du ressort de la femme et que, au grand désespoir philosophique de Mercier, le besoin de se donner en spectacle est un phénomène généralisé.

## Voir et être vu

### **Les lieux de parade**

Les motivations profondes des Parisiens déterminent leurs lieux de prédilection pour pavaner. Le prêtre qui porte son bréviaire «avec une sorte d'ostentation » n'a pas de préférence quant à l'endroit où il fera étalage de sa dévotion, puisque son unique but est de «mendier des assistants une certaine vénération» :

Si cette lecture du bréviaire est faite pour se sanctifier, c'est dans la retraite et seul que le prêtre doit méditer ce qu'il lit, et non prendre le temps de la promenade ou d'une assemblée pour se faire remarquer. Cette infructueuse momerie n'est plus en usage que chez les prêtres stupides ou hypocrites. Ceux qui se respectent ne livrent plus aux coup[s] d'oeil des railleurs leurs lèvres mouvantes, leurs signes de croix, et leurs coup[s] d'oeil vers les cieux (I, p. 1176-1177).

Par contre, les «groupes de demandeurs», qui cherchent à obtenir l'appui d'un ministre influent, ne manquent pas une occasion de se présenter aux «Audiences». Ces opportunistes semblent prêts aux pires bassesses pour s'élever dans la hiérarchie sociale et une chorégraphie grotesque s'élabore autour de «l'homme en place» dans l'espoir d'attirer son attention :

Combien de fois le corps se penche, se relève, se repenche, se redresse encore ! Quelle souplesse dans ces attitudes suppliantes ! Combien la langue prodigue-t-elle de soumissions, de flatteries, d'adulations ! [...] Considérez comme celui-ci se glisse pour arriver sous l'oeil protecteur; comme celui-là marche à reculons; comme cet autre courbe l'épine du dos; comme ce dernier qui semble admirer réellement Monseigneur, invite et appelle son regard (I, p. 1028).

La séduction des protecteurs est un art qui se rapproche peut-être autant de la danse que du théâtre, car elle passe par le langage corporel<sup>16</sup>. Cette espèce de cirque, qui vise essentiellement à capter un regard, est très souvent liée à la recherche d'un crédit, d'un pouvoir réel ou symbolique.

D'après la description que le narrateur donne de certains lieux, on imagine aisément qu'ils aient été conçus uniquement pour satisfaire le plaisir narcissique ou voyeur des Parisiens. L'affluence des promenades ne s'explique que par «la joie que [de jolies femmes] ont d'être vues et de voir» (I, p. 142). Les citadins, qui ne veulent manquer pour rien au monde les occasions de parader devant leurs pairs, se donnent rendez-vous dans des endroits stratégiques pour des rencontres qui prennent l'allure de véritables événements :

---

<sup>16</sup> Dans un passage du *Neveu de Rameau*, qui ressemble beaucoup à la citation ci-dessus, le neveu (Lui) se présente comme un expert dans l'art de la flatterie. Diderot, *le Neveu de Rameau*, Paris, Librairie Larousse, coll. «Classiques Larousse», 1972, 190 p., p. 78.



Les Parisiens ne se promènent point, ils courent, ils se précipitent. Le plus beau jardin se trouve désert à telle heure, à tel jour, parce qu'il est d'usage ce jour-là de faire foule ailleurs. On ne voit pas la raison de cette préférence exclusive; mais cette convention tacite s'observe exactement. Dans l'allée choisie où reflue la multitude, on s'y embarrasse, on s'y heurte, on s'y coudoie, et les flots n'y sont pas moins agités que ceux des spectacles<sup>17</sup> (I, p. 1155).

La présence des femmes — celles qui sont jolies évidemment — explique en grande partie le grand attrait de la population pour ces lieux d'exhibition. Dans le chapitre «Charmant coup d'oeil», Mercier les présente dans une attitude passive (même si le narrateur affirme qu'elles observent aussi bien qu'elles sont observées), les unes à côté des autres, formant une longue haie humaine dont la valeur est purement ornementale :

Un coup d'oeil très agréable encore est celui qu'offre le jardin des Tuileries, ou plutôt les Champs-Élysées, dans un beau jour de printemps. Les deux rangs de jolies femmes qui bordent la grande allée, serrées les unes contre les autres sur une longue file de chaises, regardant avec autant de liberté qu'on les regarde, ressemblent à un parterre animé de plusieurs couleurs (I, p. 142).

Derrière la vitrine d'une boutique, les petites marchandes de mode deviennent quant à elles des objets dont on peut évaluer le prix :

Assises dans un comptoir à la file l'une de l'autre, vous les voyez à travers les vitres. [...] Ces filles enchaînées au comptoir, l'aiguille à la main, jettent incessamment l'oeil dans la rue. [...] Ainsi ce métier sédentaire devient supportable, quand il s'y joint l'agrément de voir et d'être vue; mais la plus jolie du comptoir devrait occuper constamment la place favorable (I, p. 1478).

Elles ne sont que des marchandises parmi d'autres : «En passant devant ces boutiques, un abbé, un militaire, un jeune sénateur y entre pour considérer les belles. Les emplettes ne sont qu'un prétexte : on regarde la vendeuse et non la marchandise» (I, p. 1480). Pour rehausser leur valeur aux yeux d'un mari potentiel, les jeunes filles ont très vite fait de recourir à «l'artillerie lourde» (parures, beaux vêtements, brillant équipage) dans l'espoir de devenir des femmes-objets de luxe.

---

<sup>17</sup> Voir aussi le chapitre intitulé «Longchamp» (I, p. 293).

### Briller à tout prix : l'obsession des miroirs

«Être vu», en réalité, n'est pas suffisant, si on en croit Louis Sébastien Mercier : il faut aussi briller. C'est un narrateur scandalisé par le «luxe, bourreau des riches» (II, p. 126), qui observe que la société du XVIII<sup>e</sup> siècle privilégie l'avoir au détriment de l'être. La bijouterie le Petit-Dunkerque condense bien les fantasmes des nantis de cette époque, car les bijoux qui y sont exposés sont à l'image des gens qui les portent. L'or est travaillé, transformé de façon à ce que son nouvel aspect fasse une grande impression et qu'il attire systématiquement les regards :

Rien n'est plus brillant à l'oeil que cette boutique : rien n'est plus triste à la réflexion; on ne sait si l'on doit sourire ou gémir de ce luxe puéril. [...] De nombreux tiroirs sont remplis de mille bagatelles, où le génie de la frivolité a épuisé ses formes et ses contours. Le prix de façon vaut dix fois le prix de la matière. L'or a pris toutes les couleurs; le cristal, l'émail, l'acier sont des miroirs taillés à facettes, et les enfantillages de l'industrie délicate sont là sur leur trône (II, p. 67-68).

La rareté, l'éclat, le faste sont des mots clés pour désigner ce que l'on exploite pour avoir l'apparence de la richesse. Celle-ci s'exprime habituellement à travers les carrosses, les vêtements et les ornements les plus variés<sup>18</sup>, mais, dans certains cas, la nourriture même peut servir à en mettre plein la vue aux autres :

Les légumes et les fruits, dans leur première saison, sont hors de prix. Les Grands ne manquent point d'en décorer leur table, plutôt par air que par goût, car le plus souvent ces fruits ne valent rien; mais le maître d'hôtel croirait manquer à son *poste*, s'il n'offrait pas ces fruits acerbés, qui sont plutôt faits pour l'oeil que pour le palais. Il est de la dignité surtout d'avoir des petits pois dans le temps que la nature s'obstine à les refuser (II, p. 920).

---

<sup>18</sup> Voir, entre autres, les chapitres «Perruquiers» (I, p. 93), «Longchamp» (I, p. 293), «Coiffures» (I, p. 393), «Parures» (I, p. 395), «Les bijoux» (I, p. 415), «Diamants» (II, p. 272), «Plumassoire» (II, p. 670), «Collier» (II, p. 736) et «Queues traînantes» (II, p. 765).

On ne s'étonnera pas si les objets reluisants, chatoyants tels que les diamants ou les miroirs sont ceux qui remportent le plus de succès auprès des personnages du *Tableau* : ils incarnent aussi bien le penchant narcissique de ceux-ci que leur besoin de rayonner. Les «malheureux ouvriers» des manufactures royales des glaces satisfont à la demande avec peine tant celle-ci est considérable : «Cet établissement jouit d'un privilège exclusif; il aspire des millions, car on parle aujourd'hui tranquillement de cinquante mille écus de glaces pour meubler tel château. Bientôt le boudoir de la marchande de draps sera tout en glaces; et où n'en met-on pas ? dans des alcôves, des passages d'escalier, des garde-robes, etc.» (II, p. 729). Le narrateur déplore que le Parisien ait ainsi besoin de s'entourer des reflets de sa propre personne afin de s'observer à loisir. Son ton devient cinglant quand il s'agit de dénoncer le culte que l'on voue aux «petits cailloux brillants» :

Le diamant est à mes yeux l'enseigne de l'insensibilité morale; le diamant semble endurcir tous les êtres qui se pavant de sa pompe frivole. Quand je vois une femme porter à son bras la valeur de quatre riches métairies, son bras ne m'inspire plus l'envie de le baiser. Mais un homme orné de diamants, usurpant cette parure des femmes, me fait frémir, et je m'éloigne de lui avec une répugnance invincible (II, p. 274).

Notons que c'est avant tout l'homme qui est visé par cette critique. La vanité est une faiblesse qui appartient aux femmes et Mercier, de toute évidence, n'apprécie le mélange des genres qu'au théâtre.

### **Le modèle féminin**

La majorité des exemples le prouvent : le besoin d'être admiré, le plaisir de se pomponner, le goût du luxe, tout cela est inhérent aux dames. Ce sont *elles* qui décident

des modes. Grâce à leur précieuse contribution, l'industrie du paraître se porte à merveille :

L'industrielle orfèvrerie vient d'imaginer des fourchettes particulières pour manger des huîtres. Le petit couteau arrondi, propre à les détacher du frein, les accompagne. Ces joujoux d'argent font extasier les jolies femmes, qui depuis ce temps aiment les huîtres à la folie, afin d'avoir en présent le petit couteau et les jolies fourchettes. Le luxe frivole appartient essentiellement aux femmes, et vient des femmes (II, p. 879).

Le narrateur, dont la peinture parisienne révèle une volonté de classer et d'ordonner ce qui s'offre à la vue, n'apprécie pas l'influence qu'exercent les femmes auprès de certains hommes; selon lui, les différences entre les sexes doivent être marquées de façon telle qu'il n'y ait pas d'ambiguïté possible. Chantal Thomas résume bien la pensée de Mercier concernant le danger que représente la mode en ce sens : «La mode conduit à un processus d'effémination. L'homme à la mode est une femme déguisée. [...] Si le féminin peut avoir ses charmes et ses vertus, l'efféminé est une catégorie perverse à l'image d'un processus de corruption générale dont elle est l'un des symptômes<sup>19</sup>.» Le moraliste ne cesse de pointer du doigt les «Adonis au teint blafard, les Narcisse adorant leurs images dans les glaces» (I, p. 536-537) auxquels il reproche surtout une trop grande oisiveté<sup>20</sup> :

Mirez-vous présentement, hommes efféminés, et souriez à votre figure ! Ce poli qui reflète vos grâces, s'est fait sous les bras du dur travail et de la misère gémissante. Au lieu de votre physionomie, apercevez dans ces glaces la mine hâve, hideuse, famélique et décharnée de ces malheureux ouvriers. [...] Voilà l'ouvrage de votre luxe dévorateur de l'espèce humaine (II, p. 727).

<sup>19</sup> Chantal Thomas, «La sphère mouvante des modes», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 33-53, p. 35-36.

<sup>20</sup> Mercier aborde aussi ce thème dans les chapitres «Perruquiers» (I, p. 93) et «Les vapeurs» (I, p. 633).

Bien qu'il soit conscient du caractère artificiel de leur accoutrement<sup>21</sup>, le narrateur manifeste plus de sympathie à l'égard des «bacchantes», ces femmes à l'allure virile qui ont su résister aux tentations de la coquetterie :

On nomme ainsi les femmes qui tout récemment ont affecté du désordre dans leur coiffure et dans leur habillement; il passe dans leur maintien et dans leur discours. [...] Une bacchante marche comme un dragon, en a le geste et le regard, fait assaut de paroles avec tout ce qui se rencontre, commande aux hommes, mange à table avec une voracité feinte, boit du vin. Enfin, un homme qui, après avoir passé vingt ans dans son château, reviendrait à Paris, demanderait à l'oreille de son voisin : dans quelle pièce est le rôle que joue Madame (I, p. 1291-1292) ?

Au-delà de la confusion des sexes, cet extrait, avec des expressions telles qu' «affecté», «feinte», «pièce» ou «rôle», soulève plus généralement la question de l'écart qui existe entre ce que les gens montrent et ce qu'ils sont réellement. Selon Daniel Roche, cet écart n'est pas sans rapport avec la «révolution vestimentaire que connaissent les classes populaires urbaines au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>». Il observe que le goût pour la représentation gagne subtilement les différents couches de la société :

Si le sens de la parure est devenu conquête de tous avec les moyens d'une nouvelle sensibilité, les contrastes entre les hommes et les femmes se sont atténués sans toutefois disparaître, les frontières entre les groupes sociaux se sont brouillées et le spectacle de la vie a suggéré une mobilité plus grande. Dans ce mouvement Louis Sébastien Mercier voit le peuple perdre sa simplicité de moeurs et compromettre son authenticité comme sa santé en échange de la domination fragile et frivole des apparences<sup>23</sup>.

Les individus se présentent rarement tels que la nature les a conçus et ils font en sorte qu'on ne les voie que sous un jour avantageux. Dès lors, l'observateur doit redoubler de vigilance quand il considère ses semblables, car les signes d'appartenance à une collectivité sont de plus en plus flous.

<sup>21</sup> D'après lui, «le vêtement des femmes doit avoir un sexe» (II, p. 918).

<sup>22</sup> Daniel Roche, *la Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup>)*, Paris, Fayard, 1989, 549 p., p. 381.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 381-382.

### **La théâtralité de la vie publique et la banalité de la vie privée**

Les personnages du *Tableau* ont souvent un double visage : celui de leur vie publique, celui de leur vie privée. La dissimulation est fonction des rôles que la société impose aux hommes et que ceux-ci doivent respecter pour répondre aux attentes des «spectateurs» :

Les gens en place sont d'un sérieux à glacer. Leur conversation est la sécheresse même : ils ne s'expriment que par monosyllabes; mais toute cette démonstration extérieure est pour le public. En particulier, comme ils n'ont plus la crainte de se compromettre, ils abjurent une morgue qui nuirait à leurs plaisirs, et l'on voit l'homme, qui, pour un instant n'est plus dupe de sa vanité (I, p. 735).

Si, pour certaines personnes, ce masque peut sembler lourd à porter, il en est d'autres qui, au contraire, prennent un réel plaisir à cultiver cet art de la séduction et en font ressortir l'aspect ludique :

Une jolie femme fait régulièrement chaque matin deux toilettes. La première est fort secrète, et jamais les amants n'y sont admis [...]. La seconde toilette n'est qu'un jeu inventé par la coquetterie. [...] Si l'on tresse de longs cheveux flottants, ils ont déjà leur pli et reçu leurs parfums. [...] Si l'on plonge un bras d'albâtre dans une eau odoriférante, on ne peut rien ajouter à son poli comme à sa blancheur. Cette toilette n'est qu'un rôle qui favorise le développement de mille attraits cachés ou non encore aperçus (I, p. 1364-1365).

En se mignotant, en se bichonnant ainsi, la jolie femme souhaite attirer l'attention sur chacune des parties de son corps, dévoiler ses charmes tout doucement, faire durer le plaisir le plus longtemps possible. L'actrice chevronnée s'exécute machinalement, comme si elle avait répété cette petite mise en scène des centaines de fois. L'homme d'Église, quant à lui, change d'attitude comme il change de chasuble. Les déictiques temporels «matin» et «soir» soulignent la rapidité avec laquelle survient la métamorphose :

Le sévère pasteur d'une église use souvent d'une ingénieuse piété pour mieux exciter la générosité des fidèles. Il a prêché le matin contre la parure, il a appelé scandale effroyable tous les ornements légers qui ajoutent à la beauté. Le soir, il attend d'une aimable quêteuse qu'il a invitée, de sa taille élégante et de son joli minois, la récolte d'aumônes plus abondantes (I, p. 318).

Bien installé en sa chaire, il se transforme en saint homme et sert à ses ouailles de pieux discours, mais à peine est-il redescendu sur terre qu'il redevient un homme ordinaire et commet des péchés comme tout le monde.

Pour les Français, tout est prétexte à se donner en spectacle. Ils aiment se trouver devant un public, se sentir encerclés par les regards des curieux, être au centre de l'attraction. Le moindre événement prend l'allure d'une cérémonie où il faut bien se vêtir, agir selon un certain rituel et avoir l'attitude qui convient. C'est ainsi que, lors d'une exécution publique, le bourreau, qui est «frisé, poudré, galonné, en bas de soie blancs, en escarpins, pour monter au fatal poteau» (I, p. 713), devient «le grand acteur tragique pour la populace grossière qui court en foule à ces affreux spectacles» (I, p. 712). «L'accouchée», quant à elle, se métamorphose en reine d'un jour et veille à ce que rien ne ternisse ses airs de noblesse :

Étendue, à demi couchée sur une chaise longue, enveloppée dans le plus beau linge, elle se perd dans une infinité d'oreillers grands et petits. On ne voit que dentelles artistement plissées et de grosses touffes de rubans. Elle attend sur ce trône les visites de tout le monde ; elle a tout préparé pour qu'on admire jusqu'à son couvre-pieds (I, p. 1288).

Enfin, lors des lectures, l'homme de lettres, cédant à son amour-propre, se laisse aussi gagner par l'envie d'épater la galerie et agrmente sa performance de quelques éléments mélodramatiques :

Il s'est introduit un nouveau genre de spectacles. C'est un auteur qui ne lit pas à ses amis pour en recevoir des conseils et des avis, mais qui indique tel jour, telle heure [...]; qui entre dans un salon meublé, se place entre deux flambeaux,

demande un sucrier ou du sirop, calomnie sa poitrine, tire son manuscrit de sa poche, et lit avec emphase sa production nouvelle, quelquefois somnifère (I, p. 544).

Le besoin de faire sensation touche donc les hommes autant que les femmes et, le moment venu, les uns comme les autres savent choisir le décor ou les accessoires nécessaires pour éblouir les admirateurs potentiels.

### L'opposition nature-artifice : un long travail de mise en scène

Derrière la volonté des citadins de ne se présenter aux autres que sous un aspect aussi brillant que superficiel, point une opposition que Louis Sébastien Mercier évoque systématiquement pour caractériser la capitale française : il s'agit de l'opposition nature / artifice. Le désir de faire subir des transformations à tout ce qui se présente sous sa forme première est un phénomène typiquement urbain. À Paris, on altère, on tripatouille les êtres et les choses de manière à ce que tout paraisse joli, propre et uniforme. Or, le narrateur voit d'un mauvais oeil tous ces travestissements, car il ne croit pas que l'art puisse surpasser la nature. Il se rit de la vanité des mondains qui, depuis leur tendre enfance, s'engagent dans le long apprentissage d'un rôle qu'ils tiendront leur vie durant et qui pourtant les contraint.

#### **Un joli décor urbain**

Ce qui rend l'obsession de bien paraître condamnable aux yeux du philosophe est la futilité que cette attitude implique. Un long chapitre, «De l'idole de Paris, le joli ! », traite avec ironie de l'omniprésence des signes de cette «frivolité nationale» (I, p.



373). Le «joli» est une beauté fabriquée, vide et accessible à l'oeil du vulgaire, qui ne laisse place ni à l'imagination ni aux sentiments vrais :

Qu'est-ce que la beauté ? Un rapport, une juste proportion, une harmonie très souvent froide et dénuée de grâces. Le joli n'a pas besoin d'être examiné; il inspire l'ivresse dès qu'il est aperçu : un soupir involontaire rend hommage à sa perfection. Voyez ces petits chefs-d'oeuvre gracieux, ces miniatures exquises, ces merveilles fragiles; elles en sont plus précieuses; l'oeil s'y fixe avec complaisance; l'oeil admire, et l'imagination, toute active qu'elle est, se trouve satisfaite et ne reçoit rien au-delà (I, p. 640).

Une série d'oppositions sert à illustrer ce qui distingue la joliesse du sublime ou plus généralement du beau. La beauté est clairement associée à des qualités dites masculines telles que la simplicité, l'utilité et la vertu. Le joli, une création féminine, entraîne avec lui les défauts du «sexe faible», c'est-à-dire le maniérisme, l'oisiveté et une tendance au libertinage. Infectés par ces nouvelles valeurs, les citadins ne s'extasient plus «à la vue d'un ciel étoilé» (I, p. 636) et recherchent plutôt des «amusements variés» (I, p. 636). Ces changements s'opèrent jusque chez les guerriers qui préfèrent désormais le goût raffiné du chocolat à «l'aile du faisan» (I, p. 638). La répétition du mot «joli», à la fin du chapitre, exprime bien le ridicule de vouloir appliquer inconsidérément les mêmes critères esthétiques à tout :

Heureuse nation, qui avez de jolis appartements, de jolis meubles, de jolis bijoux, de jolies productions littéraires, qui prisez avec fureur ces jolies bagatelles, puissiez-vous prospérer longtemps dans vos jolies idées, perfectionner encore ce joli persiflage qui vous concilie l'amour de l'Europe, et toujours merveilleusement coiffée, ne jamais vous réveiller du joli rêve qui berce mollement votre légère existence (I, p. 643) !

L'opération de «polissage» qui s'exerce sur les êtres et les choses de la vie quotidienne ne vise qu'à jeter de la poudre aux yeux : ce n'est que du vent. Les Parisiens, sauf quelques exceptions, ont pris l'habitude de ne juger leurs pairs que d'après la

surface et, bien souvent, l'essentiel leur échappe. Marivaux, dans *le Paysan parvenu*, abordait déjà ce thème d'une façon semblable quand Jacob, après avoir subi une métamorphose vestimentaire<sup>24</sup>, réalise que les autres ne le voient plus de la même façon. Les individus superficiels, qui n'avaient pas le regard assez pur pour percevoir la beauté naturelle du jeune campagnard, deviennent soudainement sensibles au charme du nouveau Jacob, enjolivé de la tête aux pieds :

Je vous ai dit que j'étais beau garçon, mais jusque-là il avait fallu le remarquer pour y prendre garde. Qu'est-ce que c'est qu'un beau garçon sous des habits grossiers ? il est bien enterré là-dessous; nos yeux sont si dupes à cet égard-là ! [...] Il y a seulement par-ci par-là quelques femmes moins frivoles, moins dissipées que d'autres, qui ont le goût plus essentiel, et qui ne s'y trompent point. J'en avais rencontré quelques-unes de celles-là, comme vous l'avez vu; mais ma foi sous mon nouvel attirail, il ne fallait que des yeux pour me trouver aimable<sup>25</sup>.

À l'instar de Marivaux, qui choisit de montrer Paris à travers le regard d'un paysan, Mercier, dans le chapitre «Noces», dresse un parallèle entre le style guindé d'une cérémonie parisienne et la «gaieté vive et franche» (I, p. 815) d'une noce champêtre. Les observations qu'il en tire lui arrachent quelques pointes nostalgiques : «Où sont les danses vives et les mouvements vrais de l'allégresse ? Où les vieillards paraissent-ils en cheveux blancs, essuyant leurs yeux humides de larmes de tendresse» (I, p. 816) ? L'attrait de l'artifice est donc propre aux grandes villes, mais nous verrons que c'est plus particulièrement Paris qui remporte la palme de la superficialité.

L'auteur du *Tableau de Paris*, qui, pour bien décrire son objet, procède souvent par analogie, choisit presque toujours la capitale anglaise à titre comparatif. L'habitant

<sup>24</sup> Une transformation analogue est décrite dans le chapitre intitulé «Nouveau débarqué» (I, p. 1004).

<sup>25</sup> Marivaux, *le Paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF», n° 73, 1965, 379 p., p. 157.

londonien, selon lui, est plus sage que le Parisien : «L'Anglais a des goûts plus vifs, plus variés, plus profonds. Il ne se nourrit pas de vanité, de l'étalage, de la parure, de clinquant [...]. Il lui faut des divertissements plus substantiels» (I, p. 537). Le texte «Le fat à l'anglaise» montre qu'au lieu d'essayer d'imiter son homologue anglais pour ses qualités morale le jeune Français ne reproduit que sa tenue vestimentaire. Outré, Mercier sermonne son compatriote :

Reprends, mon jeune étourdi, reprends ton habillement français; mets des dentelles; que ta veste soit brodée; galonne ton habit; fais-toi coiffer à *l'oiseau royal* [...] Ce n'est pas assez de prendre l'habit des gens, pour en avoir l'esprit, le caractère. Retiens ton costume national, il te sied; c'est sous cette livrée que tu dois parler sans rien dire, déraisonner agréablement sur tout, et étaler les grâces de la profonde ignorance (II, p. 41-42).

Le manque de profondeur du Français l'oblige à recourir à l'artifice de la parure pour se rendre intéressant, et l'observateur inexpérimenté se laisse facilement berner par ce bel enrobage qui ne renferme pourtant pas un bien grand mystère. De ce point de vue, on comprend les propos du narrateur quand il prétend que Voltaire, cet «écrivain élégant» au «goût factice» (I, p. 1443), était «doué du genre d'esprit qui convenait à son siècle» (I, p. 1442) :

Né à Paris, ses ouvrages semblent tous avoir été faits pour la capitale. [...] Les écrits de Voltaire semblent imbibés de cette rosée qui donne aux fleurs leur émail, et aux fruits leur duvet. Brillant, ingénieux, vif, plaisant, gracieux, il n'a aussi aucune sorte de profondeur; il ne touche qu'aux superficies. [...] C'est une philosophie commune que celle dont il se pare; mais il l'a très bien ornée. [...] il faut avouer qu'on a parlé trop longtemps du même écrivain, et qu'il n'était pas assez substantiel pour soutenir ce poids immense de la renommée. Traduit, il perd et paraît nu (I, p. 1440-1442).

Mercier reproche à son compatriote de vouloir cacher la petitesse de ses idées en compensant par une grande attention accordée à la manière, à la forme. L'auteur du *Tableau* n'a que faire d'un style étudié; ce qu'il recherche avant tout, ce sont les émotions vraies.

### L'école des comédiens

Les lamentations du philosophe en ce qui concerne l'envahissement d'objets et d'individus factices semblent bien vaines, puisque les Parisiens sont conditionnés toute leur vie à être autre chose qu'eux-mêmes. Jusqu'ici, nous avons surtout évoqué le décor dans lequel les «acteurs» évoluent et l'aspect matériel de leur déguisement, mais il y a évidemment une attitude et un langage particuliers à adopter si l'on veut briller en société. Cette attitude s'acquiert grâce à un long apprentissage qui débute dès «la plus tendre enfance» (II, p. 276) et dont on perçoit malheureusement très tôt les signes :

Qu'on daigne regarder avec réflexion ces marionnettes que l'on voit dans nos promenades, préluder aux sottises et aux erreurs du reste de leur vie. [...] Toutes les grimaces et l'affectation du petit-maître sont rassemblées chez *le petit monsieur*. Il est applaudi, caressé, admiré en proportion des contorsions qu'il saisit. *La petite demoiselle* reçoit un compliment à chaque minauderie dont son petit individu s'avise, et si son adresse prématurée lui donne quelque ascendant sur le petit *mari*, on en augure, avec un étonnement stupide, le rôle intéressant qu'elle jouera dans la société (II, p. 277).

Comme il en existe pour les sciences ou pour la musique, il existe des maîtres d'agrément qui sont chargés d'enseigner aux jeunes gens «l'art des manières», c'est-à-dire ces petits gestes compassés et inutiles qui effacent chez eux toute trace de spontanéité : «Ces maîtres les instruisent à sourire devant un miroir avec finesse, à prendre du tabac avec grâce, à donner un coup d'oeil avec subtilité, à faire une révérence avec une légèreté particulière. Ils leur enseignent à parler gras, comme font nos acteurs, à les imiter sans les copier, à montrer les dents sans grimace [...]» (I, p. 412). La comédie à laquelle ces jeunes Parisiens acceptent de se prêter constitue pour eux une forme de laissez-passer qui leur garantit une place dans la bonne société. Derrière ces manifestations extérieures d'appartenance à une collectivité, l'individu disparaît

littéralement. L'observateur doit posséder une capacité de pénétration singulière pour déceler ce qui se cache sous le masque de l'autre.

### **Le choix des «costumes»**

La grande pantomime de Mercier est ainsi faite de toute une série d'acteurs, c'est-à-dire de personnages passés maîtres dans l'art de dissimuler. Il existe des attitudes, des comportements types qui se sont rapidement imposés dans le monde et que les initiés endossent comme on met une veste à la mode, car ils sont prêts-à-porter. Ces conduites de bon ton servent d'écran protecteur à ceux ou celles qui veulent que leurs sentiments restent voilés, autrement dit qui désirent demeurer «illisibles» aux yeux des autres. «L'homme décidément superficiel», par exemple, ne voudrait surtout pas qu'on le surprenne à manifester de l'intérêt pour des choses importantes :

On le voit aux trois spectacles. S'il paraît dans une promenade, tout le monde le salue. Il parle à l'un, sourit à l'autre, aborde un troisième, annonce tout haut la distribution de sa journée, et parle de son oisiveté avec le sérieux que pourrait prendre l'homme sensé qui annoncerait une occupation utile. Il exagère les modes; il a des enthousiasmes sans chaleur, des engouements sans motifs : il outre la frivolité nationale; mais il cache quelquefois, sous ces dehors empruntés, la marche fine d'une ambition ardente (I, p. 373).

Pour ce qui est du médecin, que Mercier compare aux Purgon et Diafoirus moliéresques, il excelle dans l'art de camoufler son incompetence sous un vernis de sollicitude aussi charmant que lourd de conséquences :

S'il tâte le pouls, c'est avec une grâce particulière; il trouve partout la santé; il ne voit jamais de danger. Au lit d'un moribond, il a l'air de l'espérance; il distribue des paroles consolantes, part, plaisante encore sur l'escalier; et dans la nuit même, la mort emporte son malade<sup>26</sup> (I, p. 324).

---

<sup>26</sup> Le chapitre «Maîtres d'agrément» (I, p. 413) fait également mention des charmes du médecin.

Ces attitudes empruntées derrière lesquelles s'éclipsent les individus changent selon le goût du moment à un rythme à peu près comparable à celui auquel évoluent les modes vestimentaires :

Il n'y a plus d'hommes à *bonnes fortunes*, c'est-à-dire de ces hommes qui se faisaient une gloire d'alarmer un père, un mari, de porter le trouble dans une famille [...] : ce ridicule est passé, nous n'avons plus même de *petits-mâîtres*; mais nous avons l'*élégant*. L'Élégant n'exhale point l'ambre; son corps ne paraît pas dans un instant sous je ne sais combien d'attitudes; son esprit ne s'évapore point dans des compliments à perte d'haleine; sa fatuité est calme, tranquille, étudiée (I, p. 370).

Que l'on ait affaire à «l'homme décidément superficiel», au «petit-maître» ou à «l'élégant», un élément demeure inchangé : le rapport aux autres, dans la société parisienne, relève de ce jeu de cache-cache où il faut réussir à soutenir son personnage tout en démasquant les autres. Crébillon fils, dans *les Égarements du coeur et de l'esprit*, explique bien les tenants et les aboutissants de cette mascarade perpétuelle, alors qu'il en expose les rouages par la bouche d'un mondain désabusé qui fait la leçon à un jeune Meilcour encore innocent :

vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître ce qu'ils sont en effet. [...] Ne paraissez point offensé des vices que l'on vous montre, et ne vous vantez jamais d'avoir découvert ceux que l'on croit vous avoir dérobés. Il vaut souvent mieux donner mauvaise opinion de son esprit, que de montrer tout ce qu'on en a; cacher sous un air inappliqué et étourdi, le penchant qui vous porte à la réflexion, et sacrifier votre vanité à vos intérêts<sup>27</sup>.

Au moment où Mercier rédige son ouvrage, l'ère des «petits-mâîtres» décrite par Crébillon n'existe déjà plus, mais, étrangement, l'analyse que propose Hope Christiansen de son roman pourrait très bien s'appliquer au *Tableau de Paris* :

<sup>27</sup> Crébillon fils, *les Égarements du coeur et de l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 891, 1977, 309 p., p. 245.

If the society depicted in Crébillon's novel is as Peter Brooks affirms, similar to a theatre, «closed to the outside but utterly public to its members, who are both actors and spectators», then it follows that vision — seeing and being seen — is essential, and anyone seeking to succeed in society (and therefore in life) must experience a visual education<sup>28</sup>.

Le besoin presque obsessionnel d'être admiré justifie l'effort alloué à l'apprentissage d'un rôle social. Quel est donc ce monde où l'on craint tant la mise à nu, où l'on fuit les regards inquisiteurs comme la peste ? Issue de la cour, cette communauté de fantoches gagne du terrain et son influence s'étend peu à peu à la société parisienne dans son ensemble.

### La distribution des rôles

Bien que l'auteur du *Tableau* prétende faire un portrait des moeurs parisiennes en général, celles des riches comme celles des pauvres, sans se positionner dans la hiérarchie sociale, mais en s'offrant plutôt la possibilité de se déplacer d'un monde à l'autre — car c'est bien de deux mondes qu'il s'agit —, ce qui a été dit jusqu'à présent vaut essentiellement pour la première des deux catégories. La possibilité de bien paraître, de briller et d'avoir son maître ès manières personnel n'est certes pas à la portée de toutes les bourses. L'univers factice qu'évoque le narrateur ne concerne que les hautes sphères de la hiérarchie, car le pauvre ne peut pas se payer le luxe de feindre. Nous verrons pourtant que la frontière entre les nantis et les plus démunis n'est pas toujours aussi nette qu'elle le paraît et que, dans certaines circonstances, l'envie de jouer la comédie se généralise.

---

<sup>28</sup> Hope Christiansen, «Learning to See : Visual Education in *Les Égarements du coeur et de l'esprit*»,

### **Le fard de la noblesse, la nudité de la populace**

De façon générale, on observe que plus le rang d'une personne est élevé, plus les pressions sociales sont fortes et le protocole, lourdement déterminant. C'est à partir de la cour que les règles qui régissent le grand théâtre du monde sont établies et le premier à en souffrir est le prince lui-même : «Les princes qui commandent à tout, obéissent à l'étiquette : le philosophe sourit de cet étrange esclavage; et quand il voit les princes enchaînés eux-mêmes dans les entraves d'un vain cérémonial, il reconnaît l'égalité des conditions» (II, p. 547). À la lecture du chapitre intitulé «L'air de Cour», on a l'impression que les contraintes de la vie sociale s'abattent sur tout ce qui approche les zones d'influence de ce lieu, comme par une espèce de contagion de l'atmosphère ambiante :

La Cour est le centre de la politesse, parce qu'elle y donne le ton des usages et des manières. L'air de Cour s'imprime dans un garçon de la Chambre, dans un petit contrôleur; et à l'instar des grands seigneurs, ils affectent une contenance modeste, puis paraissent fiers et superbes. [...] Le langage y est plus élégant, le maintien plus noble et plus simple, les maximes plus aisées, le ton et la plaisanterie y ont quelque chose de plus fin; mais le jugement y a peu de justesse, les sentiments du coeur y sont nuls; c'est une ambition oisive, un orgueil prêt à faire des bassesses, un désir immodéré de la fortune sans travail, une crainte servile de la vérité<sup>29</sup> (I, p. 1215).

Les blâmes du narrateur visent une cible non équivoque et, malgré sa prétendue distance critique, il ne parvient pas à conserver une position tout à fait neutre face à ce qu'il décrit. Les propos de Chantal Thomas rejoignent et développent cette hypothèse :

L'hostilité de Mercier au règne du paraître témoigne de son antipathie à l'égard de l'aristocratie et de ses valeurs. Elle se justifie par un constant attachement à la morale bourgeoise — à ses vertus, au nom desquelles le solide, l'utile, le durable... doivent être préférés au fugace, au brillant, à l'ostentation. Une

---

*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 319, 1994, p. 151-167, p. 151.

<sup>29</sup> Voir aussi les chapitres «Ton du grand monde» (I, p. 847) et «Fat, fatuité» (II, p. 217).



morale du travail préférée à la dilapidation du jeu. Une attention au réel défendue contre les mirages de l'apparence<sup>30</sup>.

S'il est vrai que Mercier ne se montre pas très tendre envers la noblesse française, il ne faut pas croire pour autant qu'il offre une image plus flatteuse des autres groupes sociaux : ses gros coups de pinceaux, ses jugements stéréotypés n'épargnent personne.

Le premier réflexe de celui qui s'élève dans la hiérarchie sociale est de se munir de beaux vêtements ou d'une attitude empruntée. Selon Benoît Melançon, le pauvre est souvent décrit par Mercier comme «un être sans épaisseur, qui se lit en une totale transparence, qui ne sait pas efficacement dissimuler<sup>31</sup>». Les premières lignes du texte «Cabarets borgnes» l'annoncent bien : «la vie des gueux a une franchise qui mérite d'être observée; car les passions qui sont à nu ont une originalité piquante» (II, p. 179). Le plus démuné n'a pas appris à couvrir son langage de «ce mensonge ingénieux» qu'est la civilité, de cette «robe légère jetée sur le moral» (I, p. 242). En fait, le moment où la distinction entre le riche et le pauvre se fait la plus manifeste est certainement celui des festivités publiques. Le contraste entre la cérémonie fastueuse, harmonieuse, délicate des uns et le tohu-bohu barbare, dépourvu de tout rituel des autres est frappant. Ainsi, le jour de la Fête-Dieu, Paris met son masque, invite les «habitants polis des bords de la Seine» (I, p. 217) et paraît sous son meilleur jour :

Paris ce jour-là est propre, sûr, magnifique et riant. [...] Qui croirait, en voyant la pompe de cette fête, que la ville ne renferme aucun incrédule dans son sein ? Tous les ordres de l'État environnent le saint sacrement. Toutes les portes sont tapissées; tous les genoux fléchissent; les prêtres semblent les dominateurs de la ville; les soldats sont à leurs ordres [...]. Les fleurs, l'encens, la musique,

<sup>30</sup> Chantal Thomas, *loc. cit.*, p. 42.

<sup>31</sup> Benoît Melançon, «De Louis Sébastien Mercier au Comité de mendicité», dans Michel Biron et Pierre Popovic (édit.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. «Dont actes», n° 17, 1996, p. 73-85, p. 84.

les fronts prosternés, tout ferait croire que le catholicisme n'a pas un seul adversaire (I, p. 570-571).

À l'opposé, les fameux banquets qui sont décrits dans le chapitre «Feux d'artifice» témoignent du peu d'importance que la populace accorde à l'image qu'elle projette<sup>32</sup>. La «cohue tumultueuse» (I, p. 563) laisse s'exprimer ses besoins primitifs et ses sentiments les plus vils sans aucune retenue :

La canaille fait un rond immense, sans ordre ni mesure, saute, crie, hurle, bat le pavé sous une danse lourde : c'est une bacchanale beaucoup plus grossière que joyeuse. [...] Si l'on jette de l'argent, c'est pis encore : malheur au groupe tranquille, où l'écu est tombé ! Des furieux, des enragés, le visage sanglant et couvert de boue, fondent avec emportement, vous précipitent sur le pavé, vous rompent bras et jambes, pour ramasser la pièce de monnaie (I, p. 563).

Ces aperçus caricaturaux ne laissent pas de place aux nuances et divisent l'univers parisien de façon excessivement radicale : le narrateur sait bien que les individus ne se laissent pas catégoriser aussi simplement en faux riches ou en vrais pauvres. Certains échappent aux hiérarchies établies, les traversent avec une aisance qui n'est pas sans agacer Mercier.

### **Des personnages hors normes**

Nous l'avons mentionné précédemment, l'auteur du *Tableau de Paris* prétend décrire la ville le plus fidèlement et le plus clairement possible. Pour cela, il souhaiterait pouvoir comprendre son objet, le présenter de façon ordonnée. Cependant, des données lui échappent nécessairement, car, comme le souligne Jean Marie Goulemot, la société française évolue très rapidement au XVIII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>32</sup> Le chapitre «Carnaval» (I, p. 885) propose à peu près le même constat.

Au-delà des apparences et de la représentation qu'elle se fait d'elle-même, la société française est profondément instable. Sous la fixité impavide des ordres, les mutations sont constantes. S'y côtoient les nobles déçus comme Des Grieux, les aventuriers comme Manon, les gens de finance dont la noblesse tient à l'argent et tous ceux qui, à l'image du Jacob du *Paysan parvenu* de Marivaux, tentent de s'élever dans la société par les moyens du corps ou de l'esprit. Le travestissement à l'oeuvre dans le théâtre de Marivaux durant la Régence et dans le *Faublas* de Louvet à la veille de la Révolution est plus qu'un jeu : il traduit les angoisses et les incertitudes sociales<sup>33</sup>.

De plus en plus méfiant quant aux signes extérieurs d'appartenance à un groupe social, Mercier imagine et met en scène dans son *Tableau* une panoplie d'individus aux personnalités multiples, qui quittent ce qu'ils sont le matin pour paraître sous une toute autre apparence le soir, ou vice versa. Ces personnages mènent une double vie dans le secret le plus total, si bien qu'il est impossible de connaître leur véritable condition. Cette situation est plutôt courante chez un certain type de femme<sup>34</sup> dont l'état, selon Mercier, est «indéfinissable» :

elles tiennent le rang de leur invisible amant, et non de leur mari. Ceux-ci visitent la bourgeoisie, tandis que celles-là, plus fières, plus hautaines, ne veulent voir que la classe où est l'homme qui soutient leur maison. On les appelle de *très honnêtes femmes*; car la main qui les enrichit, est cachée (I, p. 368).

Cependant, des personnages sont carrément hors normes et les mascarades spectaculaires deviennent pour eux un exercice quotidien. Les espions, par exemple, poussent l'art caméléonesque à des sommets inégalés :

Celui qui porte une épée le matin, prend le soir un rabat. Tantôt il représente un paisible robin en cheveux longs, tantôt un spadassin l'épée sur la hanche. Le lendemain, ayant en main une canne à pomme d'or, il figurera un financier occupé de calculs : les travestissements ne lui coûtent rien. Il est dans la même journée, chevalier de Saint-Louis et garçon perruquier, prieur tonsuré et marmiton. Il visite le bal paré et le tripot le plus infect. Tantôt le diamant au

<sup>33</sup> Jean Marie Goulemot, *la Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, coll. «en toutes lettres», n° 4, 1989, 189 p., p. 22.

<sup>34</sup> Voir aussi les chapitres «Femmes de quarante ans» (II, p. 343) et «Vieux garçons» (II, p. 439).

doigt, tantôt la plus sale perruque sur la tête, il change presque de physionomie comme d'habillement; et plus d'un enseignerait à Préville l'art de se décomposer (I, p. 157).

Si le talent de ces espions, qu'il compare à celui d'un comédien célèbre, force l'admiration du narrateur, il n'en est pas de même des êtres cupides qui se métamorphosent dans le but unique de tromper les braves gens trop crédules<sup>35</sup> :

Les escrocs de toute espèce, répandus dans les différentes provinces, se rendent une fois en leur vie dans la capitale, comme sur le vaste et grand théâtre où ils pourront déployer tout leur talent, frapper de plus grands coups, et rencontrer un plus grand nombre de dupes. [...] Ils savent qu'il faut que l'oeil soit d'abord frappé des couleurs de l'opulence, et ils ne négligent pas ces dehors qui peuvent en imposer. Attentifs à saisir l'esprit des différents états, ils caressent indifféremment leurs préjugés; ils n'ont pas d'amour-propre; on les voit changer de langage, selon les hommes à qui ils s'adressent (I, p. 88).

Sensibles aux stigmates sociaux, les personnages véreux s'avèrent de très fins observateurs. De plus, ils se montrent capables d'une grande souplesse et réussissent à se mêler à des gens de conditions variées en passant totalement inaperçus. Le «prêteur à la petite semaine» change d'apparence avec une virtuosité telle que son petit manège reste ignoré de ses pairs aussi bien que des «pauvres fruitières», des «revendeuses» ou des «poissardes» :

[il] prend certains jours du mois un habit râpé, une vieille perruque, de vieux souliers des bas rapetassés [...]. Le lendemain, il traverse les Halles et la place Maubert dans un équipage. Personne ne le reconnaît, et ne peut le reconnaître; c'est un autre homme; il est brillant, il est reçu dans la bonne société; et souvent au coin de nos cheminées de marbre, il parle de bienfaisance et d'humanité (I, p. 550-551).

Ce passage ressemble étrangement à la description que Moi offre du neveu de Rameau dans l'oeuvre de Diderot. Le narrateur y fait également référence à la métamorphose d'un personnage, laquelle est étroitement liée à des déictiques temporels :

---

<sup>35</sup> Voir aussi les chapitres «Mendiants valides» (I, p. 674) et «Francs-bourgeois» (I, p. 1150).

Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme<sup>36</sup>.

Bien que ces extraits mettent en évidence la rapidité avec laquelle les personnages passent d'un état à l'autre, ils ne nous éclairent pas sur les causes de ces transformations subites. Le «prêteur à la petite semaine», nous l'avons vu, se farde et feint la pauvreté par cupidité. Par contre, si le neveu de Rameau quitte de beaux vêtements et une brillante situation, c'est bien malgré lui, et il rejoint en cela des personnages de Mercier : «Ainsi tel garçon joue à lui seul le personnage de *Castor* et de *Pollux*. Tantôt il est dans l'Olympe, et tantôt dans la boue. Tantôt il éclabousse, et tantôt il est éclaboussé» (II, p. 409). Ce jeune homme singulier et bohème vit au jour le jour, en parasite, et ce sont les circonstances ou les nantis qui le pensionnent qui décident de son sort.

À Paris, comme les choses évoluent très rapidement, personne n'est à l'abri des aléas de la fortune. Les «acteurs» intervertissent donc parfois leurs rôles par la force des choses, passant d'une position favorable à une situation ingrate, et inversement :

Monseigneur est tout-puissant à onze heures du matin; il donne audience et son salon est rempli. [...] À une heure, entre quelqu'un qui vient trouver Monseigneur, le fait passer dans son cabinet, et lui demande le *portefeuille*. Monseigneur n'est plus rien. Il fait mettre à voix basse deux chevaux à sa plus humble voiture, quitte Versailles sans revoir le visage du maître qui le chasse, et va dîner seul à Paris avec son chagrin, et loin de la cohue brillante qui lui prodiguait les révérences et les adulations<sup>37</sup> (I, p. 735).

Les métamorphoses des petites marchandes de mode qui sont tirées de leur condition par de riches maris sont si inattendues qu'elles semblent relever d'un coup de théâtre. Devenues dominantes, ces ex-dominées s'empressent d'oublier leurs anciens accessoires

---

<sup>36</sup> Diderot, *op. cit.*, p. 25.

(«aiguille», «miroir», «triste couchette») et adoptent avec une aisance déconcertante l'attitude que commande leur nouvelle situation :

Plus d'une aussi ne fait qu'un saut du magasin au fond d'une berline anglaise. Elle était fille de boutique; elle revient un mois après y faire ses emplettes, la tête haute, l'air triomphant, et le tout pour faire sécher d'envie son ancienne maîtresse et ses chères compagnes. Elle n'est plus assujettie au comptoir; elle jouit de tous les dons du bel âge. Elle ne couche plus au sixième étage dans un lit sans rideaux, réduite à attraper en passant le stérile hommage d'un clerc de procureur. Elle roule avec plaisir dans un leste équipage, et d'après cet exemple, toutes les filles, regardant tour à tour leur miroir et leur triste couchette, attendent du destin le moment de jeter l'aiguille, et sortir d'esclavage (I, p. 1479-1480).

Ce brassage social brouille les informations de Mercier et rend plus difficile la classification des individus selon leur rang social. Cette situation nuit également à la distinction, dans la société parisienne, entre théâtre et réalité.

### **Une supercherie collective**

Qui joue la comédie, finalement ? Jusqu'à présent, la réussite dans le monde des apparences a surtout été associée aux classes privilégiées ou aux imposteurs. Mais il y a une forme de théâtre auquel se prêtent à des degrés divers, quoique de bonne grâce, tous les Parisiens, petits et grands, riches et pauvres : ils s'agit de l'étiquette, du protocole, des rites et de tout ce qui concerne le cérémonial religieux. Nous en avons fait la remarque un peu plus tôt au sujet du prince : ces «lois imaginaires» (II, p. 557) exercent un réel ascendant sur les citadins qui se prêtent, telles des petites marionnettes, à un nombre incroyable de conventions, de gestes, de paroles totalement artificiels. On assiste, par exemple, lors de la quinzaine de Pâques, à une supercherie collective parfaitement rodée :

---

<sup>37</sup> Voir aussi le chapitre «L'air de Cour» (I, p. 1216).

Les concerts qui remplacent la comédie, les assemblées de charité, l'office des ténèbres qu'on égaie par de la musique, les belles voix que l'on affiche [...]. Les valets et les servantes interrompent leur service, assiègent les confessionnaux. On court entendre le matin et le soir la Passion; les temples ne sont plus assez vastes [...]. Après une apparence d'amendement, la quinzaine finie, les églises redeviennent désertes; le peuple reprend son train accoutumé; il ne songera à la confession que l'année suivante. Aux plats de légumes, déjà la viande a succédé; quand le plat de légumes reparaitra sur la table, les devoirs de sa religion lui reviendront en mémoire (I, p. 1068).

Mercier s'amuse en particulier de l'hypocrisie qui entoure ce qui appartient au sacré, c'est-à-dire de tout ce qui concerne les manifestations religieuses ou le rituel entourant la mort. Dans les cas de décès, une convention tacite distribue les rôles principaux et les rôles secondaires entre les individus selon la proximité avec le défunt. La liberté individuelle et les sentiments vrais n'ont pas de place dans le coeur de ces «endeuillés» d'opérette : la tristesse est systématiquement feinte. Le chapitre «Étiquette des deuils» en est une évidente satire<sup>38</sup> :

On porte le deuil de père et mère six mois, de grand-père et grand-mère quatre mois et demi; de frère et soeur, deux mois [...]. Considérez bien cette échelle : avec quel art elle est graduée ! C'est le thermomètre de l'affliction. Vous savez d'avance combien dureront les heures de tristesse. Les heures sont fixes et invariables; elles n'admettent d'exception que lorsqu'on hérite. Alors le deuil d'un frère, qui n'était que de deux mois, s'allonge jusqu'à six mois; et c'est ainsi que l'on remercie le défunt de sa succession (I, p. 1100).

Ces règles s'observent avec une fidélité aveugle, dépourvue de sens commun, et les principaux concernés les subissent bien souvent à leur corps défendant. L'importance de la représentation et la nécessité de s'offrir en spectacle sont des valeurs tellement bien ancrées dans les moeurs des contemporains de l'auteur qu'elles les poursuivent fatalement jusque sur leur lit de mort :

Il est encore dit aujourd'hui qu'une femme malade doit recevoir du monde jusqu'au moment qu'elle expire. On ne laisse entrer, il est vrai, que les amis de la malade : mais elle en a tant que l'appartement est toujours plein. Le protocole

---

<sup>38</sup> Voir aussi le chapitre «Mausolées» (I, p. 1447).

d'un mourant est de n'être jamais seul; et c'est un devoir d'étiquette, que d'aller chez lui en foule. Il faut être entouré de parents et d'amis, dans toutes les crises d'une fièvre : on vient jusque sous vos rideaux (I, p. 1290).

Le besoin de voir et d'être vu du fat parisien, qui pouvait sembler, de prime abord, plutôt anodin, prend tout à coup des proportions inquiétantes quand on constate qu'il atteint une grande partie de la population urbaine.

\* \* \*

Le promeneur qui «bat le pavé» dans l'espoir de mieux décrire ses congénères constate qu'il ne suffit pas «pour connaître les hommes [de les] fréquenter» (II, p. 1309). Nous l'avons vu, l'obsession de la mise en scène, le besoin de s'effacer derrière un rôle social et de faire de l'épate sont des attitudes généralisées à Paris, même si elles caractérisent surtout les citadins des beaux quartiers : «Une multitude innombrable d'êtres attachent la plus grande importance à leur habit. [...] Depuis le plus mince artisan jusqu'à ceux qui tiennent les réservoirs de l'argent, tous préfèrent le *paraître* à l'*être*. L'extérieur est tout, et l'intérieur rien» (II, p. 959). Les moyens mis en oeuvre pour attirer les yeux sur soi sont multiples (fréquentation de lieux très courus, achat de diamants ou de miroirs, intérêt grandissant pour la mode féminine, etc.), mais l'effet recherché est toujours de dissimuler aux autres sa véritable identité. À juste titre, Daniel Roche écrit que :

C'est un lieu commun de la philosophie morale et de la littérature de parler de l'opposition et de la feinte de l'être et du paraître. Toutefois, dans les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle l'idée est réitérée pour souligner la différence entre le vrai moi et le rôle inventé que l'on tient en raison même des exigences de la sociabilité triomphante, entièrement vouée aux formes, et où l'on ne saurait dévoiler ses sentiments vrais et naturels, où l'on n'existe que par le regard d'autrui. [...] Paris est la ville où l'on juge par les apparences avant tout, où il est facile d'en imposer par ses manières parce que tout le monde est acteur et que personne



n'est dupe des uns et des autres. Une description du monde social des Lumières en termes de théâtralité n'est pas impossible [...]<sup>39</sup>.

Depuis leur plus jeune âge, les Parisiens répètent le rôle qui leur a été assigné. Ils doivent cadrer dans le joli décor urbain et adopter l'attitude qui convient selon les circonstances. Leur attention tout entière va à l'enrobage, au vernis, aux «figures de rhétorique» (I, p. 1448), autrement dit aux formes, et l'on ne se préoccupe pas de nourrir l'intérieur. C'est le règne de l'artifice :

L'étiquette, dira un prince, est une chose puérite, et dont je ris tout le premier; mais c'est le seul rempart qui me sépare des autres hommes. Ôtez-la, et je ne suis qu'un gentilhomme. L'opinion fait tout; les hommes vivent de formes, sont plongés dans les formes; chaque état a les siennes; mais la base de l'opinion repose sur les fondements les plus légers, et il faut traiter avec les hommes comme avec des enfants que l'extérieur frappe (II, p. 561).

Plus son rang est élevé dans la hiérarchie sociale, plus le protocole est lourd à porter pour l'homme en place. Mais personne n'échappe complètement à l'emprise des convenances, car, les jours de fête ou de deuil national, tous se prêtent bon gré mal gré aux mystifications collectives imaginées par les puissants pour projeter la fausse impression d'un peuple à l'unisson.

Dans ce royaume du toc, dans cette ville de pacotille, le regard sceptique, inquisiteur, critique du philosophe est donc essentiel pour faire tomber les masques et révéler la véritable nature des êtres et des choses. L'homme de bon sens se tient à une saine distance du «grand théâtre» (I, p. 88) et se garde d'obéir aux diktats auxquels se plie la majorité de la population. Il éprouve de l'admiration pour les individus qui cultivent l'être plutôt que le paraître et acclame l'indépendance morale de Rousseau (I, p.

---

<sup>39</sup> Daniel Roche, *op. cit.*, p. 382.

585), de Molière (II, p. 1061) ou du sage grec : «Ôtez à Socrate sa robe, il n'y perdra pas grand-chose, c'est toujours Socrate» (I, p. 311). Voir au-delà des apparences afin de départager les individus qui agissent par intérêt et les citoyens de bonne foi, l'original de la copie, le vrai et le faux est l'une des ambitions de Louis Sébastien Mercier. Malheureusement, la vérité ne s'affiche pas avec autant d'insolence que la fausseté : elle est discrète, fuyante, évanescence. Il n'est pas donné à n'importe qui de la surprendre et de la saisir au vol.

## **CHAPITRE II**

### **LA RÉALITÉ CACHÉE DE LA VILLE OU À LA RECHERCHE D'UN MONDE INVISIBLE**

Alors qu'il prétend s'évertuer à rendre un portrait fidèle de la capitale française, le narrateur, qui n'en est pas à une contradiction près, avoue son impuissance face à l'immensité de l'entreprise. Les différents obstacles auxquels cet observateur averti se heurte dans sa quête de vérité l'amènent à faire une décevante constatation : croire saisir la réalité parisienne et ses nuances fugitives n'est qu'un leurre. Il y a une part d'insaisissable dans cet objet démesuré. La ville s'enveloppe de mystère et ses contours un peu flous, ses formes labyrinthiques donnent l'impression qu'elle recèle une quantité infinie de ruelles ombragées, de cachettes secrètes et de repères de brigands. Ce fonds inépuisable d'intrigues est un lieu propice aux transports de l'imagination; cependant, bien que l'écriture de Mercier emprunte par moments des voies audacieuses, elle se garde de s'abandonner à des descriptions fantaisistes et elle s'en tient à une démarche basée sur l'expérience ou éclairée par la raison.

Pour rendre compte du caractère pluriel, multidimensionnel de la ville, il faudrait pouvoir la visiter aux différentes heures du jour et de la nuit, connaître ses lieux publics et privés, et côtoyer des gens de toutes les catégories sociales. Le simple mortel n'est pas en mesure de relever seul un tel défi. Sa tâche est d'autant plus exigeante que les êtres et les choses apparaissent presque toujours couverts d'un voile. Les images que suggère le narrateur-peintre laissent entrevoir une dimension méconnue de la capitale : dans les représentations convenues de celle-ci, un monde caché et inaccessible apparaît en filigrane. Mercier invite le lecteur à traverser les couches superficielles pour découvrir l'envers du décor parisien, mais les coulisses de ce théâtre sont elles-même faites de trucages, de transparences et d'évanescences. À la fois attiré et rebuté par cet univers, le

narrateur se laisse guider par un instinct voyeur qui le mène au seuil des habitations et parfois jusque chez les morts. Nous comprenons, dès lors, l'importance qu'il accorde aux personnages et aux lieux qui révèlent Paris selon un éclairage nouveau ou un point de vue particulier.

### Les facteurs d'ordre temporel

Posséder le don d'ubiquité, être présent partout au même moment, voilà certainement l'un des fantasmes de Mercier. Dans la cité immense et compartimentée, divers aspects de la réalité lui échappent et son impuissance s'explique notamment par des facteurs d'ordre temporel. Comme les Parisiens ont des occupations très variées, ils vaquent simultanément à leurs travaux respectifs sans avoir conscience les uns des autres, sans savoir ce qui se passe autour d'eux.

Cette situation laisse place à toutes sortes de tours de passe-passe et à d'étranges activités. Le narrateur évoque «des petits soupers clandestins» (II, p. 141) des séminaristes, il observe que sous «les dehors de la décence» les petites bourgeoises et les filles de boutique se «rendent sourdement» dans des maisons de libertinage (II, p. 12), il attire notre attention sur les pratiques illicites des jeunes chirurgiens :

Celui qui comptait reposer en paix dans sa bière, est arraché de sa sépulture; c'est la passion de l'anatomie qui le transporte dans un grenier. Là, il est disséqué par des mains d'apprenti. Et pour cacher ces dépouilles à l'oeil des voisins, ces jeunes anatomistes brûlent les ossements. Ils se chauffent, pendant l'hiver avec la graisse du mort : quelquefois ils sont sept à huit dans un lieu fort étroit, promenant d'une manière hideuse leur scalpel inexpérimenté (II, p. 644).

Les moments de vérité sont rares et fuyants, mais eux seuls permettent de voir clair dans le jeu des individus. Comme on aime surprendre l'actrice qui, pour des raisons inconnues (caprice, ressentiment ou orgueil), feint une «indisposition» et s'échappe à la campagne «par une porte secrète» (II, p. 1130), ou encore découvrir le stratagème auquel les «cent-suissees au bal» se sont livrés pour contenter leurs estomacs en ayant l'air de demeurer fidèles au poste :

À l'aide d'un *domino jaune*, le plus hardi se présenta dans la salle et sous ce taffetas masquant sa lourde figure, il s'arrêta devant un buffet et lui livra bataille. Le premier choc fut vigoureux; mais songeant à son camarade, ce brave athlète se replia, revint à son poste, quitta le domino et le remit à un nouveau combattant [...]. Ils vinrent successivement, les uns après les autres [...]. Un observateur, qui s'aperçut que le même domino mangeait continuellement et ne se rassasiait jamais, crut que c'était le même personnage [...]. La surprise augmentait et l'on s'attendait à voir crever le domino jaune, lorsque quelqu'un l'ayant suivi, et ayant vu la permutation du domino, expliqua le mystère et rassura l'assemblée (II, p. 574-575).

Cependant, non seulement l'honnête citoyen reste aveugle à ces manoeuvres furtives, mais il devient parfois la victime de ravisseurs vifs et adroits qui, profitant de l'agitation urbaine, tourbillonnent autour de lui et le détroussent à la vitesse de l'éclair. Les dépouilleuses d'enfant, à cet égard, sont redoutables<sup>40</sup> :

ces femmes dépouillent les enfants pour s'emparer de leurs habits. Plusieurs allées longues et ténébreuses (et où tous ceux qui entrent semblent à l'oeil des passants être de la maison) ne favorisent que trop dans l'enceinte tortueuse de Paris et dans une si grande population, un vol aussi atroce que bizarre. Ces femmes ont des dragées et des habits d'enfants tout préparés, mais d'une mince valeur : elles épient ceux qui sont les mieux habillés; et en un tour de main, elles s'emparent du bon drap, de la soie, des boucles d'argent, et y substituent une souquenille grossière (I, p. 1208).

Si l'incapacité de tout voir s'explique en partie par l'extrême rapidité avec laquelle les événements se succèdent, on remarque que la compartimentation des temporalités

---

<sup>40</sup> Voir aussi le chapitre intitulé «Escrocs polis, filous» (I, p. 92).

urbaines est un autre phénomène qui empêche de concevoir la réalité parisienne comme un tout homogène et circonscrit.

En effet, la ville, que l'on compare souvent à un labyrinthe, isole les êtres humains et les plonge dans l'anonymat. Ceux qui désirent vivre dans la clandestinité, se dérober au regard de l'autre y arrivent aisément. Des citoyens aux horaires différents, par exemple, peuvent très bien habiter côte à côte sans jamais se croiser : «Deux hommes célèbres peuvent vivre vingt-cinq ans dans cette ville sans se connaître, ni se rencontrer. Votre adversaire, votre ennemi sera comme invisible pour vous; car, en entrant dans une maison, vous saurez d'avance s'il y est ou s'il n'y est pas. Il ne tient qu'à vous de ne voir jamais sa face» (I, p. 69). La réputation de la jeune fille «devenue mère» est ainsi sauvée, car «elle n'a pas besoin de sortir de la ville, même du quartier pour se cacher et faire ses couches» (I, p. 1040), les locaux de la sage-femme lui permettant de garder l'incognito :

Un même appartement est divisé en quatre chambres égales au moyen de cloisons, et chacune habite sa cellule, et n'est point vue de sa voisine. L'appartement est distribué de manière qu'elles demeurent inconnues l'une à l'autre pendant deux à trois mois; elles se parlent sans se voir (I, p. 1040-1041).

Ces jeunes filles ne sont évidemment terrées dans ces asiles de fortune que provisoirement, elles devront donc tôt ou tard trouver un moment où personne ne peut les apercevoir pour quitter discrètement les lieux et retourner chez elles.

Ce que l'on voit ou ne voit pas est parfois déterminé par le hasard<sup>41</sup> : «Telle personne qui possède une âme qui sympathiserait si bien avec la nôtre, sort d'un cercle

---

<sup>41</sup> Voir aussi les chapitres «Bureau qui manque à Paris» (I, p. 1399) et «Trente écrivains en France, pas davantage» (II, p. 321).

ou d'une assemblée au moment où nous aurions rencontré ce que nous cherchons en vain depuis tant d'années» (I, p. 237). En fait, le lieu où se situe un individu et l'heure à laquelle il s'y trouve sont surtout reliés à son occupation<sup>42</sup>. Mercier, dans un texte intitulé «Les heures du jour», associe des moments de la journée ou de la nuit à divers groupes de la hiérarchie sociale :

À sept heures du matin, tous les jardiniers, paniers vides, regagnent leurs marais, affourchés sur leurs haridelles. [...] Sur les neuf heures, on voit courir les perruquiers saupoudrés des pieds à la tête [...]. Sur les dix heures, une nuée noire des suppôts de la justice s'achemine vers le Châtelet [...]. À midi, tous les agents de change et les agioteurs se rendent en foule à la Bourse, et les oisifs au Palais-Royal (I, p. 873-874).

Certains membres du corps social demeurent ainsi totalement invisibles aux yeux du reste de la population qui, par exemple, ignore tout des activités des marchands de la Halle, ce monde parallèle et presque irréel où des êtres grouillent durant la nuit comme des milliers de feux follets, puis s'éclipsent avec la lueur du jour :

C'est un bourdonnement continu. Ces marchés nocturnes se passent dans les ténèbres. On croirait voir un peuple qui fuit les rayons du soleil, et qui l'a en horreur. Les commis de la marée ne voient jamais pour ainsi dire, l'astre du jour, et ne se retirent que quand les réverbères pâlisent; mais si l'on ne se voit pas, on s'entend, car l'on crie à tue-tête [...]. Ce tumulte non interrompu forme un contraste avec le reste de la ville; car à quatre heures du matin, il n'y a plus que le brigand et le poète qui veillent (I, p. 877-878).

Les obstacles reliés au temps obligent l'observateur à faire une sélection parmi les aspects de la ville qu'il souhaite mieux connaître : il doit choisir, aux différentes heures du jour, de n'être que dans un endroit à la fois.

---

<sup>42</sup> Voir le chapitre intitulé «Cérémonial» (II, p. 561).



## La métaphore du dévoilement

Quand Mercier évoque le côté caché de la capitale, ses descriptions ont souvent un sens allégorique et servent, dans ce cas, à exprimer quelque chose de plus abstrait. Sa longue promenade à travers Paris, «*abrégé de l'univers*» (I, p. 15), n'est bien sûr que le prétexte d'une quête beaucoup plus fondamentale : celle de la vérité. Dans la foulée de tous les hommes de lettres qui se sont réclamés de la tradition philosophique, l'auteur du *Tableau*, se mettant au service de la raison, se fait un devoir de «porter le flambeau» (I, p. 93) sur les moeurs obscures des Parisiens et de dénoncer leurs abus. La métaphore du dévoilement, qui se généralise au XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à devenir l'emblème des Lumières et qui est notamment illustrée par le frontispice de l'*Encyclopédie*, est présente sous diverses formes dans la littérature : «Cette métaphore 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 vrai... On cite les phrases par centaines<sup>43</sup>.» Le dévoilement révèle ce que l'on a voulu cacher : les mauvais sentiments, la corruption, les «délits honteux» (II, p. 1268), autrement dit la laideur humaine.

---

<sup>43</sup> Jean Renaud, *la Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», 1994, 191 p., p. 14.

### La fraude voilée

Le philosophe a d'abord recours à cette métaphore pour décrire tout ce qui est forcé ou contre nature. Nous l'avons constaté au chapitre précédent, il n'est pas dupe du «verniss factice» (II, p. 1162) dont s'enrobent les gens de la bonne société<sup>44</sup> : «On dit que l'expérience et l'usage du monde enseignent la politesse : oui, celle qui est en superficie, et dont l'écorce est si légère, que le hideux du coeur humain se fait jour à travers» (II, p. 1171). Mercier ne croit pas que l'on puisse vivre très longtemps de fausseté; tôt ou tard, la vérité triomphe des imposteurs : «Les faussaires et fabricateurs de faux billets s'enveloppent donc inutilement dans leurs prétendues découvertes; leurs secrets occultes arrivent au grand jour, et sont dévoilés à l'oeil des tribunaux» (II, p. 1186). L'homme éclairé possède des connaissances qui le garantissent contre les pièges que lui tendent les individus malhonnêtes.

Pourtant, les gens instruits ne représentent qu'une minorité et la plupart des Parisiens sont complètement démunis quand il s'agit de détecter une fraude ou de faire valoir leurs droits. Le citoyen moyen est ignorant de tout ce qui concerne l'économie, la politique ou l'appareil des lois et demeure donc prisonnier d'un système qui le dépasse. Le chapitre «Monopole» explique comment la richesse se concentre entre les mains d'une élite qui sait la faire fructifier, perpétuant ainsi la «prodigieuse inégalité de fortunes» (I, p. 693) :

Un homme s'empare d'une espèce de denrée en entier : alors il fait la loi tyranniquement. Voilà où le commerce devient dangereux, oppressif. C'était originellement un échange équitable : il n'y a plus de proportion, elle est

---

<sup>44</sup> Voir aussi le chapitre intitulé «Civilité» (I, p. 242).

rompue [...]. Cet homme tyrannique me vend la chose plus qu'elle ne vaut, parce qu'il la possède seul : il doit être puni par des lois (I, p. 665).

Ces «opérations abominables» (I, p. 666) se font à la barbe des honnêtes travailleurs sans qu'ils en aient réellement conscience. Le narrateur multiplie les images pour décrire ces situations troubles. Les personnages qui oeuvrent dans le commerce, par exemple, sont invariablement couverts; il est question tantôt des «agioteurs masqués» (I, p. 662), tantôt de «l'usurier voilé» (II, p. 301). Les membres de la «*grafinade*», quant à eux, effectuent leurs transactions scandaleuses ouvertement, mais ce n'est pas sans avoir manigancé au préalable :

Il y a de ces ligues pour le bijou, le diamant, l'horlogerie : elles empêchent le public de profiter du bon marché; elles agissent sous l'oeil des magistrats instruits de ces subterfuges, et qui ne peuvent rompre les complots de cette phalange armée et invincible; car tout se passe au nom de la loi, et ce n'est que derrière le rideau que cette bande, en partageant le bénéfice, se vantera d'avoir mis en défaut la défiance du public et la vigilance de la magistrature (II, p. 110).

Bien souvent, ces passe-droits sont tramés par des êtres tellement retors qu'ils arrivent malgré tout à faire croire à leur bonne volonté et à blanchir leurs agissements :

aujourd'hui, *l'agiotage* perpétuellement voilé sous le nom de *compagnies*, prend jusqu'au masque de l'intérêt public pour violenter à bas bruit cette même fortune, et tout se décore de ce prétexte spécieux; il n'y a pas une affaire de finance qui ne prenne pour devise : *le bien public*; et des hommes en place ont répété à ceux qu'on avait dépouillés : *paix, paix, c'est pour votre bien* (II, p. 1214).

Les combines des financiers sont cautionnées par le Conseil d'État et par la justice, et les propos de Mercier ne sont pas plus élogieux quand ils s'attachent à décrire ces deux instances.

Les rouages du système politique sont plongés dans le mystère le plus total. Les décisions qui se prennent dans ce «sanctuaire impénétrable» (II, p. 522) sont secrètes et

le peuple ignore les grands enjeux qui caractérisent ce monde inaccessible. Mercier, dans ce cas précis, approuve cette «heureuse obscurité» puisqu'elle contribue en quelque sorte à calmer les esprits et à préserver la paix sociale :

Tout État a ses balancements; plusieurs principes en politique sont couverts d'un voile qu'il ne faut pas lever. Un prononcé rigoureux détruirait la magie de presque tous les gouvernements modernes. [...] L'équivoque entretient la tranquillité générale. Ainsi les agents moteurs de la nature sont indéfinissables, et il est bon qu'en politique la force des agents réels ne puisse être calculée ni déterminée. Il faut que l'idée de toute puissance qui gouverne nage dans un vague mystérieux; la cohésion des parties d'un vaste État tient déjà un peu du miracle (II, p. 238-239).

Le domaine qui inspire au narrateur le plus de méfiance est sans contredit celui de la justice. Ce qui se rattache de près ou de loin à cette institution est systématiquement qualifié de douteux. Comme elles paraissent avoir été conçues pour mieux abuser les citoyens, les lois sont délibérément compliquées et inintelligibles. La vérité s'entoure d'une couche, d'une enveloppe, d'un voile épais souvent symbolisé par la saleté. Le texte «Procureurs. Huissiers», qui est d'autant plus efficace qu'il sert d'introduction au troisième volume du *Tableau de Paris*, est entièrement construit autour de cette image<sup>45</sup> :

Si vous avez dans une maison un endroit sale, obscur, fétide, malpropre, plein d'ordures, les souris et les rats s'y logent infailliblement. Ainsi dans la fange et le chaos abominable de notre jurisprudence, on a vu naître la race rongearde des procureurs et des huissiers. Ils se plaisent dans les détours ténébreux de la chicane; ils vivent grassement dans le labyrinthe de la procédure. Il faut les y suivre malgré vous; vous êtes forcé de vous soumettre à leur ministère (I, p. 513).

Les adjectifs «ténébreux», «embrouillés» (I, p. 513), «épais» (I, p. 514), «poudreux» (I, p. 515) font tous référence à un manque de netteté ou de clarté. Ces endroits sombres et

<sup>45</sup> Voir aussi les chapitres «Tribunal des maréchaux de France» (II, p. 400), «Bureaucratie» (II, p. 572) et «Études des gens de pratique» (II, p. 1236).

inquiétants semblent inviter les êtres innocents à tomber dans les dangereux traquenards qu'on leur a soigneusement préparés :

À chaque pas qu'on veut faire dans notre jurisprudence civile, on ne trouve qu'embarras, ténèbres, confusion; et les gens de loi, quand ils vous ont traîné dans cette caverne, vous fouillent tout à leur aise. Le peuple ne connaît pas les premiers éléments de la procédure; et à chaque décès vous voyez des personnes adultes venir demander conseil et protection au premier habit noir qu'elles rencontrent. On ignore les formes, et tout devient matière à chicane (II, p. 821-822).

Bien que le narrateur emploie cette symbolique pour décrire des sphères d'activités très circonscrites, il s'en sert également pour illustrer sa manière de concevoir l'univers.

Dans le monde selon Mercier, opacité est presque toujours synonyme d'immoralité.

### La vertu exposée

Quand il souhaite brosser un portrait moral des Parisiens, l'auteur du *Tableau* prend souvent comme point de départ une description physique de la ville. Le texte intitulé «Boueurs» en témoigne clairement :

La putridité morale accompagne, pour ainsi dire, l'infection des ruisseaux. Oh, si la pelle du boueur pouvait mettre dans le même tombereau toutes ces âmes de boue qui infestent la société, et les charrier hors de la ville, quelle heureuse découverte, et combien elle serait précieuse à la police ! Les inspecteurs font au moral ce que les boueurs font au physique. Mais ils n'enlèvent pas tout; il est impossible de vivre dans cette grande ville sans être maculé par la pelle du boueur, ou par la langue de la bassesse; il faut recevoir le coup de la méchanceté comme le coup de balai, se laver et se taire (I, p. 1238-1239).

Alors que les ténèbres, la saleté, la réclusion sont associées à la corruption, des correspondances sont fréquemment établies entre la clarté, l'ouverture et la vertu. Les citoyens sans tache brillent par leur simplicité et surtout par leur naturel. Ainsi, le brave savetier se distingue par sa pureté et sa franchise; il n'a besoin ni de se cacher derrière

un masque ni d'adopter une attitude artificielle. Cet homme est libre et son atelier est grand ouvert :

*Réparateur heureux de la chaussure humaine*, il vit en plein air, tient peu de place, ce qui est le caractère du vrai sage; il chante et travaille, travaille et chante, et il a le droit de battre sa femme quand elle est insolente<sup>46</sup> [...]. Le savetier, vivant sous l'oeil de tout son quartier, ne connaît point cette fausseté hypocrite qui se cache dans les boutiques [...] (II, p. 1047-1048).

Les individus à la morale irréprochable ne cherchent pas à se protéger par des moyens sophistiqués comme le font les gens qui ont une conduite suspecte. Mercier a sa petite théorie là-dessus :

Comme le naturaliste reconnaît un animal à l'inspection d'une de ses dents, le politique pourrait juger des moeurs politiques et privées par la conformation des serrures : plus elles seront compliquées, plus la ruse et l'artifice domineront sur ces peuples. Les nations simples ont des serrures de bois; un loquet est toute la fermeture de la moitié de la Suisse et de la Savoie; ce même loquet est l'unique gardien des boutiques de Constantinople; point de verrou en dedans de la porte; la probité turque les rend parfaitement inutiles. [...] Ainsi l'aspect d'un verrou éclaire un observateur; ainsi le plus vertueux des hommes serait celui qui habiterait dans une maison de verre (II, p. 1054-1055).

Si les êtres vertueux se font volontairement discrets, c'est que la modestie le leur commande et «qu'ils font le bien par sentiment, sans attendre l'oeil de l'admiration, et la main de la récompense» (II, p. 469). Le narrateur déplore d'ailleurs qu'on ne les mette pas plus fréquemment au premier plan :

Que *le Journal de Paris*, que tous les journaux publient donc les actes de bienfaisance et de générosité; qu'ils soulèvent les vertus cachées dans la masse des vices; qu'ils les montrent au public, et chacun devant ces nobles et touchantes images rendues plus animées par le contraste s'écriera au fond de son coeur : *Et moi aussi je suis homme, et ferai de bonnes actions* (II, p. 478).

Même si la métaphore du dévoilement s'applique davantage aux représentations du vice qu'à celles de la vertu, elle n'en demeure pas moins omniprésente. À travers les

---

<sup>46</sup> Dans un chapitre intitulé «Abus de la société» (II, p. 709), Mercier décrit longuement les bienfaits de la violence conjugale : «Les femmes de nos jours sont indépendantes; elles ne veulent pas même être

différents chapitres qui composent le *Tableau de Paris*, nous comprenons très vite que ce que nous voyons ne correspond qu'à l'envers des choses et que leur réalité demeure inconnue.

### Derrière la toile

En effet, tout ce qui s'offre à la vue peut être saisi à un double niveau et la tâche du philosophe est d'aider ses semblables à percevoir la nature première des êtres ou des objets. Un peu selon le principe du palimpseste, il faut gratter la couche superficielle qui déforme la réalité pour voir apparaître la ville sous un nouveau jour. Le texte «Le château d'eau», qui est l'un des derniers du *Tableau*, explique à travers une anecdote amusante comment une simple illusion peut aisément nous plonger dans l'erreur :

Une plaisanterie usitée parmi les domestiques, c'est d'envoyer un nouveau débarqué chercher une place chez monsieur Picard, Suisse du château d'eau, rue Saint-Honoré. Ce château d'eau n'est qu'une décoration pour faire face au Palais-Royal, et les laquais qui débarquent du coche le prennent pour un château réel (II, p. 1336).

Cette historiette, *a priori* quelconque, en dit long sur la méfiance générale que le narrateur entretient vis-à-vis de ce qu'il voit. Il est imprudent de juger d'une chose ou d'une situation d'après son aspect extérieur, car la vérité se trouve invariablement «cachée derrière». À l'instar de la cour, l'univers parisien est «composé d'apparences» que l'on doit traverser pour donner un compte rendu juste de la vie qu'on y mène :

Si le château d'eau est une décoration, le grand-couvert à Versailles n'en est qu'une aussi : il n'y a là que le roi qui mange sérieusement pour faire plaisir à son peuple; les autres personnages ont leur table qui les attend au sortir de ce banquet de représentation. Quand on croit que la famille royale soupe, elle ne fait tout au plus que préluder; un autre repas est caché derrière ce magnifique

---

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.»

festin, qui tient au cérémonial, et auquel les augustes convives ne touchent pas ou ne touchent que du bout des dents (II, p. 1337).

Le champ de vision du philosophe est obstrué par les fausses surfaces qui s'interposent entre ses objets d'étude et lui. Le quotidien, les habitudes réelles des familiers du roi, par exemple, sont hors d'atteinte :

Les ministres vont jusque dans le cabinet du prince et s'y établissent tandis que les gens de qualité restent dans le salon de compagnie : je ne puis rien dire de ce qui s'y passe, car je n'y suis jamais entré, mais il est certain qu'il n'y a là que des surfaces à considérer, et que tous les personnages n'y font guère que des figures de tapisserie. Le travail est caché derrière la toile; et l'étiquette a si bien arrangé tous les mouvements respectifs, que les mots, les pas et les révérences ne dérivent pas d'un ligne (II, p. 513-514).

Cette réflexion ne se limite cependant pas au grand monde; l'impression d'avoir plusieurs pelures à éplucher avant d'accéder à la réalité resurgit, comme une obsession, dans les situations les plus diverses.

### **Une façon de concevoir l'univers ?**

Louis Sébastien Mercier cherche à découvrir l'essence de l'homme, sa valeur intrinsèque. Voici la réflexion que lui inspire la «chaîne des galériens» :

Qui m'aidera à lire le coeur humain à travers ses enveloppes ? J'interprète tous leurs gestes; je vais au-devant de leurs regards et du mouvement imperceptible de leurs lèvres. Lois humaines, avez-vous été trop sévères ou trop douces ? Tantôt je me reproche ma pitié, tantôt je m'abandonne trop à ses mouvements. Il faut fuir; leurs clameurs suppliantes me poursuivent; je ne les verrai plus qu'au Jugement dernier devant le Juge des Juges (II, p. 882-883).

Bien enfoui dans sa poitrine, le coeur du forçat recèle lui-même des secrets que Dieu seul peut découvrir à travers les multiples «enveloppes». Il n'est pas impossible de voir dans cet exemple une façon de concevoir l'univers. Cette piste est intéressante dans la mesure où elle permet de comprendre la démarche artistique du narrateur lorsqu'il essaie de peindre Paris. La perle de l'huître, la noix sous sa coquille, l'oiseau dans l'oeuf sont



toutes des formes qui supposent un système de cercles concentriques. À la manière des poupées gigognes, le contenant le plus grand en cache un plus petit qui, à son tour, recèle une vérité enfouie : «Quelquefois des intérêts particuliers font naître une mode; l'origine des *paniers* fut inventée pour dérober aux yeux du public des grossesses illégitimes, et les masquer jusqu'au dernier instant» (I, p. 811). L'image de la femme enceinte est sans doute la plus évocatrice puisqu'elle renvoie à l'origine même de l'humanité. Le bébé prend vie dans le ventre de sa mère, c'est-à-dire dans un lieu clos, et, si l'on poursuivait ce raisonnement par analogies, on en arriverait probablement à une conclusion semblable à celle du fameux chapitre «Layetiers» :

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 refermées 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. J'y reçois encore une autre leçon plus importante : le layetier fait une bière; qui l'occupera ? moi, peut-être : voilà le dernier marchand à qui l'homme aura affaire; voilà le terme de tout ce bruit tumultueux qui remplit la ville et la vie humaine (II, p. 1095).

Ce chapitre, qui arrive vers la fin du *Tableau de Paris* (tome onzième), prend un relief grâce à un procédé de répétition («Je me plais dans la boutique d'un layetier [...] je vois» [II, p. 1095]) et à la présence affirmée d'un «je» généralement discret dans l'ensemble de l'oeuvre. Mercier décrit avec insistance le «système d'emboîtement» par lequel l'être humain vient au monde et meurt. Il aperçoit partout les traces de cette «loi de la nature» qui, en enfermant la réalité dans de petites cellules, stimule l'imagination des observateurs. Ces considérations ne sont pas sans aiguïser la curiosité du narrateur qui, dans le tumulte de la grande ville, n'est pas à court de sujets d'étude. Plus l'objet d'analyse est imperceptible ou fugace, plus la quête devient passionnante. Le geste de

dévoiler procure bien entendu une grande jouissance, mais ce plaisir est accru quand l'observateur se rapproche de l'infiniment petit et qu'il croit voir ce que personne d'autre ne voit.

### Sentiment d'attraction-répulsion pour l'invisible ou le caché

La ville, nous l'avons constaté, est une matière difficile à cerner, puisqu'elle présente de nombreuses facettes qu'il faut pouvoir saisir au bon moment et qu'elle aime s'envelopper d'une multitude de voiles pour mieux préserver ses mystères. Face à cet état de fait, la position de Mercier est ambivalente : son *Tableau* témoigne d'une certaine *répulsion*, mais aussi d'une véritable *fascination* pour l'invisible, pour le côté caché de la capitale.

#### **La vérité trafiquée : une fascination pour le trompe-l'oeil**

La volonté du Parisien, ce simple mortel, d'accéder à une meilleure connaissance du monde qui l'entoure est freinée par l'impossibilité matérielle de tout voir. Cette situation se complique encore quand l'observateur réalise qu'il y a souvent une part d'invisible jusque dans ce qu'il arrive à discerner. Paris étant un univers artificiel où les êtres et les choses ne se présentent que très rarement dans leur plus simple appareil, la frontière entre le vrai et le faux y est soit mal définie, soit carrément évacuée. Dans le premier cas, nous avons affaire à des personnages qui se présentent sous deux visages à la fois : une partie de ce qu'ils montrent aux autres correspond à leur véritable identité, tandis que l'autre n'est qu'une excroissance, un accessoire postiche dont ils s'affublent à

des fins parfois peu louables. Les «mendiants valides» sont de vrais clochards qui, pour aviver la pitié des passants, s'inventent des «infirmités factices» puis se déclarent invalides alors qu'ils sont vifs et gaillards :

On a vu jadis des poltrons se couper le pouce, pour se dispenser d'aller à la guerre. Eux, ils se couvrent de plaies hideuses, pour attendre le peuple; mais quand la nuit vient, suivez ces vagabonds dans le cabaret reculé de quelque faubourg, lieu du rendez-vous : vous verrez tous ces estriopés, droits et dispos, se rassembler pour leurs bruyantes orgies. Le boiteux a jeté sa béquille, l'aveugle son emplâtre, le bossu sa bosse de crin; le manchot prend un violon; le muet donne le signal de l'intempérance effrénée (I, p. 675).

Dans le second cas, les deux niveaux de réalité se confondent pour donner naissance à des objets dénaturés, à des êtres hybrides ou à des copies mystificatrices :

Les inventions de notre siècle tendent surtout à imiter parfaitement les couleurs du luxe; on se contente de sa superficie. [...] Aussi voyez qu'on peint le marbre où il n'est pas; que du papier représente le velours et la soie; qu'on bronze le plâtre; qu'on dore les chenets [...]. Bientôt nos bibliothèques ne seront plus qu'une toile peinte; et n'avons-nous pas déjà ainsi de la sculpture, de la menuiserie, de la porcelaine, des vases de porphyre, et jusqu'aux bustes des grands hommes ? (I, p. 391)

Loin de ne s'appliquer qu'aux beaux-arts, la réflexion de Mercier concernant les fausses apparences s'étend à tous les domaines de l'activité humaine. Les cuisiniers, qui à leur façon sont des artistes, ont pour mission de trouver des manières originales de façonner la nourriture pour la rendre attrayante : «Une duchesse vous avale un aloyau réduit en gelée, et ne veut point travailler comme une harengère après un morceau de viande. [...] il faut des plats qui n'aient ni le nom ni l'apparence de ce qu'on mange; et si l'oeil n'est pas surpris d'abord, l'appétit n'est plus suffisamment excité» (I, p. 1059-1060). C'est souvent par intérêt que les contrefacteurs de tout acabit choisissent de rendre flou, voire inexistant, l'écart entre le vrai et le faux. Ils profitent de la confiance aveugle ou du manque d'expertise des clients pour leur refiler de la camelote à des prix exagérés :

Mais où la ruse et la friponnerie du maçon triomphent et se cachent, c'est dans les murs en pierre de taille, en tout ou en partie. Chaque pierre doit avoir l'épaisseur du mur, pour que le mur soit très solide; et le propriétaire paie cher pour cette dépense formidable. Que fait le maçon imposteur ? Il emploie du carreau de pierre de trois pouces d'épaisseur, il le met debout de chaque côté du mur, de manière que les deux carreaux ressemblent parfaitement à une pierre de taille. L'oeil est trompé<sup>47</sup> (II, p. 386).

Comme nous le voyons, l'observateur n'est pas toujours en mesure de connaître la provenance exacte de ce qu'il a sous les yeux. L'illusion d'optique se produit sans que la victime de la falsification se doute de sa méprise.

### **L'infiltration sournoise du venin**

Au cours de leur histoire, les objets subissent de multiples transformations, si bien qu'il est difficile de déterminer leur nature première. Les écrits immoraux, les cancans et même le poison font partie de ces objets nouvellement modifiés. Ces derniers quittent peu à peu leur apparence originelle et la vérité est en quelque sorte disséminée, diluée au fil de conversions successives :

Les livres qui ont cet odieux caractère [de satire impudente], on fait bien de les mettre au *pilon*, c'est-à-dire, de les broyer sous une machine faite exprès, et qui métamorphose ces pages scandaleuses en carton utile. Ils forment les tabatières que chacun porte en poche. 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* (II, p. 146).

Malheureusement, le tripatouillage des textes n'a pas toujours une visée aussi noble. Ainsi, les lecteurs de gazettes sont loin d'imaginer les étapes qui précèdent la mise en vente des papiers mensongers qu'ils dévorent :

tous les lecteurs ardents et bénévoles ne savent pas que ces nouvelles sont mutilées, tronquées avant de circuler dans Paris [...]. Ils ne se doutent pas qu'un

---

<sup>47</sup> Voir aussi les chapitres «Tapissiers» (II, p. 676), «La foire aux jambons» (II, p. 702) et «Fausseurs» (II, p. 1185).

*bureau*, suprême inspecteur des gazettes, prépare celles qui nourrissent leur crédule simplicité. C'est là qu'on déchire la page de vérité; qu'on ordonne de déguiser, de supprimer; que les événements sortent tout arrangés par les mains des *rédacteurs* et des *réviseurs*, qui taillent et habillent les nouvelles selon le système et les idées du jour (I, p. 1217-1218).

Plus le nombre de personnes qui manipulent la nouvelle est élevé, plus les risques de déformation sont grands. La vérité s'effiloche au fur et à mesure qu'elle passe de mains en mains :

L'auteur anonyme saisit la première leçon qui court, et souvent il ne s'y trouve qu'un filet de vérité. Le style ensuite qui vise à la méchanceté dénature toujours un peu les faits. Les copies s'altèrent sous la main de scribes, et leur erreur enfante d'étranges et singulières bévues. Il s'y trouve aussi des narrations hardies. Elles ne ménagent pas surtout les particuliers; la vengeance sourde s'est glissée dans ces canaux presque invisibles, qui voient partout le fiel de la malignité (II, p. 22).

Le public accueille les *Nouvelles à la main* sans avoir conscience du travail qui a été fait sur les textes. Il confond médisance et réalité. Parce que la vérité traverse une série de cribles, elle se transforme jusqu'à devenir quintessenciée, indistincte. Elle passe par des «canaux presque invisibles» et finit par se fondre dans le mensonge.

De telles réflexions suscitent des craintes de toutes sortes chez le narrateur qui imagine Paris aux prises avec un cancer aussi dévastateur que sournois. Le péril guette ! Le virus vénérien, ce «cruel et invisible vautour» (II, p. 255), gagne la société de façon insidieuse et avec une rapidité si grande que la guérison semble impossible :

C'est ici que l'implacable Arimane<sup>48</sup> a raffiné son génie malfaisant. Il lui était impossible d'attaquer l'espèce humaine d'une manière plus hideuse et plus cruelle : et c'est l'attrait immortel du plaisir qui a formé cette lèpre, ces plaies, ces exostoses, cette gangrène, cette pourriture; et, ce qu'il y a de plus horrible, l'âme et la raison existent encore au milieu de cette dissolution affreuse; l'entendement est sain, quand tout le corps est rongé; la douleur n'a plus qu'une voix languissante pour exprimer ses maux ! (II, p. 256)

<sup>48</sup> Voir la note de l'édition Bonnet : «Principe du mal chez les anciens Persans, il est représenté par les ténèbres. Mercier associe spécifiquement son nom au mal vénérien» (II, p. 1632).

Le «fléau rongeur», pour circuler plus librement, trompe même la vigilance de l'observateur averti en empruntant des voies surprenantes, celles des enfants nouveau-nés :

Leur bouche innocente verserait dans le sein de la nourrice qui les allaiterait ce venin subtil; et pour prix de ses bienfaits, ces nouveau-nés lui apporteraient le long supplice d'une mort douloureuse, qui pourrait embrasser encore son époux, et se transmettre à sa postérité... De tels désastres ne seraient pas croyables si l'expérience, hélas ! ne les avait confirmés. [...] Il était donc important d'arrêter la contagion qui, cachée dans des êtres innocents, n'en devenait que plus formidable (II, p. 475-476).

Heureusement, l'imagination de Mercier ne verse pas exclusivement dans ces visions alarmistes, pour ne pas dire apocalyptiques. La forte curiosité qu'il éprouve vis-à-vis des réalités microscopiques vient surtout de sa soif insatiable de connaissances.

### **L'insoutenable invisibilité du monde**

La philosophie du narrateur n'est pas toujours éloignée de celle des «Martinistes», une secte qui «tire son nom de son chef, auteur du livre intitulé : *Des erreurs et de la vérité*» (I, p. 1425). Bien qu'il se garde de sombrer dans leurs thèses loufoques, son langage se teinte par moments d'expressions à la limite du métaphysique et qui témoignent des mêmes aspirations que ces prétendus messagers des anges. La théorie de ces derniers se résume comme suit :

Un monde invisible, un monde d'esprits nous environne; des intelligences douées de diverses qualités vivent auprès de l'homme, sont compagnons assidus de ses actions, les témoins de ses pensées. L'homme pourrait communiquer avec eux, et étendre par ce commerce la sphère de ses connaissances, si sa méchanceté et ses vices ne lui avaient pas fait perdre cet important secret. Les objets que nous voyons sont autant d'images fantastiques et trompeuses : ce que nous ne voyons pas est la réalité. Les expériences physiques sont des erreurs;

tout est du ressort du monde intellectuel; il n'y a rien de vrai au-delà : nos sens sont des sources éternelles d'imposture et de folie<sup>49</sup> (I, p. 1425-1426).

La phrase «Les objets que nous voyons sont autant d'images fantastiques et trompeuses : ce que nous ne voyons pas est la réalité» recoupe les propos que nous tenons sur Mercier depuis le début de cette étude. Le narrateur entretient une prudence constante vis-à-vis de ce qu'il observe, il se méfie des fausses apparences et croit que les réponses à ses questions se trouvent ailleurs, hors de sa portée.

Au demeurant, l'auteur ne cache pas la sympathie qu'il ressent pour ces rêveurs, lui qui parcourt inlassablement les rues de Paris à la recherche de quelque fine vérité<sup>50</sup>. Sa quête est terrestre, la leur est céleste : voilà l'unique différence. La volonté de se rapprocher de l'inconnu pour mieux comprendre le système universel est visiblement une attitude généralisée au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Presque tous les faits de la nature tourmentent ou désolent la curiosité humaine; c'est la curiosité qui a fait courir chez les magnétiseurs. Nous sommes dans un monde que nous ne connaissons pas; environnés de prodiges, marchant sur des miracles, nous avons la plus grande propension au merveilleux, parce que nous portons en nous le plus vif attrait pour toute découverte nouvelle. L'homme aime donc mieux être trompé que de rejeter ce qui lui promet une clarté neuve, c'est que l'homme a l'espérance formelle d'une existence développée vers un haut degré de connaissance (II, p. 1251-1252).

<sup>49</sup> Les «Spiritualistes» (II, p. 1572) défendent des thèses semblables.

<sup>50</sup> Voir le chapitre «Martinistes» (I, p. 1427) du *Tableau de Paris* ainsi qu'un ouvrage de Robert Darnton où il montre les rapports du mesmérisme avec la pensée politique et les notions scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il y analyse notamment la mentalité des Français lettrés : «Il semble donc logique de tirer une conclusion de la littérature à sensation des années 1780; le public lettré de l'époque est grisé par le pouvoir de la science et dérouté par les forces réelles et imaginaires dont les savants peuplent l'univers. Comme le public ne peut distinguer le réel de l'imaginaire, il s'emballe pour tout fluide invisible, toute hypothèse pseudo-scientifique qui promet d'expliquer les merveilles de la nature». Robert Darnton, *la Fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution*, Paris, Perrin, coll. «Pour l'Histoire», 1984, 220 p., p. 33.

Parmi ces doctrines appelées «nouvelles sciences», c'est sans doute pour le somnanbulisme que le philosophe manifeste le plus d'indulgence, car il rejoint ses interrogations profondes :

Si ce qu'on dit du *somnanbulisme* est vrai, quel être est donc l'homme ? Quel composé mystérieux, incompréhensible, et quelle découverte sublime, que celle qui nous ouvrirait la porte de notre âme, de cet être enfin quelconque, dont les opérations peuvent être et paraissent effectivement indépendantes du corps ! Quel arrangement de choses et d'un ordre bien inconnu à nous autres faibles êtres, mais qui, sans nous et malgré nous, rentre dans celui de la grande chaîne dont l'enlacement nous échappe ! (II, p. 1252)

Ces questionnements sur l'être humain, Mercier les a également en ce qui concerne son objet d'étude, car c'est bien «l'enlacement» qui échappe à l'observateur et celui-ci souhaiterait avoir le recul nécessaire pour apercevoir les liens secrets qui tissent la capitale.

La grandeur démesurée de la ville, qui empêche d'en avoir une vision globale, a abondamment nourri l'imaginaire des auteurs du siècle romantique. Or, le mythe de Paris «doit sa formation surtout à l'oeuvre de Louis Sébastien Mercier, rousseauiste fervent. Une grande partie des expressions qui caractérisent l'image irréaliste et mythique de Paris dans les oeuvres de Balzac et de Baudelaire se trouvent déjà dans les ouvrages de Mercier, surtout dans son *Tableau de Paris* et dans son *Nouveau Paris*. Y figurent entre autres les termes et symboles “labyrinthe”, “dédale”, “gouffre”, “abysses”, “enfer”, “ruche”<sup>51</sup>.» Le labyrinthe, notamment, est le lieu d'aveuglement dont il faut sortir sans quoi «nous revenons quelquefois au même point après une longue course très fatigante» (I, p. 237). D'après l'analyse que propose Alan R. Burke du roman *Bleak House*, Charles



Dickens, qui est reconnu pour ses descriptions de Londres, présente le complexe urbain à peu près dans les mêmes termes :

Dickens thus treats all environments — even Bleak House, which is in Chancery — as if they were parts of the labyrinth of London. And this labyrinth is a framework for secrets and for secret connections [...]. Esther watches herself in her shadow as she often watches herself in her mirror; she watches the bespectacled gentleman watch her. Dickens works, as Edmund Wilson has said, through the «observed interrelations» of individual characters. The city with its potentialities for hiding and revealing provides the structure for this observation<sup>52</sup>.

L'obsession du regard, sur laquelle nous nous pencherons plus loin, et l'envie de découvrir les liens invisibles qui unissent des éléments à première vue éloignés sont des thèmes communs aux deux auteurs. Les références aux «chaînon imperceptibles» (II, p. 70), aux «fils secrets qui font mouvoir les caractères» (I, p. 499) ou à la «fibre cachée» (II, p. 317) sont omniprésentes dans le *Tableau*. Les relations entre les individus ont une explication précise, mais cette logique très subtile n'apparaît pas au premier coup d'oeil :

Comme tout s'engrène ici-bas ! Qu'il serait habile celui-là qui marquerait de quelle manière s'enfile la généalogie des hommes en place ! Cette généalogie ne serait pas moins curieuse à savoir, que si la nature, soulevant tout à coup son grand rideau, nous montrait les généalogies réelles des humains, à la place de ces généalogies apparentes qui... Mais la nuit sur ce globe est tout aussi nécessaire que le jour<sup>53</sup> (II, p. 1265).

Ce passage exprime bien sûr un désir d'aller au fond des choses pour mieux les saisir, mais sa dernière phrase révèle aussi les mouvements contradictoires d'un narrateur qui éprouve à la fois une forte attirance et un tantinet de répugnance pour certaines réalités.

---

<sup>51</sup> Hans-Joachim Lotz, «L'image irréaliste, bizarre et mythique de Paris chez Balzac et Baudelaire», dans *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Littérature et idéologies», 1984, 170 p., p. 96.

<sup>52</sup> Alan R. Burke, «The Strategy and Theme of Urban Observation in *Bleak House*», *Studies in English Literature*, Rice University, vol. 9, n° 4, p. 659-676, p. 664-665.

<sup>53</sup> Sur le thème de l'engrenage universel, voir aussi «Triperie» (II, p. 947) et «Insubordination» (II, p. 1550).

### Ce qui doit rester caché

Malgré une volonté toute philosophique de faire surgir la vérité au grand jour, Louis Sébastien Mercier hésite parfois à s'acquitter de ses fonctions, car celle-ci n'est pas toujours bonne à dire. Le Paris souterrain, celui qui est maintenu dans l'ombre, dissimule souvent des réalités peu reluisantes, voire honteuses. La définition que donne le narrateur des «dépôts ou renfermeries» va dans ce sens : «Prisons de nouvelle institution, imaginées pour débarrasser promptement les rues et les chemins de mendiants, afin que l'on ne voie plus la misère suppliante à côté du faste insolent» (I, p. 731). Alors qu'il s'apprête à décrire les cachots des prisons, ces «réceptacles de toutes les horreurs et de toutes les misères humaines» (I, p. 707), Mercier est lui-même pris d'un accès de pudeur : «On nomme *pailleux* les misérables qui respirent encore dans ces souterrains. L'humanité est réellement effrayante et hideuse sous ce déplorable point de vue : tirons le rideau» (I, p. 707-708). Ce type de réflexion, qui apparaît à plusieurs endroits<sup>54</sup>, peut également être perçu comme un procédé. Quand il écrit : «Non, laissons les monstrueuses turpitudes de l'humanité dégradée sous les voiles épais qui la couvrent» (I, p. 708), le philosophe se place en position d'autorité par rapport à son lecteur qu'il juge trop délicat pour accueillir des images choquantes<sup>55</sup>. Selon lui, certains

---

<sup>54</sup> Voir aussi les chapitres «Estampe licencieuse» (I, p. 1323), «Tuerie» (II, p. 718) et «Justice de Montargis» (II, p. 1179).

<sup>55</sup> Dans un article consacré à Diderot critique d'art, Michel Delon s'intéresse aux problèmes que pose la représentation en peinture, mais sa réflexion est évidemment valable pour les autres arts : «Que peut représenter le peintre ? Qu'a-t-il le pouvoir et le droit de représenter ? [...] ce qui intéresse Diderot et ce qui nous intéresse chez lui, ce n'est pas les réponses dogmatiques qu'il nous donne parfois, mais l'exploration des limites de la représentation, la réflexion sur le jeu entre montrer et suggérer, présenter concrètement et laisser imaginer. Ce problème d'esthétique n'est propre ni à Diderot ni à la peinture. Il relève de figures de la rhétorique classique telles que la *réticence* ou l'*aposiopèse* qui suspendent le sens pour le majorer». Michel Delon, «Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot», dans Michel Delon et Wolfgang Drost (édit.), *le Regard et l'objet. Diderot critique d'art. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 35-53, p. 35-36.

esprits encore immatures n'ont pas le regard critique qui permet aux plus sages de prendre connaissance de phénomènes troublants sans que leur moralité en soit ébranlée :

Il n'est pas bon de révéler les turpitudes qui dégradent l'homme, ou jettent un jour trop fâcheux sur certaines professions; et ce fût avec une surprise mêlée d'horreur que l'on trouva dernièrement, à l'inventaire d'un homme public, un registre double assez épais, qui contenait tous les noms des pédérastes. Si le gouvernement doit tout savoir, la jeunesse doit tout ignorer, puisque même le récit seul devient un mal<sup>56</sup> (II, p. 1269).

Grâce à ces pieux avertissements qui, en quelque sorte, cautionnent sa démarche, l'habile narrateur se livre à quelques audaces dans ses descriptions et réussit à allécher ses lecteurs, tout en gardant bonne conscience. En effet, malgré des réticences de bon aloi, Mercier finit par s'engouffrer dans les tréfonds de la vie parisienne pour son plus grand plaisir et pour le nôtre.

### Les personnages et les lieux de savoir

Étant donné que certaines réalités s'entourent de mystère en demeurant à l'abri des curieux, l'auteur du *Tableau* signale les endroits où se trouvent ces êtres ou ces choses inconnus et indique le moyen de les surprendre. À quelques reprises, il nous invite à le suivre dans ce Paris des lieux clos et à guetter avec lui les révélations et les coups de théâtre. Ces points d'observation sont bien souvent réservés à quelques privilégiés que Mercier envie au plus haut point, car ils ont un regard exclusif sur la vie secrète des citadins.

---

<sup>56</sup> Voir aussi les chapitres «Philosophie» (II, p. 159), «St, st, st» (II, p. 1327), «Comédie clandestine» (II, p. 1349) et «Maris» (I, p. 1488).

## Pénétrer l'intimité

Bien que ces endroits parfois douteux fassent éprouver des sentiments opposés au narrateur qui les craint autant qu'il les recherche, tout porte à croire qu'il faut soulever l'écorce ou tirer le rideau pour réellement comprendre ce qui anime les habitants de la capitale. Le chapitre «Boutique de perruquier», avec sa métaphore filée du dévoilement, laisse sous-entendre qu'une curiosité un peu malsaine est à l'origine du geste de découvrir : «Quelque chose encore, qui tout à la fois attire et repousse l'oeil dans la boutique du perruquier, c'est le *pâté de cheveux sorti du four*. Sa croûte, sa ressemblance extérieure avec les bons pâtés de Périgueux, dites, cela ne fait-il pas frissonner ?» (I, p. 1343) Ce texte confirme en outre que la fascination du philosophe pour tout ce qui est caché l'emporte sur son premier réflexe de méfiance. Il veut à tout prix connaître l'envers du décor, «aller voir ce qui se passe derrière la toile du théâtre» (II, p. 1135). Son regard — et cela s'applique au *Tableau de Paris* en entier — ne se contente pas de voir superficiellement; il traverse les apparences. L'oeil, non seulement décrit ce qu'il voit, mais il imagine l'histoire de ce qu'il voit, qu'il suit dans ses multiples métamorphoses. L'agile observateur se transporte virtuellement dans les coulisses de la grande pantomime parisienne :

Imaginez ce que la malpropreté peut assembler de plus sale. Son trône est au milieu de cette boutique où vont se rendre ceux qui veulent être propres. Les carreaux des fenêtres, enduits de poudre et de pommade, interceptent le jour; l'eau de savon a rongé et déchaussé le pavé. Le plancher et les solives sont imprégnés d'une poudre épaisse. Les araignées pendent mortes à leurs longues toiles blanchies, étouffées en l'air par le volcan éternel de la poudrière. N'entrez jamais dans cet antre infect; mais regardez avec moi à travers une vitre cassée (I, p. 1340).

Mercier souhaiterait toujours conserver la position idéale de celui qui regarde «à travers une vitre cassée». Il voudrait pouvoir saisir les réalités fuyantes, les moments de vérité. Il

rêve d'assister à la transformation du perruquier qui, «lassé de sa blanche poussière, monte dans une chambre voisine et séparée, où il s'habille proprement en noir» (I, p. 1342), pour se rendre à l'Opéra où il devient «juge en musique». Le portier, pour sa part, jouit d'un point de vue prioritaire sur la vie intime du bourgeois, puisqu'il assiste, malgré lui, aux préparatifs précédant l'arrivée des visiteurs :

L'emploi des portiers est de siffler, quand on vient vous rendre visite, autant de coups qu'il y a d'étages pour arriver à l'appartement que vous occupez; ce qui donne le temps, quand on reçoit ses amis, de cacher bien vite ce qu'on n'aime point qu'ils voient et d'arranger au contraire tout ce qu'on veut qu'ils aperçoivent. Rien n'est plus commode dans un pays où l'on a toujours mille petits secrets à taire (II, p. 673).

Cet accès aux «Coulisses» (II, p. 481), si jouissif soit-il, s'accompagne cependant d'une forte désillusion<sup>57</sup>, «car si vous tournez les loges, tout le charme est disparu. Orosmane a les joues enluminées, et fait peur; Zaïre est couverte de clinquant, et parle à son perruquier [...]. Lusignan, le visage plâtré, porte une perruque de crins blancs enlevés à la queue d'un cheval; les lampions, les garçons de théâtre, les trappes, le derrière des décorations, le rouge plaqué des actrices, tout cela est triste, désagréable, hideux» (II, p. 481). Comme c'est le cas au théâtre (ici, une tragédie de Voltaire), le contact avec les dessous de la vie parisienne entraîne inévitablement la désenchantement du spectateur. Par contre, le plaisir est de plus longue durée et devient presque fantasmagorique quand l'arrière de la scène est fermé au public qui ne peut rien voir, mais à qui il est permis de tout imaginer :

Quand un prince est malade, et ne peut aller à la chapelle y entendre la sainte messe, le prêtre roule l'autel de la messe jusqu'aux pieds de son lit, et la lui dit, tandis que *Sa Majesté* ou l'*Altesse Royale* est enfermée entre ses quatre rideaux. Chacun s'étudie à deviner ce qui est voilé : on flaire, pour ainsi dire, la transpiration insensible du *trône*, pour former des conjectures presque toujours

<sup>57</sup> Voir aussi le chapitre intitulé «Café de la rue des Boucheries» (II, p. 1135).

hasardées, d'après les craintes ou les espérances de tous ces esclaves de la faveur (II, p. 512).

Ce sont précisément ces lieux inaccessibles qui permettent le plus de liberté à l'auteur quand il peint son *Tableau*, car l'apparence des nantis ainsi que l'extérieur de leurs maisons suggèrent parfois les fantaisies les plus débridées.

Pour rendre compte de ce qu'est la ville, il faut visiter ses cloaques au même titre que ses résidences huppées. De fait, Paris se révèle une ville divisée où coexistent deux mondes : celui des pauvres et celui des riches. Dans le curieux texte «Cabarets borgnes», le narrateur se met en scène et s'offre à nous en tant que guide entre ces deux univers : «Vous n'y viendrez pas, délicats lecteurs; j'y suis allé pour vous. Vous ne verrez l'endroit qu'en peinture, et cela vous épargnera quelques sensations désagréables» (II, p. 179). Dans sa description du quartier où vit la populace parisienne (le faubourg Saint-Marcel), Mercier multiplie les termes qui évoquent l'isolement : il parle de «ces habitations éloignées du mouvement central» où «se cachent» des marginaux qui «veulent vivre absolument ignorés et séparés» à l'«extrémité de la ville» (I, p. 217). Le nanti, pour sa part, se tient à l'abri de ce «foyer de la misère obscure» (I, p. 218). Il se réfugie dans sa tour d'ivoire et «ne parcourt plus d'autre espace que celui qui sépare les trois spectacles» (I, p. 123). Agacé, le narrateur apostrophe ces «êtres séparés de la multitude» (II, p. 73) et les encourage à visiter leurs semblables : «Riche, sache mieux donner. Cette grande ville offre un vaste champ à une âme sensible et humaine; les quartiers éloignés surtout recèlent nombre d'infortunés qui vont en gémissant y réfugier une misère dont ils rougissent. Va les déterrer, et songe que le bienfait n'est sublime et méritoire que quand il s'élançe au devant de l'infortuné, et qu'il le surprend» (II, p. 290).

Si le pauvre est marginalisé, c'est à son corps défendant : le riche ferme volontairement les portes de sa demeure aux inconnus. Il n'est pas donné à n'importe qui de pénétrer l'intimité, la vie quotidienne du citadin :

Un étranger est souvent dans l'erreur en arrivant à Paris. Il s'est imaginé que quelques lettres de recommandation lui ouvriraient les principales maisons. Il s'est abusé; les Parisiens redoutent les liaisons trop étroites, et qui deviendraient gênantes. [...] Les étrangers peuvent donc fort bien peindre les spectacles, les promenades, les moeurs publiques, tout ce qui est visible à tous les regards; mais quand ils voudront parler de l'intérieur des maisons, de la vie privée des hommes opulents, du caractère des hommes en place, des nuances particulières, ils en imposeront à leurs concitoyens (I, p. 498-500).

Les moeurs des individus fortunés sont entourées de mystère et demeurent inaccessibles à ceux qui ne font pas partie de ce monde. Les nantis se fabriquent leur petit univers personnel riant et confortable, puis ils s'y enferment pour jouir en paix, loin des regards de l'honnête travailleur :

La manie des jardins anglais, cette caricature parisienne qui veut représenter, dans quelques arpents, des beautés larges et vraiment originales couvrant un vaste espace, a ruiné les dépositaires de la fortune publique, qui ont fui honteusement. [...] Ces *fantaisies* ont toutes un vil caractère de jouissance exclusive; on n'entre pas dans ces demeures fastueuses qui insultent la simplicité en voulant saisir son extérieur. Ces promenades champêtres sont sous la clef; la forêt a des murs (II, p. 757).

N'ayant pas toujours le loisir de visiter ces endroits réservés, le quidam n'a plus qu'à imaginer ces espaces divins. Les lieux clos inspirent au narrateur toutes sortes d'images voluptueuses, lui qui rêve d'«assister invisible à telle toilette» (I, p. 1367).

### **Une tendance au voyeurisme**

Cette façon qu'a Mercier de projeter ses désirs sur des réalités qui lui sont inaccessibles relève clairement du voyeurisme<sup>58</sup>. Sa volonté obsessionnelle de dévoiler

---

<sup>58</sup> Dans *les Nuits de Paris*, Restif de la Bretonne satisfait encore plus que Mercier sa curiosité de voyeur puisque, se transformant en spectateur nocturne, il explore la capitale endormie jusque dans ses recoins les

l'incite à pénétrer par la pensée dans les appartements de la noblesse parisienne avec une hardiesse de ton étonnante :

Je te vois, jeune sybarite, je te vois sur un lit de fleurs ! [...] Mon imagination perce cet appartement reculé. Qu'y vois-je ? Une bibliothèque scandaleuse, des miniatures d'une lascivité qui fait honte à la nature; voilà ce qui orne le cabinet secret d'un sybarite moderne. [...] Le sybarite, dans l'analyse de ces ouvrages corrupteurs, cherche un raffinement coupable. Mais dans ce réduit clandestin, où l'on appelle les plaisirs, la volupté n'y pénètre pas (II, p. 306).

D'ailleurs, le narrateur manifeste à plusieurs reprises la fascination que lui inspirent les «cheminées tournantes», «des escaliers dérobés et invisibles», «des fausses entrées qui masquent les sorties vraies» ou «ces labyrinthes où l'on se cache pour se livrer à ses goûts, en trompant l'oeil curieux des domestiques» (I, p. 390). Ces intérieurs de maison stimulent son imagination au point où il les croit à la base de possibles intrigues<sup>59</sup> :

au moyen d'un petit bouton secret, on ferait tourner subitement, sur un pivot rapide, un miroir de quatre pieds de hauteur, et un vaste secrétaire, ou une large commode, lesquels, appliqués contre une prétendue muraille, offrent en s'ouvrant une issue dans la garde-robe d'une maison voisine, issue cachée à tous les regards, excepté à ceux des intéressés [...]. Des êtres qui semblent ne s'être jamais vus, communiquent ensemble à des heures réglées; des ombres impénétrables sont répandues autour d'eux; l'ardente jalousie et l'espionnage le plus subtil perdent jusqu'à leurs soupçons, et se retrouvent en défaut (I, p. 390).

Dans ses fantasmes d'ubiquité, Mercier donne même l'impression que la satisfaction ultime pour lui serait de se confondre aux parois des fiacres, par exemple, ou plus généralement aux murs des lieux exigus et mystérieux : «Ces voitures hideuses, dont la marche obscure est si traînante, servent quelquefois d'asile à la jeune fille échappée un instant à la vigilance de ses argus, et qui, montant d'un pied agile et non aperçu, veut

---

plus mal famés. Voici comment se présente l'audacieux narrateur : «C'est pour vous, c'est pour vos enfants que je me suis fait Hibou, J'ai vu ce que personne que moi n'a vu. Mon empire commence à la chute du jour et finit au crépuscule du matin. Vous allez voir, dans cet ouvrage véhément, passer en revue les abus, les vices, les crimes; les vicieux, les coupables, les scélérats; les infortunées victimes du sort et des passions d'autrui; des filles, des femmes, des catins, des espions, des joueurs, des escrocs, des voleurs. Voilà, mon cher lecteur, ce que je vais vous donner». Restif de la Bretonne, *les Nuits de Paris*, Paris, Les Amis de l'Histoire, 1969, 389 p., p. 30.



converser avec son amant sans être vue ni remarquée» (I, p. 132)<sup>60</sup>. Le jour des obsèques d'un prince, l'observateur cynique ne s'émeut pas à la vue du corbillard qui traverse la ville en grande pompe, parce qu'il s'est chargé de vérifier ce que dissimule l'auguste fourgon mortuaire :

tandis que le deuil environne ce char funèbre, sous sa vaste toile qui est très épaisse, doublement et triplement tendue, sont des ouvriers en veste, qui jouent aux cartes et aux dés sur le cercueil royal pour se désennuyer de la longueur de la marche. Ce que j'avance ici est un fait. [...] Non, rien ne peint mieux le revers de la grandeur et le néant des représentations humaines que ces bourreliers, ces garçons selliers, ces charrons, qui, commandés pour raccommoder le corbillard en cas d'accident, sont cachés sous la toile tendue, et roulent les dés sur le corps de l'éminent personnage, lorsque tout l'appareil d'un deuil fastueux, les flambeaux, les crêpes, le cortège sacerdotal, les aumoniers à cheval, les timbales voilées font mettre toute la ville aux fenêtres (II, p. 194-195).

Le contraste entre la magnificence de la parade à laquelle assiste «la ville aux fenêtres» et la nonchalance des «garçons selliers» qui s'ennuient sous la toile du char funèbre est frappante. Il explique peut-être le fort attrait qu'éprouve le narrateur pour le dedans des maisons et les histoires d'alcôves.

À défaut de posséder des pouvoirs magiques, le simple mortel doit se contenter de scruter les toits des bâtiments pour tenter de deviner ce qui s'y passe. Les observatoires que le curieux convoite plus particulièrement sont ceux qui offrent une vue à la fois panoramique et plongeante de la capitale. Contempler simultanément l'intérieur de toutes les demeures afin d'étudier les moeurs particulières des citadins représenterait la jouissance suprême pour Mercier :

<sup>59</sup> Voir aussi le chapitre intitulé «Bâtiments» (II, p. 380).

<sup>60</sup> Benoît Melançon a analysé ce thème — les ébats amoureux dans les moyens de locomotion — dans un article intitulé «Faire catleya au XVIII<sup>e</sup> siècle» : «On posera une hypothèse pour le XVIII<sup>e</sup> siècle : en littérature, le fiacre, la voiture, le carrosse, la calèche, le chariot, la chaise de poste, le cabriolet, la vinaigrette, le wiski, le coche, la berline, le coupé, la désobligeante, le sapin — ou, pour le dire plus simplement, le véhicule équimobile —, n'est pas seulement un moyen de transport; c'est aussi le lieu de

Du haut des *tours de Notre-Dame* vous pouvez distinguer les cheminées financières, ducales ou pontificales, qui fument onctueusement, tandis que des filets clairs et voisins n'annoncent que la maigre évaporation d'un *pot au feu*. Oh ! la plaisante idée du *Diable boiteux*, qui enlève tous les toits d'une ville pour lire dans les chambres ! Nous, nous regardons à travers les tuyaux de cheminées la soupe du séminariste, celle du bourgeois, celle du prince; ce sont trois soupes bien distinctes, sans compter la *soupe de dévote* (II, p. 993).

Il est vrai que Le Sage, dans son *Diable boiteux*, pousse à son comble cette tendance au voyeurisme en initiant son héros à une expérience des plus abracadabrantes. En récompense d'un service rendu, le démon Asmodée enlève les toits des maisons et révèle tout un monde au jeune et naïf don Cléofas :

J'aperçois dans la maison voisine deux tableaux assez plaisants. L'un est une coquette surannée qui se couche après avoir laissé ses cheveux, ses sourcils et ses dents sur la toilette. L'autre, un galant sexagénaire qui revient de faire l'amour. Il a déjà ôté son oeil et sa moustache postiches, avec sa perruque, qui cachait une tête chauve. Il attend que son valet lui ôte son bras et sa jambe de bois, pour se mettre au lit avec le reste<sup>61</sup>.

Louis Sébastien Mercier s'incrit donc dans une tradition et sa manière d'appréhender le réel s'apparente à celle de ses contemporains. Là où son approche se distingue de celle des écrivains de son temps, c'est par le choix générique. *Le Tableau de Paris*, qui est proche d'un modèle comme l'oeuvre de Le Sage, n'a évidemment pas recours aux procédés farfelus qui agrémentent parfois l'oeuvre de fiction et que rappellent Jean Renaud :

Il est ainsi fréquent que les romans mettent en scène, avec insistance, une opération de dévoilement. C'est le cas des textes graves, comme *la Religieuse*, de Diderot, qui décrit ce qui se passe derrière les grilles et les murs des couvents. C'est le cas aussi de textes plus légers qui, au prix d'une convention, s'amuse à mettre à jour les plus intimes secrets, soit un diable qui soulève à son gré le toit des maisons (Le Sage, *le Diable boiteux*), soit que se mettent à parler les sofas (Crébillon, *le Sopha*) ou le sexe des femmes (Diderot, *les Bijoux*

---

multiples transports». Benoît Melançon, «Faire catleya au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Études françaises*, n° 32, vol. 2, 1996, p. 65-81, p. 66.

<sup>61</sup> Alain-René Le Sage, *le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», 1984, 341 p., p. 42.

*indiscrets*). S'il entre un désir de voir (voyeurisme ?) dans la lecture de tous les romans, c'est particulièrement vrai pour ceux de cette époque-là<sup>62</sup>.

Ne pouvant pas recourir à des moyens surnaturels pour faire connaître les manies secrètes des Parisiens, il ne reste au narrateur qu'à reproduire une situation de la vie réelle où les choses se révèlent d'elles-mêmes. Mais quel est ce moment béni où soudain, et de la façon la plus naturelle du monde, les voiles se lèvent et la vérité éclate ?

### **Les cachettes du mort**

Le décès d'un individu est l'occasion rêvée pour Mercier de faire la lumière sur les petits mystères qui l'entourent, qu'ils soient d'ordre matériel ou non. De son vivant, celui qui a quelque chose à cacher use de toute son industrie pour protéger sa personne et sa fortune des regards de l'envie ou de la médisance, mais ces efforts peuvent paraître bien vains quand on sait que la mort, cette faucheuse ironique, soulève tous les «scellés» (II, p. 654) :

C'est donc à qui guettera un agonisant. Dès que l'âme est sortie du corps, le commissaire entre dans la maison, le cachet et la cire à la main. Un d'eux guettait depuis un mois, le riche inventaire d'un moribond. Pour être plus sûr de son fait, il avait gagné le domestique et s'était enfermé dans la cave, d'où il devait s'élancer au premier bruit, mais il avait un camarade aussi friand que lui, et non moins actif. Celui-ci, endoctriné par le médecin, s'était fait jour dans la maison, et s'était caché au grenier (II, p. 659-660).

Le premier réflexe de l'homme prévoyant est de planquer son or dans un endroit sûr. Aussi, le «paysan, dès qu'il a quelques louis, les ensevelit dans un coin» (II, p. 686). On comprend aisément la grande commotion que provoque la mort d'un riche financier chez ses héritiers qui se lancent désespérément dans une course au trésor presque sauvage. Le

---

<sup>62</sup> Jean Renaud, *op. cit.*, p. 15.

chapitre «Inventaire. Ce qu'on ne voit point» décrit le soin maniaque avec lequel l'avare a entreposé ses précieuses monnaies :

On va en dernier lieu à la bibliothèque poudreuse, l'endroit le moins fréquenté de l'hôtel. Au sommet régnait un long cordon de gros volumes non ouverts; c'était la collection des Pères de l'Église, collection fastidieuse pour notre siècle. L'huissier veut en déranger un pour l'offrir au libraire priseur, qui demandait à voir quelle était l'édition. Le volume pesant lui échappe des mains, tombe à terre, et voici que trois mille louis d'or jaillissent du ventre crevé d'un gros Saint Chrysostome. Ses voisins, Grégoire, Jérôme, Augustin, Basile, rendent également l'or qu'ils recelaient. [...] Le financier avait caché son or, objet de tant de recherches, entre les larges feuillets collés de ces livres, bien sûr qu'on ne s'aviserait pas dans sa maison d'aller ouvrir ces volumes respectés (II, p. 100-101).

Les recherches posthumes révèlent aux yeux des intéressés «ce qu'[ils] ne [voyaient] point» du vivant de leur aïeul. La richesse devient miraculeusement visible et palpable.

La mort, cependant, ne remet pas uniquement en circulation la richesse matérielle; elle ouvre aussi la porte à tout un savoir que le non-initié n'est pas toujours formé à accueillir. L'huissier-priseur, pour sa part, a une connaissance très juste de la nature humaine, car il possède un droit de regard sur ses manifestations et même ses perversions les plus étonnantes. La disparition de son client lève le voile sur la vie intime de celui-ci et libère les différents tabous :

On trouve de tout dans les inventaires à la levée des scellés; les différentes manies des hommes paraissent au grand jour, et la confession du défunt se trouve visiblement écrite dans ses armoires. [...] Tout l'homme est donc alors à découvert; vices cachés, manies, goûts bizarres; le jugement universel n'en annoncera guère plus un jour. Il se trouve parfois des objets si fantasques, si inconnus, qu'il n'y a que l'*huissier-priseur*, au fait des caprices de l'imagination humaine, qui puisse en deviner l'emploi. Ces objets n'ont point de mots dans notre langue (I, p. 1249-1250).

Les vérités historiques ou scientifiques, quant à elles, mettent beaucoup plus de temps à faire surface. Différents facteurs concourent à les tenir enfouies, mais les vestiges sont là pour témoigner des événements marquants ou des découvertes importantes<sup>63</sup> :

La recherche la plus soigneuse ne découvrirait pas les trésors cachés dans toutes les branches des sciences et des arts. [...] Tel savant qui a demeuré à Paris plusieurs années est parti, oubliant quelque chose de ce qu'il avait à y voir. On fait souvent, au bout de vingt-cinq ans d'études, de nouvelles découvertes auxquelles on ne se serait pas attendu. C'est la mort qui ouvre ces riches cabinets, ces dépôts inconnus et cachés à tous les regards. À la levée des scellés, l'inventaire étonne et confond les spectateurs. On a peine à concevoir comment un homme a eu le loisir d'assembler tant d'objets (II, p. 329).

Bien que certains individus aient la chance de pénétrer les lieux où se cachent les secrets des morts, ils n'ont pas toujours la finesse nécessaire pour interpréter les signes qui se présentent à la vue. La vérité se fraie un chemin à travers la ville, elle se faufile, elle se transforme — et bien malin celui qui arrive à la saisir.

\* \* \*

Que ce soit derrière la toile, à l'intérieur d'un réduit clandestin ou dans un caveau, il y a invariablement un savoir que l'on doit conquérir et faire sien. La science est inaccessible au vulgaire et est en quelque sorte réservée à une élite qui la protège jalousement. Dans le chapitre intitulé «Postérité des vrais philosophes», Mercier prétend que la vérité est détenue par une poignée d'hommes hors du commun qui observent la société d'un oeil critique et amusé : «Vous ne la trouverez cette rare postérité que dans les murs de la capitale. Là sont cachés une foule d'hommes aimables et instruits qui partagent leur temps entre les douceurs de la société et l'étude, qui jouissent de tous les arts, qui vivent tranquilles dans un loisir ingénieux. Allez les voir, allez les entendre; ils possèdent la raison dans toute sa pureté, la raison accompagnée des bienséances» (II, p.

---

<sup>63</sup> Voir aussi les chapitres «Cassette» (II, p. 611) et «Caveau de la Sorbonne» (II, p. 984).

224). Bafouée, la philosophie imagine différents mécanismes pour se soustraire du monde visible et ainsi échapper aux persécutions de ses détracteurs. Le narrateur souhaiterait voir les sources de connaissance devenir si minuscules que seuls les observateurs éclairés puissent s'en abreuver :

Ne pourrait-on pas tromper l'inquisition littéraire, si ardente et si inquiète, qui s'oppose à l'introduction des livres philosophiques les plus estimés, en les réduisant à de très petits formats, en assujettissant à la précision la plus stricte, et le papier et les caractères ? La pensée, par ce procédé nouveau, se rapprocherait, pour ainsi dire, de son invisibilité; on mettrait une édition entière dans un sac à poudre. Si l'auteur joignait un style laconique à cette ingénieuse typographie, un exemplaire éloquent pourrait circuler dans une tabatière, dans une boîte à mouches, dans une bonbonnière. Les commis à la phrase, qui attendent les ballots matériels où se fixe la pensée, pour les saisir de leurs mains profanes et grossières, seraient tous en déroute. L'oeuvre du génie devenant impalpable se moquerait de tous ces vils adversaires qui lui font une guerre constante (I, p. 825-826).

Paradoxalement, les philosophes, à qui il incombe d'écarter le rideau, revendiquent pour eux-mêmes une pleine liberté et désirent ardemment échapper au dévoilement. À leur avis, on doit permettre «à la raison et au génie de se glisser furtivement dans la capitale, sans nom de lieu ni de librairie, et sans le cachet de cire jaune» (II, p. 1254). Autrement dit, l'auteur du *Tableau* condamne et exalte Paris, «patrie du vrai philosophe» (I, p. 40) pour la même raison : l'anonymat qu'elle favorise.

Après avoir présenté avec minutie différentes faces cachées de la ville, le narrateur maintient une position d'ambivalence vis-à-vis de son objet : il ne sait plus s'il doit se réjouir de l'obscurité qui enveloppe Paris ou la déplorer. Le gigantesque complexe urbain est divisé en compartiments qui ne communiquent pas nécessairement entre eux, et il faut compter sur le hasard des rencontres, sur les coïncidences temporelles pour observer le quotidien des citoyens ou pour assister à des événements

significatifs. Quand la chance place le narrateur au bon endroit au bon moment, il doit encore se tenir sur ses gardes, car la réalité se couvre presque systématiquement d'un voile. Le citoyen malhonnête, en particulier, recherche la protection des ténèbres pour échapper aux yeux des agents de l'ordre. De l'avis de Mercier, le réflexe de s'enfouir sous un certain nombre de pelures est probablement universel, puisqu'il est présent un peu partout dans la nature (qu'on pense au chêne «enfermé dans le gland» [II, p. 1095]) et qu'il n'affecte pas exclusivement la descendance d'Adam et Ève, ces pécheurs originels qui ont ressenti les premiers la honte d'être nu.

Camouflée par des contrefacteurs de toutes sortes, la vérité se dérobe jusqu'à devenir indistincte. Le toc finit par remplacer l'objet de valeur et les êtres humains perdent leur pureté. Mercier ne se laisse pas bernier par les fausses apparences, car il croit fermement, avec les spiritualistes, les martinistes et les somnanbulistes que la réalité ne correspond pas à ce que nous voyons. Les liens invisibles, les fils transparents qui donnent son unité à la capitale existent, mais ils ne sont pas facilement accessibles. S'il affiche une certaine pudeur, le narrateur se montre paradoxalement attiré par cette ville secrète. La forte curiosité qu'il manifeste à l'endroit du Paris des lieux clos (intérieur des maisons, escaliers dérobés, fiacres) relève du voyeurisme. La mort d'un individu est l'occasion pour l'observateur de satisfaire sa soif de connaissance, si tordue soit-elle, en fouillant dans les souvenirs du défunt. Constamment menacé de censure, le savoir n'est pas à la portée du premier venu : il faut faire l'effort de le déterrer pour en jouir.

La difficulté de représenter la ville dans toutes ses dimensions et d'y découvrir la vérité est exprimée de plus d'une façon dans le *Tableau de Paris*. Louis Sébastien

Mercier lui-même a conscience du caractère ambitieux de son projet et n'hésite pas à reconnaître ses limites. Peut-on rendre compte de la pluralité de Paris ? Il peut être possible, comme le suggère Jean-Rémy Mantion, de s'en remettre aux pouvoirs extraordinaires du narrateur et de son oeil omnipotent :

La fonction discriminante, celle du regard tranchant comme un scalpel, revient à un oeil immatériel, celui de l'âme, comme il en est un de l'imagination, destitué de vue, qui obéit à l'avidité de l'oeil qui voit l'oeil et le reste, oeil transgressif qui déchire le voile [...], mais qui défaille pourtant, à son tour devant une telle profondeur [...]. Comment se retrouver dans ce «dédale», où chaque oeil vient suppléer l'autre ou, plutôt, la défaillance de l'autre (l'«oeil curieux», l'oeil du mort, puis l'oeil trop délicat de l'imagination, puis l'oeil de l'âme, l'oeil matériel, etc.) avant la peur de l'exténuation absolue de la vue<sup>64</sup> ?

Mais cela ne dispense pas, pour autant, de s'interroger sur le rôle des nombreux personnages du regard qui animent la grande fresque. Quelle importance le narrateur accorde-t-il à leurs points de vue respectifs ? Il semble que le *Tableau* se dessine à travers une multitude de regards entrecroisés qui participent chacun à sa manière à cette vaste entreprise.

---

<sup>64</sup> Jean-Rémy Mantion, «L'oeil : modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 153-198, p. 157.



## **CHAPITRE III**

**LE POINT DE VUE :  
VERS UNE NOUVELLE CONCEPTION DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES**

La volonté de représenter la ville avec justesse, autrement dit le souci d'authenticité, a suscité chez Louis Sébastien Mercier un questionnement si profond qu'il a fait de la notion de regard un thème central de son *Tableau de Paris*. Les deux premiers chapitres de cette étude ont mis en lumière les diverses manifestations de la quête de vérité d'un narrateur qui essaie tant bien que mal d'éviter les pièges d'un monde d'apparences et de pénétrer les zones d'ombre de la mystérieuse capitale. Tout en traçant un portrait étonnamment détaillé et foisonnant de son objet, l'écrivain s'interroge sur ses propres limites en tant qu'observateur : que peut-on voir ? Cette lancinante question, qui traverse le *Tableau* en entier, non seulement constitue un motif qui soutend les différentes prises de position philosophiques de Mercier, mais aussi transparait dans l'esthétique même de son oeuvre.

Malgré des aveux d'impuissance périodiques, le narrateur s'avère une source intarissable de renseignements; il aborde les sujets les plus variés et décrit des individus venant de tous les milieux (du «décrotteur» au roi de France). Si cette attitude semble *a priori* paradoxale, c'est que les lecteurs ont trop souvent tendance à ne pas tenir compte d'une distinction, pourtant essentielle, que résume ainsi Gérard Genette :

la plupart des travaux théoriques sur ce sujet [la perspective] (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est à dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* — ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle*<sup>65</sup> ?

Il s'agit effectivement de cela ici, car, bien que l'information soit véhiculée par une seule et même personne, en l'occurrence Mercier, le regard, lui, ne provient pas d'un foyer

unique. Le narrateur réussit subtilement à donner l'impression que Paris se dessine à travers une multiplicité de points de vue.

La référence à Gérard Genette et l'annonce d'une étude du point de vue pourraient créer des attentes chez le lecteur que nous nous efforçons de démentir : cette étude n'est pas une analyse narratologique traditionnelle, dans la mesure où elle ne s'appuie guère sur des concepts techniques élaborés par les théoriciens du récit. Le genre du *Tableau*, plus proche de l'encyclopédie que du roman, résiste aux classifications des Gérard Genette, Françoise Van Rossum-Guyon<sup>66</sup> ou Wayne Booth<sup>67</sup>. En ce sens, les ouvrages d'introduction de Jean-Michel Adam<sup>68</sup> et de Gabrielle Gourdeau<sup>69</sup> ne sont pas plus éclairants que les recherches pointues sur les différents types de focalisation. Une analyse adaptée au genre et respectueuse de la forme du texte s'impose donc, sans que cela exclue quelques emprunts au vocabulaire des uns et des autres.

Qui voit ? C'est précisément à cette question que nous tenterons de répondre dans les pages qui suivent. Le *Tableau de Paris* est peuplé d'une quantité de personnages directement ou indirectement associés au regard et que le narrateur évoque avec fascination. Qu'ils soient des non-voyants, des experts de l'observation ou des figures de la distanciation, ces individus servent en quelque sorte de filtre à Mercier qui les utilise pour peindre la capitale selon différentes perspectives. Cela n'empêche pas

---

<sup>65</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, 287 p., p. 203.

<sup>66</sup> Françoise Van Rossum-Guyon, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, n° 4, 1970, p. 476-497.

<sup>67</sup> Wayne C. Booth, «Distance et point de vue», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (édit.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1977, p. 85-113.

que le narrateur ait un point de vue qui lui est propre, dont la complexité mérite une attention particulière. De quelle nature est ce regard ? Quelle est sa trajectoire ? Tantôt panoramique tantôt rapproché, à la fois sémiologique et classificateur, mais toujours libre, il lui arrive aussi de céder à l'imagination créatrice. Louis Sébastien Mercier rêve d'une ville harmonieuse où ce que nous appellerons une communauté de voyants échangeraient leurs savoirs pour le progrès de l'humanité. Les regards sont rivés sur Paris, lieu de tous les possibles, car cette ville est toute désignée pour accueillir une nouvelle République des lettres.

### Les personnages du regard

Affichant une attitude de méfiance face à ses propres capacités d'observation, le narrateur s'entoure dans ses textes d'une armée de personnages du regard dont les forces conjuguées viennent le relayer et qui lui confèrent une sorte d'omniscience. Genette formule une définition du mode narratif qui exprime assez bien la stratégie de Mercier :

la «représentation», ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la «vision» ou le «point de vue», semblant alors prendre à

---

<sup>68</sup> Jean-Michel Adam, *le Récit*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1984, 127 p.

<sup>69</sup> Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Boucherville, Gaëtan Morin éditeur, 1993, 129 p.

l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*<sup>70</sup>.

Wayne Booth, quant à lui, préfère l'expression «consciencs focales» pour désigner ces réflecteurs «à la troisième personne, à travers [lesquels] les auteurs filtrent leurs récits<sup>71</sup>». Bien que l'usage de cette terminologie apporte un éclairage nouveau à la forme que prend le livre de Mercier, il faut se garder de faire des associations trop hâtives et rappeler que le *Tableau* n'est pas une histoire. Les personnages qui l'animent (non-voyants, experts de l'observation, figures de la distanciation) ne se présentent donc pas comme des êtres fictifs et le glissement de point de vue s'opère souvent de façon très subtile.

### Les non-voyants

De nombreuses allusions ont pour but de mettre en garde le lecteur contre les différentes formes d'aveuglement qui le guettent. Mercier pense que les gens surestiment l'acuité de leur regard et que, fréquemment, ils voient sans voir, c'est-à-dire qu'ils n'arrivent pas à bien interpréter la réalité telle qu'elle s'offre à eux. En effet, le citoyen moyen croit avoir une vision juste du monde qui l'entoure, alors que, la plupart du temps, il n'en perçoit qu'une infime partie. Le «parfait badaud» confond alors son petit univers avec l'Univers et conçoit de ce dernier une image tronquée :

on veut dire que le Parisien qui ne quitte pas ses foyers, n'a vu le monde que par un trou, qu'il s'extasie sur tout ce qui est étranger, et que son admiration porte je ne sais quoi de niais et de ridicule. Pour se moquer à la fois de *certain* Parisiens qui n'ont jamais sorti de chez eux que pour aller en nourrice et pour

<sup>70</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>71</sup> Wayne C. Booth, *loc. cit.*, p. 95.

en revenir, qui n'osent s'hasarder à quitter les vues coutumières du Pont-Neuf et de la Samaritaine, et qui prennent pour des endroits fort éloignés les pays les plus voisins, un auteur a fait, il y a vingt ans, une petite brochure intitulée : *Le voyage de Paris à Saint-Cloud par mer, et le retour de Saint-Cloud à Paris par terre* (I, p. 77).

Ce manque d'ouverture, qui semble être l'apanage du petit peuple ou de la bourgeoisie, est également reproché aux gens d'esprit des faubourgs Saint Germain et Saint-Honoré<sup>72</sup>.

Le narrateur en veut au parvenu de la littérature qui, «logé près du Louvre [...] oublie qu'il a été cuistre au collège» (II, 1212) :

Ce littérateur ressemble à l'escargot qui dans sa coquille spirale va disant : *Ceci est l'univers*; il prend un point mathématique pour le prétendu séjour du génie. Il a franchi un ruisseau, il est plus près du fauteuil, ou dedans, et le voilà déjà atténuant les formes et rétrécissant les objets. Qu'on dise à l'habitant de la coquille, que la religion, les lois, le climat et les moeurs doivent donner à la littérature de chaque nation une empreinte particulière; que l'art d'écrire se modifie à l'infini, selon le caractère des auteurs; que les moyens sont aussi féconds qu'on les a imaginés rares [...] (II, 1212-1213).

La richesse enferme souvent les individus dans un environnement feutré qui n'a pratiquement rien à voir avec la vie humaine<sup>73</sup>. «Vivre aux bougies est même une distinction de l'opulence. On ne jouit qu'aux bougies; on ne se rassemble qu'aux bougies; tous les gens riches sont brouillés avec le soleil. [...] C'est un peuple de morts, qui n'existe que dans des salons hermétiquement fermés, et au milieu des flambeaux» (I, p. 122). Aussi, la personne la plus touchée par les méfaits de l'isolement est sans doute le roi lui-même, car «quelle idée, dans ce rang élevé, a-t-il de tout ce qui l'entourne ?» (II, p. 510) :

De combien de grandes vérités un monarque pourrait s'enrichir en parcourant ses États. [...] sa grandeur l'attache, l'enchaîne presque à son palais; il lui est

<sup>72</sup> Le cas d'aveuglement le plus extrême est toutefois celui du prisonnier qui «ne reçoit la lumière et le son que par quelques trous fort étroits» (II, p. 250) et qui ne peut communiquer avec les autres qu'à travers un système de miroirs assez rudimentaire; voir à ce sujet les chapitres «Bicêtre» (II, p. 249) et «Donjon de Vincennes» (II, p. 594). En ce qui concerne l'étroitesse d'esprit, voir le chapitre «L'Académie française» (I, p. 743).

<sup>73</sup> Voir le chapitre intitulé «Aux riches» (I, p. 653).

impossible de voir et d'entendre ce que nous entendons, ce que nous voyons tous les jours. C'est une jouissance, sans doute, de voir le peuple accourir en foule sur les chemins [...]. C'en est une plus grande encore de voir la société des hommes dans tous ses rapports, de monter tous les gradins et de visiter tous les échelons de cette curieuse échelle. Certaines connaissances pratiques usuelles, certains détails sont donc incroyables et perdus pour les lumières naturelles, quand le sort ne nous a pas placés dans le cercle instructif des infiniments petits (II, 1122-1123).

Malgré son grand pouvoir et sa position avantageuse, le roi n'a pas accès au quotidien des gens ordinaires. Comme les personnages mentionnés précédemment, il souffre d'une forme de cécité, car il est prisonnier de son milieu immédiat et il n'arrive pas à imaginer un monde différent de celui qu'il connaît.

Si certains aspects de la réalité sont déformés par ceux qui contemplant la ville d'un point de vue étroit ou limité, c'est qu'il n'est pas souhaitable de la considérer de trop près. Dans le chapitre «Aveuglement», le narrateur évoque les handicaps que peut entraîner une trop petite distance entre l'observateur et son objet :

Si un homme pouvait contempler dans tous ses points le chemin battu des richesses et des grandeurs, il saurait pourquoi l'un trébuche, pourquoi celui-ci se relève du choc qui semblait devoir le renverser, pourquoi celui-là, en tournant la tête, laisse échapper l'occasion favorable. Il serait comme le spectateur d'une partie d'échecs, qui voit les fautes et les moyens de les réparer : mais que ce même observateur s'asseye à la table de jeu, et qu'il commence la partie, son oeil se troublera, il ne sera plus au point de vue où, parfaitement désintéressé, l'on embrasse l'ensemble sans effort<sup>74</sup> (I, p. 237-238).

À force de revoir les mêmes images jour après jour, d'assister aux mêmes scènes, les Parisiens finissent par se désensibiliser et s'accommoder des injustices. Ces dernières font partie du paysage et ils ne les voient pour ainsi dire plus : «Le voyageur, dont le premier coup d'oeil juge beaucoup mieux que le nôtre corrompu par l'habitude, nous

---

<sup>74</sup> Voir aussi le chapitre «De la langue du monde» (I, p. 843).

répétera que le peuple de Paris est le peuple de la terre qui travaille le plus, et qui paraît le plus triste» (I, p. 673). Plongé dans le «tourbillon» du monde (I, p. 844), le citoyen ne s'étonne ni des modes ni de la bizarrerie de certaines coutumes<sup>75</sup>. Il lui manque le regard alerte d'un Molière pour le tirer de sa torpeur et lui révéler ses travers :

Il devinerait le trait simple, fait pour nous faire rire malgré nous, parce qu'il aurait la connaissance du coeur humain. Ce trait existant est caché, il est sans cesse sous nos yeux, et nous ne le voyons pas; mais lui, avec son coup d'oeil, le saisirait habilement et nous ririons alors, autant du plaisir de le voir, que de surprise de l'avoir manqué (II, p. 316).

Nous remarquons, avec cet exemple, que la précision du regard n'est pas toujours liée uniquement à la distance. Elle est présente ou absente chez les individus de façon intrinsèque, indépendamment de l'environnement où ils évoluent.

L'écart marqué qui sépare les êtres exceptionnellement perspicaces et les personnes d'une grande bêtise inspire de nombreuses réflexions au narrateur. Il s'amuse du fait que, placés devant une situation en tous points identique, les uns et les autres voient les choses si différemment :

Newton voit une pomme tomber d'un arbre : il médite, et conçoit le système de la gravitation. Un autre, sans s'embarrasser du pouvoir qui enchaîne les planètes dans leurs orbites, voit tomber la pomme, la ramasse et la mange. Ainsi 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 (I, p. 362).

Pour Mercier, le degré d'aveuglement du sot est un phénomène très curieux, sur lequel il se penche avec fascination. Les traits caricaturaux de cet original permettent de mieux cerner les caractéristiques de son contraire, c'est-à-dire l'homme de génie. Vers la fin du *Tableau*, dans un texte intitulé «Trouvaille», son portrait est tracé :

---

<sup>75</sup> Voir le chapitre «Coiffure des enfants» (I, p. 1097).



Je cherchais depuis longtemps un sot parfait, accompli, car je savais par expérience que nous nagions tous dans les milieux. [...] Je puis assurer qu'il est sot à un point étonnant et singulièrement intéressant pour un observateur, car on est stupéfait d'entendre ce qui sort de sa bouche; il parle beaucoup, et il ne manque jamais un trait de bêtise ou de stupidité. [...] Qu'est ce que l'esprit ? *C'est voir juste, vite et loin* (II, 1553).

Le sot n'a donc pas «les sensations fines qui distinguent l'homme d'esprit» (II, 1554), mais il aperçoit parfois les évidences auxquelles l'être d'une intelligence supérieure ne porte pas attention, occupé qu'il est à réfléchir au sort de l'humanité : «Ô bon sens ! bon sens ! n'es-tu pas mille fois préférable à ce génie qui tourmente son possesseur, et lui dérobe la vue des choses ordinaires pour le jeter dans un monde particulier et bizarre» (II, p. 118). Ce que dit Mercier, en définitive, c'est que personne n'est totalement à l'abri d'une certaine forme d'aveuglement. Le simple mortel ne peut ni tout voir ni considérer les choses selon toutes les perspectives imaginables.

### **Les experts de l'observation**

Sans aller jusqu'à doter certains individus d'un pouvoir visuel absolu, le narrateur établit clairement une hiérarchie entre les différents personnages du *Tableau*. Il présente longuement les prouesses de ceux que nous appellerons les experts de l'observation et décrit avec délectation les spécialités de chacun. Parmi les hommes, quelques êtres d'exception seulement possèdent le don d'hypersensibilité qui procure de grandes jouissances. Mercier exprime sa théorie dans le texte «Différence des esprits» :

Mais les esprits sont inégaux en forces [...]. La finesse d'un sens doit seule apporter un nombre infini de connaissances. Un amateur de la peinture voit la nature tout autrement qu'un homme qui ne sait rien voir dans un tableau. Une tête harmonique prête l'oreille au bruit lointain des cloches, et saisit les nuances qui nous échappent. Il y a des hommes qui ont un tact particulier, qui leur révèle une multitude d'idées, et qui ont peine à communiquer avec les autres hommes; parce qu'ils sentent d'une manière si détaillée, qu'on ne peut les suivre (I, p. 361).

En fait, cette différence entre les observateurs ne se situe pas uniquement sur le plan des sens, elle révèle surtout une inégalité des esprits<sup>76</sup>. Pour l'écrivain, la faculté de sonder le coeur des hommes est sans contredit un don précieux et très convoité. Lorsque Mercier, dans ses descriptions, fait allusion à «l'esprit d'observation» (I, 972) ou à «l'oeil sensible» (I, 792), il espère établir un lien de connivence avec le lecteur et semble lui dire : «cet oeil, c'est le mien». Une dimension inconnue et profonde s'ouvre à celui qui, à l'instar du layetier, a une aptitude particulière pour capter l'essence des êtres :

Faites cette promenade à la suite du layetier, lecteurs, et vous verrez des visages tels qu'aucun peintre n'en a imaginé [...]. Ainsi les plus petites choses, pour qui sait les examiner, jettent une lueur vive et rapide dans l'horizon vaste et ténébreux de l'âme humaine; le rideau se tire en un instant indivisible; c'est à l'oeil d'être tout aussi prompt pour saisir ce qui se passe à travers ce nuage ouvert et refermé (II, 1096).

Surprendre un individu dans un moment de vulnérabilité et analyser avec rapidité ses pensées intimes et ses désirs secrets ne sont donc pas à la portée de tous. Une telle attitude nécessite un entraînement soutenu et une connaissance solide du genre humain.

Dès lors, on comprend le fort attrait qu'exercent sur Mercier des personnages tels que l'espion, le lieutenant de police ou le commissaire. Ces observateurs chevronnés ont un regard d'une puissance telle qu'ils arrivent à deviner les intentions d'une personne au premier coup d'oeil. L'espion, par exemple, joint à un éveil total des sens un jeu de

---

<sup>76</sup> Dans le chapitre intitulé «Cassette», Mercier déclare qu'il y a «des gens nés avec l'esprit d'observation et de curiosité» (II, p. 611). Comme le rapporte Jean Marie Goulemot, les propos de Jean-Jacques Rousseau témoignent aussi d'une conception élitiste du monde, mais le jugement de ce dernier vise essentiellement la communauté des lettrés : «J'avoue, écrit Rousseau, qu'il y a quelques génies sublimes qui savent pénétrer à travers les voiles dont la vérité s'enveloppe, quelques âmes privilégiées, capables de résister à la bêtise de la vanité, à la basse jalousie et autres passions qu'engendre le goût des lettres. Le petit nombre de ceux qui ont le bonheur de réunir ces qualités est la lumière et l'honneur du genre humain; c'est à eux seuls qu'il convient pour le bien de tous de s'exercer à l'étude.» Jean Marie Goulemot,

comédien hors pair grâce auquel il détourne l'attention de sa victime qu'il étudie néanmoins de la tête aux pieds :

Il est tout yeux, tout oreilles, tout jambes; car il bat, je ne sais comment, le pavé des seize quartiers. Tapi quelquefois dans le coin d'un café, vous diriez un homme lourd, triste, ennuyeux, qui ronfle en attendant le souper : il a tout vu, tout entendu. Une autre fois, il est orateur, il a rendu le premier des propos hardis; il vous sollicite à vous déboutonner, il interprète jusqu'à votre silence; et que vous lui parliez, ou que vous ne lui parliez pas, il sait ce que vous pensez de telle ou telle opération (I, 156-157).

Ces «hommes de la police» ont développé une habileté de description si unique que le narrateur va jusqu'à leur concéder une supériorité sur l'écrivain. Ils réussissent en toute efficacité à reproduire une image précise, presque photographique, des gens qu'ils observent : «Le signalement qu'on fait de l'homme, est un véritable portrait auquel il est impossible de se méprendre; et l'art de décrire ainsi la figure avec la parole, est poussé si loin, que le meilleur écrivain, en y réfléchissant beaucoup n'y saurait rien ajouter, ni se servir d'autres expressions» (I, p. 161). Quant au lieutenant de police, il est carrément dans le secret des dieux, car c'est à lui que les criminels en tout genre vont se confesser. Mercier, qui trouve en cet homme d'expérience une source d'inspiration exceptionnelle, souhaiterait s'abreuver de son savoir, mais il ne se laisse pas corrompre : «Si ce magistrat voulait communiquer au philosophe tout ce qu'il sait, tout ce qu'il apprend, tout ce qu'il voit, et lui faire part de certaines choses secrètes, dont lui seul est à peu près bien instruit, il n'y aurait rien de si curieux ni de si instructif sous la plume d'un philosophe» (I, p. 171).

Ces différents personnages ne sont pas sans rappeler Auguste Dupin, l'ancêtre du détective des romans policiers modernes, ce héros plutôt étrange d'Edgar Allan Poe qui rôde parfois «au hasard jusqu'à une heure très avancée, [...] cherchant à travers les lumières désordonnées et les ténèbres de la populeuse cité ces innombrables excitations spirituelles que l'étude paisible ne peut pas donner<sup>77</sup>». La première partie de «Double assassinat dans la rue Morgue» est entièrement consacrée à l'éloge du pouvoir d'observation et d'analyse de cet être hors du commun qu'est Dupin. Voici en quels termes il se décrit à l'oeuvre :

Vous avez mis le pied sur une des pierres branlantes; vous avez glissé, vous vous êtes légèrement foulé la cheville [...]. Je n'étais pas absolument attentif à tout ce que vous faisiez; mais pour moi l'observation est devenue, de vieille date, une espèce de nécessité. Vos yeux sont restés attachés sur le sol, surveillant avec une espèce d'irritation les trous et les ornières du pavé (de façon que je voyais bien que vous pensiez toujours aux pierres), jusqu'à ce que nous eûmes atteint le petit passage qu'on nomme le passage Lamartine [...]. Ici votre physionomie s'est éclaircie, j'ai vu vos lèvres remuer, et j'ai deviné, à n'en pas douter, que vous vous murmuriez le mot *stéréotomie*, un terme appliqué fort prétentieusement à ce genre de pavage<sup>78</sup>.

L'art presque divinatoire que Poe accorde à Dupin s'apparente à la démarche intuitive des espions de Louis Sébastien Mercier. Dans les deux cas, le sens de l'observation se développe grâce à un tact particulier et au moyen d'un exercice régulier.

Plusieurs personnages du *Tableau de Paris* se présentent enfin comme des observateurs spécialisés qui, sans être de véritables experts, ont cultivé une manière très particulière de voir. Il y a, entre autres, les «lorgneurs», qui «se plantent devant vous, et fixent sur votre personne des yeux immobiles et assurés» (I, p. 379), le «bateur de

<sup>77</sup> Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* suivi de *La lettre volée*, Paris, Gallimard, coll. «Folio junior énigmes», 1981, 94 p., p. 19.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

pavé», qui «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» (I, p. 204), et les «quinze-vingts», des aveugles qui, «connaissant mieux la topographie de Paris que ceux qui en avaient gravé ou dessiné les plans», guident les citoyens par temps de brouillard (I, p. 1014). Le plus curieux de ces observateurs est sans doute le personnage du «trouveur» dont la puissance du regard agit comme un véritable rayon X :

il a un coup d'oeil 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 oeil a huit muscles; les muscles de cet homme travaillent, le long des routes avec un mobilité surprenante (II, p. 651).

Cependant, la vue de cet observateur n'est pas dépourvue de failles puisque la forte énergie qu'il investit dans sa tâche crée une carence sur un autre plan. Jean-Rémy Manton explique ce phénomène dans un article fort éclairant sur l'oeil chez Mercier :

La suractivité visuelle du trouveur se traduit, sous la plume de Mercier, par un accroissement des muscles oculaires (de six à huit muscles). Mais ce que l'on ne manquera pas de noter, dans cette suractivité, c'est qu'elle entraîne une certaine forme d'aveuglement. À trop voir, et à ne voir que des minuties matérielles, elles-mêmes à demi enfouies dans une matière encore plus basse (la poussière), le trouveur, de son regard superlatif mais rasant et courbatu, ne voit plus l'essentiel et reste aveugle à l'autre («il ne vous aperçoit pas»)<sup>79</sup>.

Le «trouveur» considère le sol de beaucoup trop près et son zèle lui fait oublier tout le reste. Il faut donc se méfier de ce type d'observation, utile à bien des égards, car il peut handicaper ceux qui en abusent. Mercier ne cesse de le répéter, il est préférable de se tenir à une saine distance de ce que l'on observe.

---

<sup>79</sup> Jean-Rémy Manton, «L'oeil : mode d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 153-198, p. 158.

## Les figures de la distanciation

L'auteur du *Tableau de Paris* présente d'abord la ville du point de vue de l'habitué, du «non-voyant» qui ne s'émerveille plus devant le paysage urbain puisqu'il le connaît par coeur; il décrit ensuite son objet d'après la perspective de l'expert, cet individu d'une grande précision qui a longuement arpenté les rues de la capitale et plus longuement encore étudié le coeur de l'homme; mais le regard qui l'intéresse par-dessus tout est sans doute celui de l'étranger, car il est neuf et désintéressé. Mercier valorise la figure de l'étranger, au sens large du terme, c'est-à-dire au sens que lui donne la philosophie au siècle des Lumières :

Le philosophe, esprit libre, ne se laisse prendre aux pièges ni de la religion ni du patriotisme. Il est un être désaliéné, en retrait, un observateur critique des habitudes et des usages. Car proche du monde, il se veut pourtant extérieur à lui. Cette extériorité est même nécessaire à l'exercice de sa raison critique, et il n'est d'écriture possible que dans la construction d'un lieu autre, construit dans la différence. C'est le sens de l'exil volontaire ou imposé. C'est le secret d'une écriture par le truchement du Turc, du Persan, du candide, de l'ingénu, de tout ce qui affirme une altérité au monde social décrit. Il y a là toute une stratégie de la distanciation : écrire de la philosophie c'est se vouloir étranger en son pays lui-même<sup>80</sup>.

Si le but visé est unique — construire une extériorité au sein même de l'oeuvre —, les stratégies, elles, varient. Pour reprendre les catégories proposées par Wayne Booth, nous pouvons identifier trois différents types de distanciation : la distance physique, la distance temporelle et la distance morale<sup>81</sup>.

La distanciation physique (ou spatiale) est beaucoup exploitée par le narrateur qui évoque le point de vue de l'étranger ou du voyageur à tout propos. Relever les

---

<sup>80</sup> Jean Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, 196 p., p. 71-72.

<sup>81</sup> Wayne C. Booth, *loc. cit.*, p. 101.

nombreuses occurrences de ces deux mots dans le texte serait une tâche fastidieuse et sans grand intérêt, mais certains exemples méritent une attention particulière. Comme le narrateur ne manque pas une occasion de comparer Paris à Londres, il aime bien se placer du point de vue de son homologue anglais, personnage civilisé et sensé, pour signaler les abus ou les négligences des Parisiens :

Les coups de fouets déchirants qui retentissent pendant que les pieds des chevaux frappent et brisent le grès des pavés, font des rues de Paris une arène de tourments pour le plus utile de tous les animaux. Il n'y a point d'Anglais qui ne tressaille d'effroi et qui ne soit saisi de douleur, en les voyant traiter si inhumainement. Les charretiers lui paraissent fort au-dessous des chevaux qu'ils accablent de coups (I, p. 1240-1241).

L'étranger arrive dans la capitale avec les empreintes de sa propre culture et c'est grâce à ce point de comparaison, en fin de compte, qu'il définit les particularités du Parisien et qu'il en brosse un portrait stéréotypé :

L'étranger conserve à Paris le caractère qui lui est propre : le Russe s'écriera qu'il meurt de froid; l'Anglais qu'on ne boit point de vin; l'Espagnol qu'on est familier; l'Italien qu'on détonne; le Suisse qu'on sort de table comme si on la fuyait [...]. Prenez-y garde, tous ces étrangers, sans exception, sous l'air le plus modeste, se rendront les inspecteurs et les réviseurs de notre esprit, et ne doutez pas qu'ils n'amassent les matériaux des petites satires qu'ils feront contre les Français [...] (II, p. 1065-1067).

Le «jeune homme échappé de la province» (I, p. 1004), pour sa part, regarde avec une candeur un peu niaise l'univers qu'il découvre. Chaque nouvel objet est pour lui sujet d'étonnement. Mercier décrit sur un ton ironique l'arrivée en ville de ce «nouveau débarqué» :

À table, il ne reconnaît plus les mets, ils ont changé de nom. Ce n'est plus du veau, du mouton, du boeuf; quand le dessert paraît, il s'imagine que c'est un projet de décoration [...]. Voulez-vous jouer ? menez-le à l'Opéra sans qu'il s'en doute. La voiture dorée s'offre, à peine osera-t-il y monter; examinez son visage avant que la toile soit levée : comme il est émerveillé de la confusion d'âges, d'état, de figures ! Observez-le encore quand la toile est levée : il laisse échapper une exclamation qui fait rire ses voisins; les yeux ouverts, la bouche

béante, il n'entend pas un mot de ce qu'on chante; mais il est stupéfait, avide, et la diversité des tableaux le plonge dans une sorte d'ivresse (I, p. 1005-1006).

Malgré la connotation humoristique de cet extrait, le narrateur ne néglige pas de présenter la capitale sous ce point de vue naïf, car il est révélateur de l'évolution rapide des coutumes et des modes. Tout est si étranger à ce personnage qu'on pourrait le croire issu d'un autre temps, et pourtant il témoigne du Paris contemporain.

L'utilisation d'un personnage du passé est un moyen efficace, pour le philosophe, de critiquer l'époque contemporaine, «d'où, traditionnelle dans les textes utopiques, la figure du vieillard plein de sagesse, qui connaît le monde ancien et vit dans ce monde nouveau, et parvient à comparer les deux, à analyser l'un par l'autre et à dire la nouveauté aux tenants du monde ancien<sup>82</sup>». Ce procédé est somme toute assez rare dans le *Tableau*, mais le chapitre intitulé «Anecdote» vaut à lui seul qu'on s'y attache. Mercier a réuni dans ce texte tous les ingrédients du pathos que l'on peut imaginer dans une telle situation. Il a choisi de mettre en scène un prisonnier de la Bastille qui, après quarante-sept années de détention, est libéré grâce à un acte de justice et de clémence sous le règne de Louis XVI :

La porte basse de son tombeau tourne sur ses gonds effrayants, s'ouvre, non à demi, comme de coutume, et une voix inconnue lui dit qu'il peut sortir. Il croit que c'est un rêve. Il hésite, il se lève, s'achemine d'un pas tremblant, et s'étonne de l'espace qu'il parcourt. L'escalier de la prison, la salle, la cour, tout lui paraît vaste, immense, presque sans bornes. Il s'arrête comme égaré et perdu; ses yeux ont peine à supporter la clarté du grand jour; il regarde le ciel comme un objet nouveau; son oeil est fixe; il ne peut pas pleurer. [...] Conduit par un bras charitable, il demande la rue où il logeait. Il arrive; sa maison n'y est plus; un édifice public la remplace. Il ne reconnaît ni le quartier, ni la ville,

---

<sup>82</sup> Jean Marie Goulemot, «Éthique et écriture des Lumières», *loc. cit.*, p. 20.



ni les objets qu'il y avait vus autrefois. Les demeures de ses voisins, empreintes dans sa mémoire, ont pris de nouvelles formes<sup>83</sup> (I, p. 726).

Morale de cette histoire ? Le pauvre homme, désespéré d'avoir perdu les membres de sa famille et de ne pas reconnaître sa ville, va supplier qu'on le remette au cachot pour y passer le reste de ses jours.

Seul le philosophe a une sensibilité assez grande pour se mettre dans la peau d'un tel personnage et deviner les sentiments qui l'animent. Son regard, naturellement en retrait, considère le monde parisien avec sévérité ou compassion, mais toujours selon une juste perspective : pour Jean Marie Goulemot, «on a ici la mise en scène de ce qu'est l'extériorité philosophique : c'est-à-dire la possibilité de s'extraire de l'engluement social pour regarder d'un oeil vierge, comme lavé de ses habitudes, dont la seule raison constituerait la mesure, les croyances, les moeurs et les comportements<sup>84</sup>». Dans le *Tableau de Paris*, le philosophe, ou plus généralement l'homme de lettres, est toujours celui qui maintient une distance morale vis-à-vis de ce qu'il étudie. Peu de gens arrivent à prendre suffisamment de recul pour émettre un jugement qui tiendrait compte des différents enjeux en gardant la tête froide : «il n'y a que le génie qui sache se placer au sommet de la pyramide, et de là, en descendre, pour en mesurer toutes les parties» (II, p. 523). Il existe à Paris «une couche de philosophes obscurs» que Mercier dit sages et qui observent le monde d'un point de vue détaché : «Ils doivent ce coup d'oeil juste à l'habitude de comparer, à un tact fin, à l'art de démêler un ambitieux d'un homme

---

<sup>83</sup> Les réactions du prisonnier s'apparentent à celles du narrateur d'un autre texte de Mercier, *l'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, Ducros, coll. «Ducros», 1971, 426 p. Ce dernier rêve qu'après un sommeil de sept cents ans il retrouve un Paris complètement transformé.

<sup>84</sup> Jean Marie Goulemot, «Éthique et écriture des Lumières», *loc. cit.*, p. 19.

d'État, à une parfaite impartialité» (II, p. 1568). Ce dernier facteur, l'impartialité, est précisément ce qui confère au philosophe sa crédibilité, car, pour s'exprimer en toute liberté, un individu ne doit se sentir attaché à aucune institution.

Qu'ils soient dans la position des dominés ou dans celle, plus confortable, des dominants, les citoyens se retrouvent inévitablement mêlés à des rapports de pouvoir qui influencent leur façon de percevoir la réalité. Le philosophe, qui est bien au-dessus de toutes ces basses considérations<sup>85</sup>, déambule librement dans la galerie de Versailles et envisage avec curiosité le cirque auquel s'adonnent les «esprits esclaves» (II, p. 159) :

Rien n'amuse plus un philosophe que de se promener seul dans cette galerie, et de rôder ensuite partout. Il n'a rien à demander aux ministres ni aux gens en place; il ne les connaît que de vue; il va à leurs audiences; il assiste aux dîners des princes et des princesses; il se réjouit fort de ces entrées, de ces révérences [...]. Il se rappelle alors quelques pages de son Rabelais, et il rit tout bas; car l'espèce humaine est là sous le jour le plus divertissant. Il voit trotter les altesses, les grandeurs et les éminences pêle-mêle avec les pages et les valets de pieds; et lui, tranquille observateur, il n'a rien à faire qu'à examiner (I, p. 946-947).

Cette extériorité revêt une importance telle aux yeux du narrateur qu'il lui arrive d'inventer des situations où les types de personnages du regard se chevauchent de façon à ce que l'effet de distanciation soit encore plus évident. Par exemple, pour donner la double impression d'un regard qui serait à la fois neuf (distance physique) et averti (distance morale), Mercier crée la figure du «philosophe étranger et instruit» (I, p. 1244). Ailleurs, la découverte de la ville par une jeune campagnarde (distance physique) est décrite comme une leçon fort instructive, mais le narrateur s'empresse d'ajouter que, «pour promener ainsi la vertu rustique et épier ce qu'elle peut sentir, il ne faut point être

---

<sup>85</sup> Voir à ce sujet le chapitre «Auteurs» (I, p. 331).

un suppôt de Plutus; il faut être un philosophe, et un philosophe entre deux âges» (II, 1538). Bien que Louis Sébastien Mercier intègre à son *Tableau* des figures qui traduisent la distance physique ou temporelle, il ne cache pas sa préférence pour le personnage du philosophe, le seul individu capable de «s'élever au-dessus des nuages que forme l'intérêt personnel» (I, p. 757). Doit-on s'en étonner quand on sait que le narrateur parle en réalité de lui-même ?

### Le point de vue du narrateur

La plupart du temps, la description de Paris est présentée dans le *Tableau* de façon en apparence objective, à travers les points de vue des différents personnages du regard, que le narrateur orchestre et reprend à son compte. Cependant, Mercier choisit parfois de livrer l'information selon sa propre perspective en se donnant comme principal témoin des phénomènes observés et en émettant clairement une opinion. Dans un cas comme dans l'autre, qu'il dise «il» ou «je», c'est toujours le narrateur qui voit : la différence se situe au niveau de la distance. Mercier passe-t-il par le regard (indirect) des autres personnages ? Regarde-t-il lui-même (directement) la ville ? La question se complique davantage lorsqu'on réalise que le narrateur considère aussi la capitale selon divers points de vue. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons étudié ce regard à partir de cinq différents axes.

### Un regard neutre et indépendant

Il n'est pas étonnant que Mercier se soit réservé une position flatteuse dans la distribution des rôles du regard. On l'aura deviné, le philosophe, c'est lui. Même s'il se défend, dans la préface, d'avoir fait du *Tableau* un livre philosophique («Je dois avertir que je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du *peintre*, et que je n'ai presque rien donné à la réflexion du *philosophe*» [I, p. 17]), le narrateur se présente malgré tout comme un «réverbère» (I, p. 353) qui donne à la ville un éclairage nouveau. Les allusions à son statut sont généralement discrètes («et à considérer le changement d'un oeil philosophique» [I, p. 620], «après avoir gémi en philosophe, il faut rendre justice au goût du maître» [II, p. 68]), mais il affirme parfois sa supériorité avec plus d'éclat.

Dans les passages où la société parisienne est prise en flagrant délit de bêtise ou d'aveuglement, Mercier prend soin de ne pas être confondu avec la masse. Il tient alors à bien définir les rôles et à se tenir à distance de ce qu'il décrit : «Mais que fais-je ici à côté de ces nombreux solliciteurs, moi qui n'ai rien à dire à son excellence ? C'est assez, sortons...» (I, p. 1029). Le «Petit préliminaire» qui introduit le tome cinquième du *Tableau* est l'occasion pour lui de faire le point et de dissiper des suspicions éventuelles chez le lecteur : «Jamais ma main n'a offert l'encens de la flatterie à aucun homme en place» (I, p. 1001). Le narrateur est un homme libéré de toute contrainte servile, c'est pourquoi son regard a quelque chose de condescendant quand il rencontre la foi naïve du brave peuple :

Le petit peuple vient faire frotter des draps et des chemises à la châsse de la sainte, lui demander la guérison de toutes les fièvres, et boire en conséquence de l'eau malpropre. [...] mais quand je vois sur le visage des dévots la douce chaleur de l'espérance qui enflamme et brûle le coeur; quand je lis les

sentiments d'affection dont ils sont pénétrés, l'attente qui les consume, la confiance qui les anime, je me reproche de ne point partager ces consolantes émotions. La raison et la philosophie ne mettent rien à la place de ces heureuses et profondes illusions. [...] J'ai vu couler des pleurs; j'ai entendu des sanglots, des soupirs qui m'ont ému jusqu'au fond de l'âme, et j'ai respecté en ce moment ce culte adapté aux bornes de l'intelligence du vulgaire [...] (I, p. 442-443).

S'il juge le peuple, il le fait gentiment et avec une compassion paternaliste. Mercier n'est pas aussi tendre à l'endroit des grands, car ils ne méritent visiblement pas son indulgence.

L'arme la plus efficace qu'a trouvée le narrateur pour résister aux diktats que la société parisienne lui impose est l'ironie. Par son regard, il veut prouver qu'il n'est pas dupe de la mascarade qui l'entoure. Le texte «De l'idole de Paris, le joli !» en est une vibrante illustration : «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» (I, p. 635). Dans ce passage, Mercier dit exactement le contraire de ce qu'il pense. Il feint de se porter à la défense de la coquetterie alors qu'il n'a pas cessé, dans les chapitres précédents, de dénoncer la vanité des hommes efféminés. Là où il réussit un véritable tour de force, c'est avec le chapitre «Objections» qui introduit le tome quatrième du *Tableau*. Puisque son livre est une dénonciation des abus de la noblesse, il imagine une possible réplique du «fat» parisien et tourne le point de vue de ce dernier en ridicule :

Que veut dire cet *exagérateur*, ce *peintre outré*, cet *homme chagrin*, qui voit tout *en noir*, qui a déjà fait trois volumes pour médire de Paris, centre des voluptés les plus exquises ? Je soutiens moi, contre lui, que l'art d'exister librement ne se trouve que dans cette ville. [...] On se plaindra que les denrées nécessaires à la vie sont un peu chères. Cela se peut; mais je ne m'en aperçois

pas. Après tout, il n'y a qu'à être sobre, frugal, tempérant. Faut-il songer à son estomac ? [...] Je suis à tout sans peine et sans gêne. Si je fais couper un habit chez mon tailleur, eh bien, autant vaut-il prendre la couleur du jour, *caca-dauphin*, que *prune-monsieur*. [...] Allez, Monsieur le misanthrope; il y a des choses très profondes sous l'habit *caca-dauphin* (I, p. 769-773).

Le narrateur s'insurge contre le discours dominant et, en ce sens, son regard est marginal. Il garde donc entre ce monde factice et lui une distance morale certaine, mais qu'en est-il de la distance physique ?

### Un regard panoramique ou rapproché

L'auteur du *Tableau de Paris* hésite sans cesse entre une analyse minutieuse de la ville, où l'enquêteur se rendrait lui-même sur le terrain, et une approche plus contemplative ou englobante, qui en ferait ressortir les disproportions : «S'il plonge dans le brouhaha des marchés, s'il manque de se faire écraser par les carrosses, il cherche aussi à embrasser la ville du regard. [...] L'écriture selon Mercier se déploie ainsi du ras du trottoir au haut de Notre-Dame, du quotidien à un futur indéterminé<sup>86</sup>.» La capitale, qui peut, de loin, paraître très poétique au rêveur, réserve bien des surprises à ce même observateur lorsqu'il décide de la découvrir de l'intérieur.

En effet, l'éloignement du sujet est propice aux transports de l'imagination. Cette énorme et monstrueuse construction qu'est Paris devient soudainement émouvante quand on l'observe de très haut. À l'abri du bruit et des agressions de la capitale, le narrateur en vient presque à la personnifier, puisqu'il lui redonne souffle et fragilité :

---

<sup>86</sup> Michel Delon, «Louis-Sébastien Mercier, le premier piéton de Paris», *Magazine littéraire*, n° 332, mai 1995, p. 24-29, p. 27.

Voulez-vous juger Paris physiquement ? Montez sur les tours de Notre-Dame. La ville est ronde comme une citrouille; le plâtre qui forme les deux tiers matériels de la ville, et qui est tout à la fois blanc et noir, annonce qu'elle est bâtie de craie, et qu'elle repose sur la craie. La fumée éternelle qui s'élève de ces cheminées innombrables dérobe à l'oeil le sommet pointu des clochers; on voit comme un nuage qui se forme au-dessus de tant de maisons, et la transpiration de cette ville est pour ainsi dire sensible (I, p. 34).

Sous la plume de Mercier, la ville prend les traits d'une femme sensuelle (comme l'indiquent les expressions «ronde», «transpiration [...] sensible») et mystérieuse, qui fumerait. Il est à noter que les quelques passages lyriques du *Tableau* sont tous provoqués par le sentiment de bien-être que procurent les hauteurs<sup>87</sup>. L'environnement joue un rôle de première importance dans le processus de création de l'auteur qui, rappelons-le, a écrit la quasi-totalité de son livre à Neuchâtel en Suisse. Le texte «Vue des Alpes» en témoigne :

J'ai quitté Paris pour mieux le peindre. Loin de l'objet de mes crayons, mon imagination l'embrasse et se le représente tout entier. Je le considère avec plus de recueillement. 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. Le magnifique amphithéâtre des Alpes est sous mes regards, et ma pensée plonge dans la fange de ses ruisseaux infects et de ses moeurs. Tandis que j'écris ce livre, tout à la fois trop long et trop court, je vois autour de moi des hommes qui n'ont pas la moindre idée du tableau dont j'apprête les couleurs. Heureux l'habitant des Alpes, élevé sur un rocher entre le ciel et la terre ! (II, p. 496-497)

La vue plongeante sur Paris n'inspire malheureusement pas à Mercier que de douces pensées. Cette perspective lui révèle aussi les tares de cette mégapole, si bien qu'elle suscite chez lui des visions apocalyptiques qu'il rapporte dans un chapitre au titre très évocateur, «À vue d'oiseau» :

Du haut des tours de Notre-Dame, on voit pêle-mêle les palais voluptueux et les hôpitaux, les salles de spectacle et les maisons de force. J'y ai compté deux cent quarante clochers environ, et il y en a davantage : les recomptera après moi qui voudra. [...] 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 (II, p. 1034-1035).

<sup>87</sup> Voir aussi les chapitres «Filles publiques» (I, p. 594) et «Notre-Dame» (II, p. 60).

Le regard qui surplombe la ville et balaie les toits considère la grande confusion dans laquelle vivent les citoyens. Ce que l'écrivain voit stimule sa réflexion et lui fait envisager le pire.

La vue panoramique que décrit Mercier est à la fois une position physique qui influence l'individu de l'extérieur et une force intérieure proche de l'enthousiasme : «il n'y a plus d'hommes qui sachent voir en grand et juger les objets de dessus la hauteur. Tous se perdent dans des minuties, frappent sur des petites choses, et n'aperçoivent pas l'ensemble. L'énergie de l'âme, qui agrandit l'horizon manque à leur vue» (I, p. 1419). L'auteur accorde un telle importance à cette idée qu'il en a fait pour ainsi dire une profession de foi. Dans «Les greniers», l'un des premiers chapitres du *Tableau*, il explique longuement la nécessité pour l'écrivain de se loger dans ces réduits isolés et établit une étonnante correspondance entre le corps humain et l'espace :

Comme dans la machine humaine le sommet renferme la plus noble partie de l'homme, l'organe pensant; ainsi, dans cette capitale, le génie, l'industrie, l'application, la vertu occupent la région la plus élevée. [...] là sont les enfants des arts, pauvres et laborieux, contemplateurs assidus des merveilles de la nature, donnant des inventions utiles et des leçons à l'univers [...]. J'y ai vu l'auteur d'*Émile* pauvre, fier et content. Lorsqu'ils en descendent, les écrivains perdent souvent tout leur feu. Ils regrettent les idées qui les maîtrisaient lorsqu'ils n'avaient que le haut des cheminées pour perspective (I, p. 29-30).

Jean Starobinski s'est penché sur cette question en accordant une attention particulière à l'opposition entre le mouvement et l'immobilisme. Son étude est d'autant plus intéressante qu'elle tient compte des écrits de Rousseau, «l'auteur d'*Émile*» aussi bien que ceux d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle (Baudelaire, Hoffmann, etc.) :

La flânerie ne prend toute son importance que si l'on observe qu'elle entre en rapport contrasté avec une autre attitude non moins révélatrice, non moins riche



de significations : l'immobilité contemplative, la capitale regardée passionnément par un reclus volontaire du haut d'une fenêtre. Il s'agit de deux points de vue sur la ville, l'un mouvant, emporté par le flux de la rue, l'autre fixe, déployant le regard sur les divers accidents du paysage urbain. [...] L'écrivain, derrière sa fenêtre, est une conscience séparée : il voit tout et ne participe pas. Il recueille le jeu des apparences. Il y a eu sécession par rapport au groupe social. [...] Le poète a aussi devant lui les emblèmes d'un autre âge de la civilisation, d'une autre organisation du temps : les cheminées d'usine, les fumées de l'industrie, les chants d'atelier<sup>88</sup>.

Mercier, lui non plus, ne s'en tient pas à ce point de vue contemplatif, à ce «lieu commun de la mansarde du poète<sup>89</sup>». Bien que «le flâneur» ne prenne pas place dans son portrait de Paris, il substitue à cette figure déambulatoire un personnage preste et énergique : le «bateur de pavé» (I, p. 203).

Parallèlement à la représentation floue et imagée de la capitale en vue panoramique se dessine une vision beaucoup plus concrète de celle-ci à travers les yeux d'un piéton. Ce marcheur infatigable, cet homme qui court «de ville en ville pour faire un jour de [son] mieux le tableau de la France» (II, p. 665) n'est nul autre que le narrateur. Pour donner du crédit à ce qu'il avance, Mercier se donne lui-même pour témoin des choses vues. Il vante d'ailleurs les vertus de sa méthode dans le texte intitulé «Mes jambes» :

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. L'expérience que donne la lecture n'est qu'une spéculation indéterminée et vague : pour connaître les hommes, il faut les fréquenter [...] (II, p. 1309).

<sup>88</sup> Jean Starobinski, «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)», dans François Guéry (édit.), *l'Idée de la ville. Actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Milieux», 1984, p. 179-187, p. 181-182.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 181.

L'auteur parle en connaissance de cause quand, prenant la défense du «malheureux piéton» (I, p. 1314), il critique les riches qui «se croient propriétaires absolus des passages publics» (I, p. 1021) et roulent dangereusement en cabriolet ou en carrosse. Même s'il lui arrive de convoiter le confort que procure la *chaise de poste* («Je n'ai jamais pu envier aux riches que ce seul avantage» [II, p. 1451]), il se résout à «Aller à pied», car c'est le sort que l'on réserve aux individus de sa condition : «Ce sera bientôt une chose ignoble. Tous les hommes de génie dans tous les genres vont néanmoins à pied. Il y a de l'esprit dans les voitures; mais le génie est à pied» (II, p. 406). Le point de vue du narrateur, à cet égard, se veut populaire. Il atteste les inconvénients de la vie quotidienne de l'éternel éclaboussé<sup>90</sup>.

Ce regard qui ratisse les rues de la ville témoigne également de la volonté de réalisme de Louis Sébastien Mercier. Lorsqu'il évoque une situation anormale, le narrateur n'hésite pas à se rendre sur les lieux en personne — c'est du moins ce qu'il laisse entendre. Dans un curieux chapitre où il se met lui-même en scène, «Cabarets borgnes», il se transforme en journaliste d'enquête et, sous le couvert de l'anonymat, se met à observer le monde des gueux dans ses moindres détails :

Curieux de voir ce monde, (placé dans le monde élégant) je me couvris un jour d'une redingote brune, et je m'enfonçai dans un faubourg. J'entrai au lieu désigné, et je demandai à souper. [...] Je fis semblant de sortir, et je me jetai dans un petit cabinet, d'où je pouvais tout voir et tout entendre (II, p. 180).

La perspective est parfois si rapprochée des endroits exposés que l'on a soudain l'impression d'en faire une visite guidée en compagnie du narrateur. Ce dernier interpelle le lecteur et l'invite à le suivre («Pénétrons néanmoins dans l'intérieur de ces

---

<sup>90</sup> Voir à ce sujet le chapitre «Décrotteurs» (I, p. 1255).

petites écoles» [I, p. 290], «accompagnons cette famille provinciale» [II, p. 506], «Entrez avec moi dans l'atelier» [II, p. 725]). C'est que Mercier tient en horreur les soi-disant spécialistes qui, trop frileux pour sortir de leur petit confort, négligent de se rendre sur des lieux qui leur inspirent néanmoins des théories savantes :

Rangeons dans cette classe [les charlatans] ces naturalistes, qui, en robe de chambre, en pantoufles et en bonnet de nuit, font des systèmes sur la formation des montagnes, qu'ils n'ont jamais vues ni parcourues; qui se chauffant à bon feu, écrivent sur les glaciers de la Suisse. Ils n'ont examiné ni les *marbres*, ni les *granits* des Alpes, et ils prononcent sur ces grands objets en ordonnateurs des mondes, expliquant de dessus leur chaise la structure et les fondements du globe; tandis que leurs pieds n'ont jamais foulé ni un rocher élevé, ni un abîme un peu profond (I, p. 553).

Pour sa part, il privilégie une approche plus empirique de son objet, et son *Tableau* est truffé de notations («Je l'ai visité» [II, p. 117], «Je dirai ce que j'ai vu» [I, 1373], «J'ai été témoin de» [II, p. 696]) qui le prouvent. Le fait de voir les objets ou les gens de ses propres yeux ne lui servirait pourtant pas à grand-chose s'il n'était pas en mesure d'interpréter ce qu'il voit. Le visage de l'être humain devient un livre ouvert pour celui qui comprend son langage.

### Un regard sémiologique

Le regard du narrateur est dynamique : il ne se contente pas de recevoir les informations passivement, il cherche aussi à bien les saisir. Suivant Michel Condé, «Paris, comme le monde, est un univers de signes qui ne sont lisibles que par quelques-uns, par ces fins observateurs capables de déchiffrer à quelques détails imperceptibles et furtifs, saisis au vol, “en un clin d'oeil”, la vérité des passions intimes et cachées<sup>91</sup>», et

---

<sup>91</sup> Michel Condé, «Genèse de la ville imaginaire. Paris au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle», dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (édit.), *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 15-32, p. 27.

Louis Sébastien Mercier se compte, en toute humilité, parmi ces heureux élus. Selon ce sémiologue, l'aspect extérieur de la ville aussi bien que celui des gens est révélateur de quelque chose de beaucoup plus profond : «Le moral de l'homme, par un lien inconnu, tient au physique des objets» (I, p. 227)<sup>92</sup>. Il n'est pas rare que l'auteur établisse des correspondances entre l'architecture et les mœurs, entre la mode et les idées régnantes, mais ce qui le passionne par-dessus tout, c'est la lecture des visages.

La physiognomonie, cette «science qui a pour objet la connaissance du caractère d'une personne d'après la physionomie<sup>93</sup>», est une obsession constante chez Mercier<sup>94</sup>. Il a une admiration sans bornes pour les spécialistes qui arrivent à saisir l'âme d'un individu au premier coup d'oeil :

Un peintre, un poète sont nés physionomistes. Voilà pourquoi ils se plaisent où est la multitude. Voyez au Salon cette foule de portraits; ils assigneront le caractère d'après la figure. Il ne faut pas nier la révélation de la physionomie; elle ne trompe guère. [...] *La Tour*, peintre célèbre, dont les portraits ont une vérité frappante, disait : *Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu, et je les remporte tout entiers* (I, p. 380).

Malgré quelques affirmations faussement modestes («Je ne me pique pas d'être physionomiste» [I, p. 382], «Je ne sais si je suis habile à lire sur les visages» [II, p. 881]), le narrateur n'hésite pas à s'essayer à ce jeu («il me semble voir un rayon de joie sur la

<sup>92</sup> Nous faisons ici référence à la sémiologie au sens large du terme, d'après la définition que lui donne Roland Barthes : «Pour Barthes, la sémiologie englobe tous les faits signifiants, comme les vêtements, c'est-à-dire qu'elle a pour objet la signification en général et non plus les seuls systèmes de communication». Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1979, 223 p., p. 180.

<sup>93</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (édit.), *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, 2171 p., p. 1428.

<sup>94</sup> L'idée selon laquelle la physionomie serait le «miroir de l'âme» est présente dans plusieurs oeuvres au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment chez un auteur comme Sade. Voir les pages 7, 8 et 9 de «Faxelange ou les torts de l'ambition» dans Sade, *les Crimes de l'amour*, Paris, Librairie générale française, coll. «Livres de poche», n° 3413, 1972, 271 p.

plupart des fronts endurcis» [II, p. 573]) et il finit même par donner son avis clairement sur la question :

Les bonnes qualités du coeur impriment toujours à la physionomie un caractère touchant. Jamais un excellent homme n'a paru d'une figure désagréable; l'humanité empreint sur les traits du visage une sorte de sérénité et de douceur. [...] Ce sont les inclinations basses et mauvaises, qui font toutes ces figures révoltantes et mesquines. [...] Un homme sensible se reconnaît à ses attitudes, à ses regards, à sa voix. Couvrez son visage de cicatrices, coupez-lui un bras, ni l'oeil ni l'accent n'auront perdu leur expression (I, p. 382-383).

L'oeil, en particulier, parle énormément au narrateur qui le qualifie d'«organe éloquent» (II, p. 156). De longs développements sont consacrés à l'éloge de ce «miroir de l'âme» (II, p. 156), car son langage est des plus complexes à saisir pour l'observateur non initié<sup>95</sup>. Les yeux occupent une place centrale dans le visage et leur rayonnement est tel qu'ils illuminent l'être humain de la tête aux pieds :

L'oeil fait à lui seul presque toute la physionomie. Point de visages gracieux, quelque réguliers qu'ils puissent être, sans l'expression du regard. On rencontre de ces fronts polis et colorés qui sont des figures fort insipides faute de l'oeil qui n'exprime pas quelques qualités de l'esprit. L'oeil doit être transparent comme le diamant. [...] L'oeil ne doit prendre aucune forme géométrique. Les yeux ronds ou absolument oblongs, ou saillants, ont peu d'agrément. Comme c'est l'âme qui fait le regard, et que les belles âmes sont en petit nombre, les beaux yeux sont assez rares (I, p. 1156).

Compte tenu de l'omniprésence de la vision dans le *Tableau de Paris*, que Mercier s'intéresse autant à l'oeil n'a rien d'étonnant : cet organe constitue ni plus ni moins son instrument de travail.

Bien qu'il en soit moins souvent question dans les textes, l'auteur attire notre attention sur un autre type de langage aussi important que celui de l'oeil : le langage du

---

<sup>95</sup> Voir le chapitre «Lorgnettes» (II, p. 156).

corps. C'est à travers la danse que l'homme s'exprime avec le plus de liberté et peut-être de vérité :

On était loin d'apercevoir, même en spéculation, que la danse pût former une peinture mobile, gracieuse, animée, créer des tableaux, les varier à son gré, et s'élever jusqu'à rendre les passions humaines. [...] Chez les hommes alors tout devient langue et langage énergique; le pied parle comme l'oeil; le sentiment se peint dans les moindres nuances, l'âme s'échappe par toutes les attitudes du corps; tout est réfléchi, décisif, pittoresque; tout frappe l'image et la caractérise; elle n'est ni fausse, ni équivoque (II, p. 447).

On pourrait presque croire que Mercier est en train de décrire l'esthétique de son propre *Tableau*. En effet, son art est proche de celui du danseur puisqu'il est rapide, mouvant, bigarré et qu'il repose aussi bien sur la vigueur de l'oeil que sur celle du pied. Ce n'est peut-être pas un hasard s'il a découvert sa vocation vers l'âge de dix ans, lorsqu'un certain monsieur Cupis, maître à danser, est venu lui donner sa première leçon de menuet :

Il tira de sa poche un petit violon, dit *pochette*, m'étendit les bras, me fit plier le jarret; mais au lieu de m'apprendre à danser, il m'apprit à rire : je ne pouvais regarder les petits yeux de M. Cupis, sa perruque, sa veste qui lui descendait jusqu'aux genoux, son habit de velours ciselé, je ne pouvais entendre ses exhortations burlesques, pour faire de moi un danseur, accompagnées de ses soixante années de danse magistrale sans une dilatation de la rate. 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 (II, p. 1479).

Cupis, un personnage haut en couleurs, constitue un modèle intéressant pour l'étude sémiologique du narrateur : détailler ce curieux individu dans toute sa complexité n'est pas une mince tâche. Mais que dire du défi que représente la capitale française et ses folles nuances pour celui qui la parcourt dans le but d'en brosser un portrait ? S'il a souvent le réflexe de se plier au mouvement parisien, Mercier manifeste aussi l'envie de

le contrôler. À divers endroits dans le texte, on remarque chez lui un besoin d'enfermer la réalité dans des cases fixes, de classer les individus selon diverses catégories.

### Un regard classificateur

Le *Tableau de Paris* a longtemps souffert d'une évaluation très réductrice : on ne voyait dans cette oeuvre qu'une banque impressionnante d'informations de toutes sortes. L'écriture de son auteur, qualifiée de «documentariste<sup>96</sup>», n'intéressait que les sociologues ou les historiens des moeurs. Il est vrai qu'on observe chez lui une volonté d'ordonner les renseignements qu'il rassemble, mais cette attitude n'est pas systématique. Mercier est conscient de la vanité de son entreprise et il admet volontiers le caractère artificiel d'un système de classement.

Dans les catégories établies par le narrateur, les individus se distinguent essentiellement selon des facteurs tels que la nourriture (on dit du laquais qu'il «est beaucoup mieux nourri qu'un petit bourgeois» [I, p. 179]), les vêtements<sup>97</sup> et accessoires («Des commis qui ont douze cent livres d'appointements, ont des habits de velours et des dentelles» [I, p. 340]) ou le moyen de locomotion : «une voiture est le but où veut atteindre chaque homme dans le chemin scabreux de la fortune. Au premier pas heureux, il établit un cabriolet qu'il conduit lui-même; au second, vient le carrosse coupé; au troisième, carrosse pour Monsieur; puis enfin, carrosse pour Madame» (II, p. 406). Nous

---

<sup>96</sup> Jean-Claude Bonnet, «La littérature et le réel», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 9-32, p. 32.

<sup>97</sup> Voir à ce sujet l'article de Benoît Melançon, «Le vêtement du pauvre de Louis Sébastien Mercier au Comité de mendicité», dans Michel Biron et Pierre Popovic (édit.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI<sup>e</sup>*

l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude, les Parisiens se définissent la plupart du temps à partir de l'image extérieure qu'ils projettent.

La peinture que le narrateur brosse de la capitale française propose d'abord une vision binaire de la société : «la richesse insolente» côtoie «la pauvreté et l'humiliation la plus affreuse» (I, p. 21). Pourtant, cette conception du monde social se raffine progressivement au fil de l'écriture des douze tomes du *Tableau*, si bien que Mercier en vient à affirmer ceci : «Il y a dans Paris huit classes d'habitants bien distinctes; les princes et les grands seigneurs (c'est la moins nombreuse), les gens de robe, les financiers, les négociants ou marchands, les artistes, les artisans, les manouvriers, les laquais et le bas peuple» (II, p. 1060). La division des habitants ne s'arrête pas là; le narrateur poursuit son classement à l'intérieur même des métiers : «L'art alimentaire, dans son beau développement, est sous-divisé à Paris en six classes très distinctes, non comprise la boulangerie» (II, p. 1202). Dans le texte intitulé «Mélange des individus», où il constate que la capitale est peuplée d'un nombre croissant de provinciaux et d'étrangers, il décide de grouper les citoyens selon leur lieu d'origine : «Les Savoyards sont décrotteurs, frotteurs et scieurs de bois; les Auvergnats sont presque tous porteurs d'eau; les Limousins, maçons; les Lyonnais sont ordinairement crocheteurs et porteurs de chaises» (II, p. 624). «Tout est donc composé de nuances qui vont à l'infini» (II, p. 1087) et Mercier ne semble jamais avoir terminé de trier les gens en sections et en sous-sections.



En réalité, cette multitude de subdivisions a pour effet d'annuler les uns après les autres les découpages proposés. Les hiérarchies se perpétuent systématiquement, de sorte que les individus, quels qu'ils soient (ou presque), s'avèrent tour à tour maîtres et serviteurs :

Le postillon, dans les grandes maisons, se lève de bon matin pour décrotter le laquais, qui rend le même service au valet de chambre; celui-ci habille son maître, souvent à la hâte, afin qu'il aille faire sa cour au marquis, qui se dépêche pour être à la toilette d'un prince, qui court en poste au lever du roi, qui le renvoie au ministre. Voilà l'échelle de la dépendance bien visiblement tracée. Chez les Grands, les valets et les femmes de chambre ont eux-même des valets de chambre et des laquais. On a toujours un inférieur; tous les hommes se tiennent ensemble par un chaînon<sup>98</sup> (II, p. 969).

Le narrateur explique comment s'organise, dans les «Cabarets borgnes» (II, p. 180-181), le petit monde des gueux : les membres du groupe calquent les modèles sociaux des classes supérieures, ils se donnent des titres («trésorier», «maître de garde-robe», «chef»), délèguent des tâches, etc. Le rapport dominant-dominé se reproduit inévitablement et la position de chacun, dans ces circonstances, paraît bien relative.

Tout porte à croire que Mercier doute lui-même du «gradin symbolique» (II, p. 15) qu'il dessine. Il n'est pas dupe des subterfuges — matériels ou comportementaux — auxquels les personnages ont recours pour camoufler leur état réel. Après avoir

---

<sup>98</sup> Mercier dit la même chose dans le texte «Vie d'un homme en place» (I, p. 734) et Diderot fait aussi référence à ce phénomène qu'il appelle «pantomime des gueux» dans le *Neveu de Rameau* et qu'il décrit avec humour dans *Jacques le fataliste* : «Le Ministre est le chien du Roi; le Premier Commis est le chien du ministre; la femme est le chien du mari, ou le mari le chien de la femme [...]. Les hommes faibles sont les chiens des hommes forts». Denis Diderot, le *Neveu de Rameau*, Paris, Librairie Larousse, coll. «Classique Larousse», 1972, 190 p., p. 143 et *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», n° 403, 1983, 377 p., p. 199-200.

minutieusement détaillé les catégories de femmes entretenues (filles publiques, filles d'Opéra, grisettes, courtisanes, etc.), il s'exclame :

Depuis l'altière Laïs qui vole à Longchamp dans un brillant équipage (que, sans sa présence licencieuse, on attribuerait à une jeune duchesse), jusqu'à la *raccrocheuse* qui se morfond le soir au coin d'une borne, quelle hiérarchie dans le même métier ! Que de distinctions, de nuances, de noms divers, et ce pour exprimer néanmoins une seule et même chose ! (I, p. 601-602)<sup>99</sup>

L'auteur, qui souhaite comme les gens de lettres de sa condition «rabaïsser la vanité des titres à son néant réel» (I, p. 334), en vient à conclure que les «extrêmes se touchent» (I, p. 955) et que les «têtes humaines, en dehors comme en dedans, quoi qu'on en dise, sont à peu près égales» (I, p. 1344). Les hiérarchies ne tiennent plus quand on sait que la «force des Grands [...] n'est que dans la tête des petits» (I, p. 956). Mercier vit d'ailleurs des moments d'extrême lucidité où il voit la ville et ses habitants selon un point de vue totalement libéré de ces séparations trompeuses. Dans ces instants d'illumination, son imagination l'amène à transgresser les barrières que la société dresse entre les individus et il peut alors envisager les êtres sous de nouveaux rapports.

### Un regard créateur

Faisant fi des contraintes humaines, le narrateur s'efforce de repousser le plus loin possible les bornes de son champ de vision en abolissant, dans l'imaginaire, les différents obstacles qui s'imposent à lui. Le monde social, à Paris, se divise en plusieurs classes, mais celles-ci se confondent dans son esprit quand il franchit le seuil de l'hôpital des Enfants-Trouvés :

---

<sup>99</sup> Les classements de Mercier rejoignent ceux de Restif de la Bretonne dans *le Pornographe*, où une distinction est établie entre les filles perdues, celles qui sont entretenues par un seul homme (p. 60), les filles non entretenues, les filles enceintes entretenues (p. 72), les filles héritières et celles qui voudraient changer de vie (p. 91), etc. Restif de la Bretonne, *le Pornographe, ou, Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes. Avec des notes historiques et justificatives*, Londres, J. Nourse, 1770, 215 p., p. 60, 72 et 91.

À qui appartiennent ces enfants ? Le prince et le savetier, l'homme de génie et l'imbécile ont pu également les procréer. Là, à côté d'un enfant de J.-J. Rousseau, dort peut-être celui de Cartouche [célèbre chef d'une bande de voleurs] ! Dans cette crèche où tous ces berceaux sont placés, le sang le plus noble est confondu avec le plus abject. Que d'idées cette vue fait naître ! (II, p. 147)

Son regard défait les structures en place et ramène les êtres à leur état originel. Pour donner plus de vraisemblance à sa démarche, Mercier teinte parfois ses propos d'accents vaguement prophétiques et tente même quelques mises en scène<sup>100</sup> qui ne sont pas sans rappeler *l'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, sa fameuse utopie :

Je méditais sur les importantes fonctions d'*administrateur d'hôpital*, sur le bien sacré des pauvres [...] lorsque je tombai dans un état qui approchait beaucoup du sommeil, et j'eus le *songe*, ou plutôt la vision suivante [...]. Tous les hommes, comme emportés malgré eux vers un même lieu, se trouvaient rassemblés dans une plaine qu'environnaient trente volcans allumés. À cette lueur affreuse, chacun se trouvait dépouillé de ses vêtements, de ses titres et de sa gloire ou grandeur passée; les enfants des hommes étaient égaux dans leur triste nudité; et voici qu'une voix tonnante fit retentir ces mots : *Le grand jugement de l'univers* ! (II, p. 1245-1247)

Il n'est pas rare que l'auteur fasse appel au rêve ou qu'il prétende une disposition à la clairvoyance quand il désire transmettre ses intuitions au lecteur. C'est pour lui une façon d'intégrer à son ouvrage des éléments fantasmatiques en demeurant fidèle au contexte réaliste : selon un ouvrage de référence récent, «Louis-Sébastien Mercier, auteur du *Tableau de Paris* (1781-89), affiche son attirance pour ces états limites, à la frontière du sommeil et de la vie éveillée, durant lesquels la conscience se sent dotée d'une fiévreuse lucidité<sup>101</sup>». Sa pensée alors est libre d'errer à travers la ville, voire à travers le temps.

<sup>100</sup> Voir notamment le chapitre «La Saint-Louis» (II, p. 261).

<sup>101</sup> Jean M. Goulemot, Didier Masseur, Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1996, p. 102.

La place que tient l'inventivité dans le *Tableau* est sans doute plus grande qu'on ne le croit. En plus d'invoquer, à quelques reprises, son «imagination» (II, p. 818), l'auteur souligne l'importance de cette faculté dans le processus créateur de son oeuvre :

Quelle distance entre un poêle et une cheminée ! La vue d'une poêle éteint mon imagination, m'attriste et me rend mélancolique : j'aime mieux le froid le plus vif que cette chaleur fade, tiède, invisible; j'aime à voir le feu, il avive mon imagination. [...] On doit être moins malheureux à la Bastille l'hiver que l'été, puisque l'on y a, dit-on, une cheminée; car l'on tisonne, et c'est ainsi que j'ai fait presque tous mes livres : mes pensées riantes sont au bout de mes pincettes, et je regarde comme un cachot toute chambre à poêle<sup>102</sup> (II, p. 987-988).

Certains lieux stimulent tellement l'imagination du narrateur que son regard, s'affranchissant complètement des barrières du temps, se ballade aussi bien dans le passé que dans le futur. Sa connaissance de l'histoire lui fait voir des réalités que les ignares ne soupçonnent pas : «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» (II, p. 1231). Il décrit les choses telles qu'elles apparaissent dans le présent (l'habitation du libraire), mais en gardant toujours à l'esprit ce qu'elles ont été dans le passé (les lieux où ont vécu l'empereur Julien ou Charlemagne) : «Le texte de Mercier ne cesse en fait d'hésiter entre la nostalgie (c'est-à-dire l'histoire) et la mise à plat hors de toute temporalité (c'est-à-dire l'inscription dans le strictement contemporain)», avance Jean Marie Goulemot<sup>103</sup>. Cette conscience historique donne un éclairage particulier à la ville, la transforme en quelque sorte, puisque ses édifices et ses places gagnent en profondeur, prennent une

<sup>102</sup> L'auteur aborde également la question de l'imagination dans le chapitre «Du style» (II, p. 297), mais en se plaçant du point de vue du lecteur.

<sup>103</sup> Jean Marie Goulemot, «Le Paris des philosophes», dans *Écrire Paris*, Paris, Éditions Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 33-40, p. 39.

dimension nouvelle. Dans le chapitre intitulé «Promenons-nous», l'auteur propose une visite de Paris qui n'est en réalité que le prétexte d'un voyage à travers le passé :

Jetons un coup d'oeil 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. [...] 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* (I, p. 425-427).

Il déambule à travers la capitale et son regard, véritable prestidigitateur, modifie le paysage au gré de sa fantaisie. En plus de dissenter sur les époques révolues, le narrateur se montre capable de prédire l'avenir<sup>104</sup>. Malheureusement, la connaissance qu'il a du passé ne lui annonce rien de très réjouissant pour le futur.

Ce prophète de malheur anticipe des catastrophes toutes aussi dévastatrices les unes que les autres et semble être en attente du «bouleversement» (II, p. 139) qui va modifier le cours de son existence. Quand il visite la ville souterraine et qu'il observe les crevasses qui sillonnent le «plancher» de la capitale, l'auteur frémit en pensant au sort futur des «édifices qui reposent sur cette croûte incertaine» (I, p. 461). Puisque la disparition de Paris est, selon lui, inéluctable, il souhaite que son livre survive et serve de témoin, d'outil de référence à la postérité : «Est-ce la guerre, est-ce la peste, est-ce la famine, est-ce un tremblement de terre [...] qui anéantira cette superbe ville ? ou plutôt plusieurs causes réunies opéreront-elles cette vaste destruction ? [...] Échappez, mon livre, échappez aux flammes ou aux barbares; dites aux générations futures ce que Paris

a été» (I, p. 980-981)<sup>105</sup>. Le point de vue du narrateur n'est donc pas prisonnier du temps.

À l'immobilisme, il préfère la fuite dans l'imaginaire, même si les visions qu'elle lui procure ne sont pas toujours roses, comme l'écrivent des historiens de la littérature :

Mercier rédige à Neuchâtel où il s'était réfugié une grande partie du *Tableau de Paris* qui prend les dimensions du mythe. Il n'y a pas si loin du reportage à l'utopie de *l'An 2440, rêve s'il en fut jamais*. [...] Les *Songes philosophiques* de Mercier (1768) et ses *Songes d'un ermite* (1770) se situent à mi-chemin entre le *Rêve de d'Alembert*, où l'onirisme permet l'audace intellectuelle, et les rêves fantastiques de Jean-Paul ou de Nodier. Le propos philosophique n'y exclut pas les visions apocalyptiques et l'angoisse<sup>106</sup>.

Qu'il se projette dans le passé de Paris ou dans son avenir, le narrateur ne demeure pas totalement impuissant face aux multiples transformations que subit la ville. Au contraire, il participe à cette évolution en dénonçant les abus et en exigeant des réformes. Mercier aime croire qu'il ne s'égosille pas en vain et que ses écrits ont une portée réelle sur le cours des événements :

La rivière de la Seine n'est plus cachée, tout au milieu de la ville, par les vilaines maisons que l'on avait bâties sur des ponts; ces maisons sont tombées et tombent encore au moment où j'écris. [...] j'ai jeté mon cri contre ces mesures et la plume enfin a décidé le marteau; il s'est levé de toutes parts contre les traces de la barbarie. [...] Accourez étrangers, venez jouir du coup d'oeil que nous vous avons préparé : la ville a bien changé d'aspect depuis vingt-cinq ans ! [...] Je me promène triomphalement sur ces ponts dégagés, et je proscriis du doigt toute la rue de la Pelleterie pour achever le coup d'oeil (II, p. 1032).

<sup>104</sup> Voir le chapitre intitulé «Bonnes oeuvres» (II, p. 480).

<sup>105</sup> C'est le même projet, mais sur une autre échelle, que celui de D'Alembert dans le «Discours préliminaire» de l'*Encyclopédie*. La peur de la perte est l'une des motivations de ces entreprises : «Pour nous, spectateurs de leurs progrès et leurs historiens [des sciences et des beaux-arts], nous nous occuperons seulement à les transmettre à la postérité. [...] Que l'Encyclopédie devienne un sanctuaire où les connaissances des hommes soient à l'abri des temps et des révolutions». D'Alembert, «Discours préliminaire», dans *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : articles choisis*, Paris, GF/Flammarion, coll. «GF», n° 426, 1986, vol. 1, p. 75-184, p. 176.

<sup>106</sup> Michel Delon, Robert Mauzi et Sylvain Menant, *De l'Encyclopédie aux Méditations 1750-1820*, Paris, Arthaud, coll. «Littérature française poche», 1989, 479 p., p. 411.

Le rêve, dans ces moments, rejoint la réalité et le narrateur se berce de ses douces illusions. Il aurait donc le pouvoir de changer les choses ! Pourtant, Mercier sait très bien qu'il ne peut arriver à de grands résultats sans l'aide d'autrui. Pour contrôler le mouvement incessant de la ville, il doit s'entourer d'une nuée d'acolytes : le progrès n'est possible que si chacun y met du sien.

### Une communauté de voyants

L'univers du *Tableau* se présente comme une succession rapide d'images hétéroclites cueillies çà et là au fil d'une longue randonnée à travers la capitale. Aucun lien apparent — Paris excepté — ne semble avoir déterminé le choix des sujets abordés ni l'ordre selon lequel ceux-ci sont traités. Mais que dire de cet enchaînement de regards qui se tissent les uns aux autres de chapitre en chapitre ? Un narrateur qui met en scène des personnages du regard ou qui analyse la nature de son propre point de vue, des observateurs qui s'épient entre eux... Le livre de Mercier se construit grâce à la présence obsessive d'un oeil toujours aux aguets. Une communauté de «voyants», hommes de la police ou simples citoyens qui se passent le relais, marcheurs ou hommes de lettres, veille à ce que la ville soit sous une surveillance constante. La volonté de maîtriser la multitude (la peur des émeutes) est le but premier de cette mobilisation. S'ajoute à cette crainte du désordre l'espoir chez le narrateur que les Parisiens procèdent à une mise en commun des savoirs pour le bien général et l'avancement des Lumières. Le modèle idéal de la ville est celui d'un lieu où le gouvernement tiendrait compte d'une multiplicité de points de vue avant d'arrêter ses décisions et où les habitants vivraient en harmonie.

## La ville sous surveillance

La société que décrit l'auteur est hantée par des rêves d'ordre et de sécurité. On y voit le danger partout et on imagine, par exemple, que des tas de criminels, tapis dans les coins sombres de la ville, n'attendent que le bon moment pour détrousser les passants. La police, qui souhaite débarrasser Paris de ces indésirables, recrute des alliés dans les différentes couches de la hiérarchie sociale et étend son empire jusque dans les villes avoisinantes. Cette tendance forte à l'hygiène, à une aseptisation progressive de l'environnement est née vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les habitants des villes tentaient de limiter les ravages de la peste. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, retrace les étapes de la mise au point d'un système (le panoptisme) visant à réduire le citoyen à un rôle de simple pion, c'est-à-dire de surveillant :

L'inspection fonctionne sans cesse. Le regard partout est en éveil : «un corps de milice considérable, commandé par de bons officiers et gens de bien», des corps de garde aux portes, à l'hôtel de ville, et dans tous les quartiers pour rendre l'obéissance du peuple plus prompte, et l'autorité des magistrats plus absolue, «comme aussi pour surveiller à tous les désordres, voleries et pilleries». Aux portes, des postes de surveillance; au bout de chaque rue, des sentinelles. Tous les jours, l'intendant visite le quartier dont il a la charge, s'enquiert si les syndics s'acquittent de leurs tâches, si les habitants ont à s'en plaindre; ils «surveillent leurs actions»<sup>107</sup>.

Sans que les rouages de la machine de surveillance soient aussi minutieusement exposés, le *Tableau de Paris* rend compte d'une série de mesures prises pour contenir les foules ou se prémunir contre les fléaux. La capitale prend bien souvent l'apparence d'une geôle, car ses habitants répondent à des ordres qui arrivent de l'extérieur et sur lesquels ils ne semblent avoir aucun contrôle :

Les grandes villes sont fort du goût du gouvernement absolu. [...] Paris est un gouffre où se fond l'espèce humaine; c'est là qu'elle est sous la clef : on

<sup>107</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 1975, 318 p., p. 198.



n'entre, on ne sort que sous des guichets où règnent des yeux d'Argus. Des barrières de sapin plus respectées que ne le seraient des pierres bordées de canons, arrêtent les denrées les plus nécessaires à la vie, et leur imposent une taxe que le pauvre supporte seul; car dispensé de tous les plaisirs, il ne l'est pas du besoin de manger. Il ne tiendrait qu'au prince d'affamer la ville; il tient en cage ses bons et fidèles sujets; et s'il était mécontent, il pourrait leur refuser la becquée [...] (I, p. 32).

Où qu'il aille, le Parisien doit sentir la présence constante de l'«escouade du guet» (I, p. 1274), prête à intervenir à tout moment. Ce sentiment le poursuit même sur ses lieux de divertissement puisqu'il existe une «police des spectacles» (I, p. 1408) et que Mercier compare le théâtre à une «prison gardée à vue» (II, p. 704). L'agitation populaire, qui est un phénomène croissant vers la fin des années 1780<sup>108</sup>, suscite une telle crainte chez l'auteur qu'il parle de l'omniprésence de la maréchaussée comme d'une nécessité : «il faut une garde pour les voitures qui accourent audacieusement, les cochers voulant rompre les rangs; il en faut une pour l'ordre extérieur et intérieur. Le caractère du peuple l'exige» (I, p. 1408). La sécurité des citoyens est prioritaire :

Une émeute qui dégénérerait en sédition est devenue moralement impossible. La surveillance de la police, les régiments des gardes suisses et françaises, casernés et tout prêts à marcher; la Maison du roi, les villes de guerre dont Paris est environné, sans compter le nombre immense d'hommes attachés aux intérêts de la Cour, tout semble propre à réprimer à jamais l'apparence d'un soulèvement sérieux. [...] Si le Parisien, qui a des moments d'effervescence, se mutinait, on le fermerait bientôt dans la cage immense qu'il habite; on lui refuserait du grain; et quand il n'y aurait plus rien dans la mangeoire, il serait bientôt réduit à demander pardon et miséricorde (I, p. 1273).

Il est à noter que, selon Foucault, la figure architecturale imaginée par l'anglais Jeremy Bentham pour assujettir les masses a précisément l'aspect d'une «cage transparente et circulaire<sup>109</sup>». Le leitmotiv de la cage — et de la nourriture que le pouvoir y distribue à

<sup>108</sup> Voir l'article de 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*, n° 303, 1992, p. 163-166.

<sup>109</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 210.

sa guise — est très parlant puisqu'il évoque le cercle à la fois tout-puissant et envahissant que forme la police autour de la ville.

Qu'elle soit circulaire, longitudinale ou en zigzag, la disposition des surveillants relève clairement de la chaîne. La méfiance régnant à Paris, personne n'est à l'abri des soupçons. La police accepte dans ses rangs des individus au passé douteux, mais, après les avoir dispersés dans les rues de la capitale, elle charge encore d'autres gardiens de veiller sur eux. Autrement dit, elle laisse la racaille régler ses comptes elle-même :

C'est une masse de corruption, que la police divise et partage en deux. De l'une, elle en fait des espions, des mouchards; de l'autre, des satellites, des exempts, qu'elle lâche ensuite contre les filous, les escrocs, les voleurs, etc., à peu près comme le chasseur ameute les chiens contre les renards et les loups. Les espions ont d'autres espions à leurs trousses, qui les surveillent, et qui voient s'ils font leurs devoirs. Tous s'accusent réciproquement, et se dévorent entre eux pour le gain le plus vil (I, p. 161).

À cause de cet effet d'accumulation, on n'arrive plus à départager avec certitude le guet du guetté : c'est du pareil au même. La pourriture a pratiquement gagné toutes les sphères de la machine à surveiller, et il faut remonter assez loin dans la chaîne des observateurs pour découvrir un homme à peu près honnête. Dans l'anecdote qui suit, un abbé est pris en flagrant délit par un filou déguisé en exempt qui, lui-même, est appréhendé par un faux abbé (en réalité un exempt) qui travaille sous les ordres d'un magistrat :

Il fut un temps où, à la réquisition de l'archevêque, on faisait la chasse aux abbés qui allaient voir des filles. [...] Un filou s'étant avisé de s'habiller en exempt de police parcourait les promenades; et dès qu'il voyait un de ces abbés parler à des filles, il ne le perdait pas de vue. Lorsque l'abbé sortait, il allait à lui, et montrant tout à coup son bâton d'ivoire, il lui disait : *Vous savez ce que vous venez de faire, Monsieur l'abbé; je vous arrête de la part du roi.* [...] Bientôt l'inexorable exempt composait avec son prisonnier, et lui tirait tout l'argent qu'il avait en poche. Il suivait ce métier lucratif, lorsque le magistrat en

ayant été informé fit déguiser un exempt en abbé, lequel joua dans les Tuileries le rôle convenable pour attirer le faux exempt (I, p. 1383-1384).

Dès lors, le corps social ne se divise plus entre les riches et les pauvres, mais il se découpe selon une échelle d'inspection parfaitement rodée, ainsi que le notait Foucault : «des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé, qui selon Le Maire, comporte pour Paris les 48 commissaires, les 20 inspecteurs, puis les "observateurs" payés régulièrement, les "basses mouches" rétribuées à la journée, puis les dénonciateurs, qualifiés selon la tâche, enfin les prostituées<sup>110</sup>». Le dispositif est tellement bien contrôlé qu'il devient pour ainsi dire invisible. Il veille plus que jamais à la sûreté publique, mais sa présence demeure discrète.

À plusieurs occasions chez Mercier, un rapprochement est établi entre l'organisation de la police parisienne et la surveillance hiérarchique propre à l'armée («une discipline exacte, qui doit se rapprocher beaucoup de la discipline militaire» [II, p. 360], «il faut considérer qu'elle a presque le régime militaire» [II, p. 721]). Le nombre élevé d'individus que ces structures supposent leur confère une forme d'anonymat puisqu'il est impossible de savoir avec exactitude d'où provient le pouvoir :

La surveillance hiérarchisée, continue et fonctionnelle n'est pas, sans doute[,] une des grandes «inventions» techniques du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais son insidieuse extension doit son importance aux nouvelles mécaniques de pouvoir qu'elle porte avec soi. Le pouvoir disciplinaire [...] s'organise aussi comme un pouvoir multiple, automatique et anonyme; car s'il est vrai que la surveillance s'exerce sur des individus, son fonctionnement est celui d'un réseau de relations de haut en bas, mais aussi jusqu'à un certain point de bas en haut et latéralement; ce réseau fait «tenir» l'ensemble, et le traverse intégralement d'effets de pouvoir

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 216.

qui prennent appui les uns sur les autres : surveillants perpétuellement surveillés<sup>111</sup>.

Pareil réseau s'avère d'autant plus efficace qu'il est invisible. Le citoyen est bien loin de se douter qu'une traînée de rapporteurs, plus rapides que son ombre, épie ses moindres faits et gestes. Seul contre cette cohorte impitoyable, il n'a aucun moyen de s'en sortir et se trouve ni plus ni moins cerné par cet enchevêtrement de regards braqués sur lui :

Quand un homme est *signalé*, il ne peut plus faire un pas sans être suivi; livré aux mouches, il a beau modérer sa marche ou l'accélérer, un oeil sûr et infatigable l'environne et ne l'abandonne point. Il est reconduit tous les soirs chez lui. Quelquefois, pour se dérober, il entre dans une porte cochère; et quand il sort, il voit un homme qui rentre. Il croit alors avoir mis en défaut les mouches; il en a six au lieu d'une. [...] si, impatienté ou furieux, il prend à la gorge une de ces mouches, elle se laisse battre, jette un coup d'oeil à un passant, et semble prendre la fuite. Ce passant ne désempare point la rue; c'est alors un enchaînement d'Argus (II, p. 721-722).

Dans un texte où il cite Fontenelle, le narrateur résume en une phrase le fantasme de tout magistrat de police qui se respecte : «être présent partout sans être vu; enfin, mouvoir et arrêter à son gré une multitude immense, et être l'âme toujours agissante et presque inconnue de ce grand corps» (II, p. 363). La quantité d'émissaires mandés un peu partout pour quérir des informations devient en quelque sorte un oeil pour la tête dirigeante de la machine de surveillance. Cela rejoint encore Foucault :

L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard [...]. Lentement, au cours de l'âge classique, on voit se construire ces «observatoires» de la multiplicité humaine pour lesquels l'histoire des sciences a gardé si peu de louanges. À côté de la grande technologie des lunettes, des lentilles, des faisceaux lumineux qui a fait corps avec la fondation de la physique et de la cosmologie nouvelles, il y a eu les petites techniques des surveillances multiples et entrecroisées, des regards qui doivent voir sans être vus; un art obscur de la lumière et du visible a préparé en sourdine un savoir nouveau sur l'homme [...]<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 173.

Louis Sébastien Mercier et Michel Foucault, chacun à sa manière, décrivent vraisemblablement le même phénomène : un réseau de personnages aux points de vue divers qui scrutent la ville et échangent des informations<sup>113</sup>. La sécurité publique, la crainte du désordre ou la volonté de contrôler les citoyens (autrement dit, la soif de pouvoir) justifient l'existence d'une telle organisation. Cette multiplicité de regards convergents n'a-t-elle qu'une utilité policière ? Alors que des individus avides et immoraux tels que le courtier et l'endoctrineur<sup>114</sup> ont sous leurs ordres une traînée d'informateurs «qui courent toute la ville pour découvrir et reconnaître ceux qui sont tourmentés par des besoins pécuniaires» (II, p. 57), de valeureux citoyens unissent leurs savoirs à des fins plus nobles.

### **Une nouvelle République des lettres**

Sans prétendre que les observateurs s'équivalent, Mercier croit fermement que tous méritent une place dans la société. La ville a besoin du concours de l'ensemble de sa population pour vaincre l'ignorance et suivre la voie de la raison. La vérité n'est pas l'apanage d'une élite : elle naît de l'association de différents points de vue, ceux du valet aussi bien que du ministre. Les citoyens sont dépendants les uns des autres, car chacun possède un savoir spécialisé qui a son utilité propre dans le mécanisme général de la communauté<sup>115</sup>. Leurs apports individuels se greffent à une oeuvre collective. Pour Mercier, les connaissances pratiques de l'«empirique» (le guérisseur) ont autant de crédit

---

<sup>113</sup> Le chapitre «Point central» (II, p. 160) fait également état d'un réseau de surveillance.

<sup>114</sup> Voir les chapitres «Courtiers» (II, p. 57) et «Bénéfices» (II, p. 752).

<sup>115</sup> Voir à ce sujet les pages 280 et 281 du chapitre «Journaux, le vrai journaliste» (II, p. 280-281).

que celles du scientifique (le médecin)<sup>116</sup>. Les services des différents spécialistes sont sollicités selon les besoins, car, comme l'indique l'anecdote suivante, le savoir-faire de l'ouvrier est parfois plus utile que l'intervention savante de l'expert :

Il y avait un torrent qui coupait un chemin; des ingénieurs vinrent, et déterminèrent la rapidité du courant, la profondeur du torrent, la masse des eaux, la hauteur des bords. Bref, tout était mesuré géométriquement avec une précision rigoureuse; mais le chemin était toujours coupé; le pont ne joignait pas les rives opposées. Un maçon vint, qui n'était ni architecte, ni géomètre, et dit : Je m'embarrasse fort peu de la grosseur, de la rapidité du torrent, du lit qu'il occupe, qu'il creuse ou qu'il ronge; mais je vous ferai un pont, et vous passerez dessus : ce que ne peuvent faire ces messieurs, qui vous disent le mieux du monde comment le torrent vous empêche de passer. Et sans calculer ni mesurer la force et l'étendue du torrent, il fit une arche solide (II, p. 465).

Aucun avis n'est à dédaigner; il n'y a pas que la voix des grands qui vaille d'être entendue. Le peuple n'a ni la formation ni les connaissances nécessaires pour juger la valeur d'une pièce de théâtre ou d'un tableau, mais «l'oeil du public» (I, p. 1233) sait d'instinct reconnaître une grande oeuvre : «Ce peuple sent, devine le mérite, et s'émeut par une commotion électrique. [...] Il émane souvent de ce tribunal, des arrêts d'une justesse profonde, et quelquefois d'une finesse qu'on ne lui aurait pas soupçonnée» (II, p. 706-707). Le bon sens populaire émane en fait du brassage des idées : «Du choc de toutes les opinions, il résulte un prononcé qui est la voix de la vérité, et qui ne s'efface point» (I, p. 1475). L'importance de la confrontation des optiques de chacun est soulignée à diverses reprises par le narrateur. Cette multitude de perspectives permet d'avoir un regard plus large et donc plus juste sur la réalité urbaine.

Les individus qui ont l'outrecuidance de se poser en maîtres absolus du bon goût n'ont pas la sympathie de l'auteur du *Tableau de Paris*. Il n'y a pas une, mais plusieurs

---

<sup>116</sup> Voir le chapitre «Empiriques» (II, p. 461).

façons d'appréhender le réel, et Mercier ne supporte pas qu'on veuille lui imposer des frontières, un cadre qui ne serait pas le sien :

Mais est-il constant qu'on ne puisse peindre un tableau fort opposé pour la manière, le ton et la couleur, à la *Transfiguration* de Raphaël, et qui serait aussi beau et peut-être plus parfait encore ? [...] La nature s'est-elle emprisonnée tout entière dans les premières formes qui ont été tracées ? A-t-elle soumis toutes ses couleurs au pinceau de Raphaël, toute son énergie au ciseau de Puget, toute la profonde sensibilité du coeur humain aux notes de Pergolèse, toutes les images qui décorent sa face riante et majestueuse aux dactyles et aux spondées de Virgile ? Ils ont réussi d'accord. Est-ce une raison pour dire voilà le seul et unique point de vue ? (II, p. 107)

Les fins observateurs (le physionomiste, le lieutenant de police) atteignent à une connaissance de la psyché humaine qui fait l'envie du narrateur, mais rien ne peut égaler la richesse des points de vue additionnés d'une coalition de «voyants». Les choses et les personnes sont complexes et elles ne se révèlent que petit à petit. Quand l'individu dont on trace le portrait est en position de pouvoir, le travail se complique davantage, car il se réfugie derrière une collection de masques qu'il permute selon les circonstances. Aucun de ses sujets ne connaît vraiment le roi, la perception qu'ils ont de lui varie selon la position qu'ils occupent :

Le roi est pour les Parisiens ce qu'est le modèle au milieu d'une académie de dessinateurs. [...] Ceux qui sont éloignés ne voient que les principaux traits qu'apporte la renommée, et son bruit est vague. Ceux qui l'approchent voient l'extérieur de l'homme, et les traits fins leur échappent. Entendez le valet qui le déchausse, le courtisan qui le suit à la chasse, le soldat qui combat pour lui, le magistrat qui vient avec des remontrances, l'homme de lettres qui le guette, le philosophe qui le plaint, le peuple qui le juge par la valeur des denrées : autant de portraits différents (I, p. 154).

Pour se rapprocher un tant soit peu de la réalité, les citoyens doivent «transcender les points de vue individualisés<sup>117</sup>» et faire oeuvre commune. Cet exercice exige qu'ils

---

<sup>117</sup> Daniel Roche, «République des lettres ou royaume des moeurs : la sociabilité vue d'ailleurs», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 43, n° 2, avril-juin 1996, p. 293-306, p. 301.

fassent preuve d'humilité, car, en s'y prêtant, ils reconnaissent implicitement leurs limites.

L'avis de l'homme de lettres risque de se noyer dans la mêlée, et il est dans l'obligation de parler haut et fort pour que sa voix soit entendue. Comme en témoigne le chapitre intitulé «Boxeurs», le partage des idées ne se fait pas toujours sans heurts et le public parisien assiste avec amusement au combat de coqs auxquels se livrent les pamphlétaires :

Il aime à voir les écrivains se choquer; il les anime, il les excite à la guerre; il est satisfait des coups qu'ils se portent : à travers les injures, il y a des rameaux de vérité et les faits s'éclaircissent. [...] La nature donne à tout homme célèbre un utile adversaire qui ajoute à sa grandeur : il faut que tout se mesure ici bas, puisque tout est relatif. L'universalité des talents ne se réalise jamais dans un seul individu. [...] nous sommes chacun dans un cercle plus grand à la vérité pour les uns que pour les autres, mais personne ne peut franchir la circonférence du sien (II, p. 1151-1153).

Le prince, pour sa part, a le devoir de confronter ses impressions à celles des autres, car il est responsable du sort d'une population entière. Les renseignements qu'il puise à gauche et à droite lui donnent une vue plus ample de la situation du pays qu'il gouverne : «Tout prince a un conseil : il lui serait impossible de conduire son royaume sans conseil, car il n'est qu'un; il n'a pas, il ne peut pas avoir les connaissances de plusieurs, et le grand art de la politique est d'examiner une question sous toutes ses faces» (II, p. 521). Son royaume est «inondé de lumières utiles» (I, p. 1144) et Mercier l'exhorte à en tirer profit :

Lis; commence une glorieuse association : nos livres ont détruit des préjugés honteux et cruels, ont environné de clarté toutes les faces d'un même objet, t'ont servi avant ta naissance, t'ont aplani la route des grandes et nécessaires opérations. Ne sois point ingrat envers les travaux accumulés des génies bienfaiteurs, promets au siècle de lire, et le siècle te donnera une législation généreuse et toute formée. [...] Pourquoi donc les fautes les plus lourdes, les



plus incroyables, se sont-elles multipliées dans l'oeuvre de ces magnifiques penseurs exclusivement éclairés ? [...] C'est que, loin des livres, ces hommes présomptueux ont eu des vues partielles, des préjugés d'enfants, des systèmes mesquins, et des commis inspireurs plus dangereux encore (I, p. 1144-1145).

La mise en commun des savoirs passe évidemment — mais pas uniquement — par le livre, car celui-ci traverse le temps et agit comme témoin des époques révolues. Le lecteur averti garde en mémoire les échecs du passé et en retire des leçons. Sa connaissance de l'histoire fait parfois de lui un visionnaire, puisqu'elle donne une plus grande latitude à son regard.

Ce que Daniel Roche appelle «l'idéal de la sociabilité<sup>118</sup>» s'exprime de diverses manières au XVIII<sup>e</sup> siècle : outre la grande diffusion du livre, on observe un accroissement des sociétés littéraires et scientifiques et un intérêt de plus en plus marqué pour les journaux et les revues. Avec l'apparition des grands salons «philosophiques», il semble que la définition ancienne de la République des Lettres, c'est-à-dire celle «des savants, des érudits, des sages voués à l'étude<sup>119</sup>», se soit modifiée de façon significative :

La sociabilité se renforce d'autant plus que la science érudite est rejetée peu à peu d'une partie de la bonne société comme l'idéal d'un monde menacé par de nouvelles valeurs : celle de l'esthétique des *Modernes*; celle des philosophes des Lumières, celle de la magistrature de l'opinion. En tant que savants et érudits, les académiciens dans les capitales comme dans les métropoles de province, adhèrent à la communauté, ils en constituent un des peuplements les plus importants même si tous les *Républicains des Lettres* n'ont pu être élus dans les Sociétés savantes. [...] Le débat est patent au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle parce qu'il implique la définition des frontières de l'amateurisme et de la science, l'élargissement de la République des Lettres et de la société scientifique, son ouverture aux non-héritiers<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 301.

Les écrivains de la marge, qui n'arrivent pas à obtenir la reconnaissance des institutions culturelles d'État, cherchent à réintroduire un esprit égalitaire dans les différents lieux de sociabilité. Souvent traité en paria, Louis Sébastien Mercier a douloureusement ressenti le mauvais accueil que lui a réservé le milieu littéraire. Alors qu'il encourage fortement les diverses associations qui se créent au nom du progrès de l'humanité, il se montre amer et désabusé quand il questionne la pertinence des académies de belles-lettres. Ce n'est pas contre le principe qu'il en a, mais il déplore la présomption des membres de cette coterie, il critique leur étroitesse d'esprit : «Quant aux Académies françaises et de belles-lettres, elles tombent déjà et tomberont bientôt d'elles-mêmes; leur goût futile et mesquin, leurs petites rivalités, leur pédantisme, leur inutilité, leur ayant déjà concilié le dédain et le mépris des têtes sensées, la république des lettres subsistera indépendante de ces petits corps ridicules, et elle en aura plus de grandeur, de force et de majesté» (II, p. 907). Selon Jean Marie Goulemot, cette réaction est courante chez les écrivains des Lumières, et nombreux sont ceux qui rêvent d'une véritable confrérie, utile et honnête :

Avec autant de force qu'ils aspirent à un ordre académique légitimateur et dispensateur de pouvoir culturel, les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la même unanimité, ont vécu dans la nostalgie d'une communauté littéraire, qu'on appellera, à leur manière, la république des lettres. Car, malgré le français qui fait office de langue d'échange européen, la circulation des livres et des idées de l'Atlantique à l'Oural, les voyages d'une pointe à l'autre de l'Europe [...] la république des lettres, au sens d'une communauté fraternelle et égalitaire, à en croire les contemporains, apparaît comme un paradis perdu, une absence souvent douloureusement ressentie<sup>121</sup>.

Le narrateur du *Tableau* souhaiterait voir apparaître un réseau accessible à tous où les sciences et les arts marcheraient de front et qui fonctionnerait selon le modèle de l'Académie des sciences. Une telle association serait absolument nécessaire au progrès

---

<sup>121</sup>Jean Marie Goulemot, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, op. cit., p. 82.

des Lumières, car ce serait la meilleure façon de favoriser de nouvelles découvertes tout en préservant les acquis<sup>122</sup>.

S'il n'apprend pas à travailler de concert avec ses semblables, l'homme de génie n'arrivera à rien. Il doit accepter de s'intégrer à une structure qui le dépasse pour que sa réflexion se poursuive au-delà de ses propres limites et que la postérité puisse en cueillir les fruits. La structure idéale serait celle qui, tout en offrant une certaine stabilité, demeurerait ouverte à différents types d'expérimentations, mais, surtout, qui rejetterait les systèmes :

Les sciences ne sont rien lorsqu'elles sont séparées; ce n'est que par leur rapprochement qu'elles se prêtent un appui mutuel et solide. Le spectacle de l'univers passe devant certains yeux inattentifs et vulgaires. Toutes les idées allant au dépôt où se prépare chaque découverte fermentent dans un mouvement insensible, et les lumières nationales ne peuvent briller qu'à l'aide du tribut des connaissances particulières; elles se fondent, se mêlent et produisent alors cette clarté qui distingue les empires et les siècles. Il ne faut donc point prendre les bornes de notre entendement et la brièveté de notre vie pour une conséquence juste de l'impossibilité qu'il y aurait à lier ensemble les arts et les sciences.  
*L'esprit seul s'épuise et non l'esprit humain [...] (I, p. 1117).*

La communauté exemplaire dont rêve Mercier n'existe évidemment pas. Il est d'accord pour que l'Académie des sciences fasse une sélection parmi les individus qu'elle compte dans ses rangs, mais il déplore que ceux-ci ne soient pas jugés en fonction de leur utilité<sup>123</sup>. Qu'est-ce qu'être utile selon l'auteur ? Les critères sont peu élevés et le besoin d'informateurs est grand : les choses évoluent si rapidement dans la ville ! Chaque

<sup>122</sup> Didier Masseau va dans le même sens que nous quand il avance que le «rêve unitaire» de la République des Lettres «est à interpréter comme la réponse à une hantise de la perte et de la dilution des forces vives du monde savant». Didier Masseau, *l'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., coll. «Perspectives littéraires», 1994, 172 p., p. 115.

<sup>123</sup> Voir le chapitre intitulé «Approuvé par l'Académie des sciences» (II, p. 1228).

citoyen, de son point de vue particulier, est à même d'alimenter les recherches du groupe, et sa contribution mérite d'être accueillie sans discrimination :

Il faut donc dans une capitale un grand nombre d'hommes qui travaillent à l'édifice des sciences. Réduits à un petit nombre, ils feraient moins : ce qui échappe à l'un, récompense les veilles de l'autre. Ce qu'amène le hasard, ce souverain des sciences humaines, passerait devant des yeux inattentifs et distraits; mais ils sont ouverts aujourd'hui, et ils guettent incessamment la nature. [...] L'attention journalière suppléera peut-être à toute la profondeur du génie, et l'étonnera lui-même. La sentinelle, sous ce point de vue, ne mérite pas nos dédains. [...] 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 les lumières se réunissent pour être dirigées vers un même but (I, p. 359-361).

Sachant que «l'espèce entière ne fait pas ce que fait tel individu à l'oeil d'aigle» (I, p. 1117), il faut tenter de trouver aux observateurs ordinaires des occupations à leur mesure. Pour Mercier, le bon sens se traduit justement par la capacité de réunir des gens aux habiletés multiples, d'identifier les points forts des uns et des autres, et de mettre ces qualités à profit. La carrière des frères Monmartel confirme cette théorie, car c'est en unissant leurs efforts qu'ils sont devenus prospères :

Quatre frères, doués d'un esprit différent, et qui eurent le bon sens de le reconnaître, se lièrent de bonne heure pour le grand intérêt de la fortune, car point de grande fortune sans liaison réciproque : dans leur première assemblée, l'un prit la parole et dit à l'aîné : Toi, tu as du génie et de l'invention, mais pas le sens commun, tu imagineras des plans à tout hasard, moi, à qui le ciel a accordé de la logique et point de génie, je les rectifierai, je les corrigerai en les faisant rentrer dans l'ordre de la possibilité; et toi, notre cadet, qui n'a pas une idée, mais une langue dorée, tu habiteras l'antichambre des ministres [...]; et toi, dit-il au dernier, tu seras le coffre-fort, le gardien inflexible [...]: mes frères, notre char appuyé sur ces quatre roues, ira très bien (II, p. 1183-1184).

Il est facile d'envisager une telle alliance quand elle n'implique que quatre personnes, mais que dire d'un projet semblable lorsqu'il vise une société tout entière ? L'auteur du *Tableau* affirme que certains lieux sont plus propices que d'autres à accueillir ce type d'entreprise collective. L'agglomération parisienne s'y prête à merveille, car la ville est

le lieu d'un possible, celui de «l'association à une oeuvre commune de toutes les classes d'une société<sup>124</sup>».

Dans les premiers tomes du *Tableau*, le narrateur choisit de mettre en valeur les contrastes de Paris dans le but avoué de dénoncer la distance scandaleuse qui sépare les pauvres des nantis, puis il décide de rectifier le tir et de montrer que ces contrastes peuvent aussi être perçus comme une richesse<sup>125</sup>. La promiscuité dans laquelle les citadins sont maintenus crée un climat de suractivité qui frappe l'imagination et cause une espèce d'effervescence :

l'esprit humain, pressé de tous côtés dans la capitale par mille objets, y rend plus qu'ailleurs. Là, les idées sont plus vives et plus fécondes, parce qu'elles y sont éveillées, appréciées ou combattues par la foule des événements journaliers et par l'immense multitude de caractères, qui tous diffèrent entre eux d'une manière plus forte, et quelquefois plus bizarre que dans les provinces, où règne une sorte d'égalité uniforme, qui ressemble au cours paisible d'un fleuve. La capitale est une mer bouleversée, chaque jour, par tous les vents qui y soufflent en sens contraires (II, p. 934).

Paris, «centre commun de l'activité nationale, de son intelligence, de ses vues et de ses grandes ressources» (II, p. 776), a également le mérite d'accueillir en son sein des penseurs qui veillent discrètement à la bonne marche du gouvernement. Les philosophes trouvent dans la capitale le juste équilibre entre une observation méditative des hommes et une action plus concrète :

Les philosophes dont je parle ne vivent pas dans l'oisiveté absolue; ils savent travailler dans le cabinet, et parler dans le monde. Ils ont étudié, et connaissent bien la liaison des sciences avec le bonheur et la richesse de l'État. [...] ce n'est que dans une grande ville, ouverte à la communication de tous les arts, que

---

<sup>124</sup> Pierre Francastel, cité dans Horst Dieter Hayer, «Paris dans *les Caractères* de La Bruyère et dans le *Tableau de Paris* de Mercier», dans *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Littérature et idéologies», 1984, p. 27-46, p. 30.

<sup>125</sup> Mercier se justifie notamment dans le chapitre «Erreur rectifiée» (II, p. 775) qui ouvre le dixième tome du *Tableau de Paris*.

pouvaient se propager cette foule d'hommes instruits [...]. Voilà le modèle d'une race d'hommes que les autres nations envieront vainement. Il n'y a que Paris et ses moeurs aisées et sociales pour renfermer de pareils individus, et pour donner le développement nécessaire à leurs observations multipliées (II, p. 5-226).

Sa situation au coeur de Paris permet au philosophe de regarder le monde selon les perspectives les plus diverses. Il regarde les gens tantôt de très près, tantôt avec une distance relative, puisqu'il n'a qu'à rentrer chez lui pour retrouver la sérénité qui le caractérise :

La solitude parfaite peut exister au milieu de Paris. On est seul quand on veut l'être; et rien de plus délectable que le changement d'état; d'être aujourd'hui dans une société nombreuse, et le lendemain à ses occupations. [...] La manière de vivre la plus agréable et en même temps la plus utile, est celle qui se partage également entre la solitude et la société. Quand l'ennui nous domine, on se jette dans le tourbillon. En a-t-on assez, on revient dans la solitude. Dans le commerce du monde on acquiert des idées; on voit une foule de caractères. Dans la solitude, on met ses idées en ordre, on les classe, on les range, on en tire tout le profit qu'on en peut tirer (II, p. 1317-1318).

La ville, telle que le narrateur se l'imagine, offre les conditions idéales à l'épanouissement de l'individu. Pour qui sait vivre en bonne intelligence avec les autres, il n'y a pas de lieu plus propice au bonheur.

\* \* \*

Quand on comprend ce à quoi correspond le Paris utopique de Mercier, on ne s'étonne plus de la forme que prend son *Tableau*. Le narrateur a fait de son livre ce qu'il aimerait que la société soit : un regroupement utile, harmonieux et ouvert aux points de vue de chacun. L'oeuvre se construit grâce à la participation d'une quantité de personnages du regard à qui Mercier délègue son pouvoir. Il y a les non-voyants, qui ont une fausse idée du monde qui les environne; les experts de l'observation, pour qui le coeur humain n'a à peu près pas de secret; et les figures de la distanciation, dont la position intermédiaire est sans doute la plus enviable, puisqu'elle est neutre. S'ajoutent à

cette pléiade d'observateurs les regards multipliés du narrateur-peintre qui envisage lui-même son objet selon plusieurs perspectives. Paris est une ville différente selon que le philosophe la contemple du haut d'une cathédrale ou qu'il l'observe de tout en bas, en simple piéton. Mercier s'amuse de ces jeux de distance et mêle les modes de lecture de la société : son regard est celui du sémiologue, du classificateur, du créateur. Tous ces yeux braqués sur la capitale de façon soutenue, voire obsessive, s'organisent selon le modèle militaire. La police est omniprésente dans le *Tableau* et la surveillance hiérarchique qu'elle opère s'apparente à celle que décrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Les observateurs de diverses catégories veillent à l'ordre et guettent le moindre changement dans le paysage urbain.

À la croisée des regards se trouve la République des Lettres telle que Louis Sébastien Mercier se l'imagine. Il rêve d'une ville pacifique, où chaque citoyen aurait sa place : le progrès n'est possible que si tous y contribuent. En ce sens, le regard de la sentinelle a autant d'importance que celui du mathématicien, puisqu'ils collaborent tous les deux au projet général de la société. L'avancement des Lumières ne repose pas sur les épaules d'un seul individu; il passe par la confrontation des opinions et le mélange des points de vue : «le flux et le reflux des idées qu'on discute ou qu'on combat, en fait naître qu'on n'avait même pas soupçonnées; ce choc d'une conversation animée fait jaillir une foule de brillantes étincelles» (II, p. 933). L'argumentation du narrateur se tient de façon générale, mais il y a une chose qui demeure nébuleuse. Si les perspectives varient, pourquoi avoir laissé le titre *Tableau de Paris* au singulier ? Le chapitre «Enseignement contradictoire» offre un début d'explication :

Observons que les Académies des sciences, les sociétés d'agriculture, les assemblées de naturalistes, de médecins etc. sont autant à conserver que les autres [les Académies française et de belles-lettres] sont à détruire, parce qu'il faut une réunion de talents, d'expériences et de personnes, pour vaincre le silence de la nature, et l'interroger sous toutes ses faces et sous tous ses rapports; mais pour les ouvrages d'imagination il faut être seul, comme Homère, le Tasse, Milton, Shakespeare, Richardson, J.-J. Rousseau, etc., qui furent, je crois, d'aucune académie bavarde (II, p. 907-908).

L'oeuvre de Mercier se constitue à partir des regards de plusieurs personnages, mais, au bout du compte, c'est le narrateur qui assemble les pièces du puzzle. Il s'agit bien de *son* tableau : «pour les ouvrages d'imagination, il faut être seul».



## **CONCLUSION**

En choisissant de peindre une société en pleine mutation, Louis Sébastien Mercier a implicitement opté pour la diversité et le mouvement. L'effet de fragmentation ou d'inachèvement qui caractérise son oeuvre est à l'image de l'objet décrit. Le regard du narrateur, qui restitue une cohérence à l'ensemble, épouse les contours de la ville et épie ses moindres variations. Méfiant ou audacieux, selon les circonstances, l'oeil est tellement avide de connaissances qu'il devient pluriel.

Nous l'avons vu précédemment, l'auteur du *Tableau* se tient moralement à distance de la grande mascarade parisienne. Lorsqu'il se rend aux promenades pour voir des jeunes gens vêtus élégamment s'observer et se faire des mines, il sait qu'une pièce de théâtre se joue devant lui : «Le défenseur du drame retrouve dans les rues, le mélange de comédie et de tragédie, de grandeur et de bassesse, qu'il recommande sur scène<sup>126</sup>.» Les citadins des beaux quartiers, dont l'unique aspiration est de voir et d'être vus — surtout d'être vus —, sont constamment en train de se donner en spectacle. Ces êtres narcissiques, qui n'existent que par le regard d'autrui, s'entourent d'objets chatoyants (miroirs, diamants) et adoptent des manières qui visent à attirer l'attention sur leur personne. Imitant les usages de la cour, les bourgeois de Paris craignent les élans spontanés et s'en tiennent à une attitude codée, fidèle aux règles de l'étiquette. Mercier ne voit pas d'un bon oeil tous ces efforts investis pour paraître «joli». Il n'apprécie pas cette société artificielle, figée dans les formes de l'Ancien Régime, entièrement vouée à la représentation et tournée vers l'extérieur.

---

<sup>126</sup> Robert Mauzi, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1990, 280 p., p. 222-223.

La soif de vérité du narrateur le pousse, au contraire, à rechercher ce qui ne s'offre point à la vue : il s'intéresse au Paris des lieux clos, des réalités cachées, des manifestations souterraines. Autrement dit, il veut connaître la ville de l'intérieur, l'intérieur de la ville. Que se passe-t-il sous le voile ? derrière le rideau ? Les yeux inquisiteurs de Mercier se chargent de démystifier les situations douteuses. Il remarque, par exemple, que les individus malhonnêtes dissimulent leur visage de façon systématique ou, mieux, qu'ils se réfugient dans «le labyrinthe de la procédure» ou disparaissent dans «les détours ténébreux de la chicane» (I, p. 513). Plus généralement, il constate que la vérité apparaît rarement sous son expression la plus simple : il faut avoir la patience de dévoiler, d'éplucher ou de déterrer pour la voir surgir. Les êtres et les choses subissent parfois des métamorphoses tellement réussies que la frontière entre leur nature première et leur nouvelle apparence, entre le vrai et le faux, a presque disparu. Ce sont précisément ces zones troubles, ces espaces tout en demi-teintes qui fascinent l'auteur du *Tableau*. Il imagine qu'un réseau fait de transparences, de liens secrets traverse la ville et permet aux gens de communiquer entre eux. «À une littérature éprise de représentation, il restait à évoquer l'invisible», observe Robert Mauzi à propos de cette oeuvre<sup>127</sup>. Malgré quelques scrupules, une curiosité voyeuse incite le narrateur à pénétrer par la pensée dans l'intimité des citadins, à visiter leur jardin secret. La volonté de découvrir le savoir des lieux l'entraîne jusque dans les cachettes des morts. Cependant, la réalité lui échappe à bien des égards parce que la ville est immense et que, pour tout voir, il faudrait être partout au même moment.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 225.

Le désir obsessionnel d'êtreindre son modèle et de le peindre le plus fidèlement possible oblige Mercier à peupler son livre d'une multitude de personnages du regard qui viennent en quelque sorte le seconder dans son travail d'observateur. 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, neutre et supposé impartial. Cela n'empêche pas que le narrateur ait lui-même une vision multidimensionnelle des choses. Son regard libre et indépendant considère parfois la capitale en la maintenant à distance : on obtient alors une vue panoramique de celle-ci, qui met en évidence ses nombreuses disproportions. À l'opposé, la perspective de ce «bateur de pavé» témoigne du quotidien des citoyens et propose un aperçu plus terre à terre de la vie urbaine. À la fois classificateur, sémiologue et créateur, le narrateur mêle les divers modes de lecture que lui inspire Paris, ville aux mille facettes. Tout nouveau regard porté sur l'objet d'étude enrichit le *Tableau* d'une façon singulière. En donnant un rôle précis à chaque observateur, sans distinction, selon les compétences des uns et des autres, Louis Sébastien Mercier réalise, à travers l'écriture, un archétype de la société idéale telle qu'il se l'imagine. Cette communauté modèle mettrait les différents «voyants», quels qu'ils soient, au service du bien public et tous ensemble ils veilleraient à la sécurité des citoyens et au progrès des Lumières.

Essentiellement descriptive, cette étude tripartite de la poétique du regard dans le *Tableau de Paris* ne prétend pas à l'exhaustivité : il resterait encore beaucoup de choses à dire sur la fascination qu'éprouve l'écrivain pour tout ce qui relève de la vue, par exemple sur l'intérêt qu'il manifeste pour les instruments reliés à l'optique tels que les loupes, les lorgnettes ou les microscopes<sup>128</sup>. Si incomplets soient-ils, ces premiers éléments d'analyse mettent en relief les tensions internes de l'oeuvre et, en cela, ils ouvrent la voie à des recherches plus approfondies. Le *Tableau* témoigne, du point de vue social, d'un conflit entre ce qu'est la vie urbaine aux yeux de Mercier (une éternelle mascarade où les relations sont fausses et les individus, égocentriques) et ce qu'il souhaiterait qu'elle soit (une communauté harmonieuse, soucieuse du bien général et ouverte à tous), mais il contient également des contradictions sur le plan esthétique. À plusieurs endroits dans le *Tableau*, le narrateur se montre clairement en défaveur de quelques arts imitatifs (la sculpture [III, p. 585], l'architecture [II, p. 836], la gravure [II, p. 839]). Il dénonce notamment la fixité, l'aspect figé de la peinture et proclame la supériorité de la musique pour la richesse de ses nuances : «La peinture n'est qu'un enfantillage, mais la musique est un art» (II, p. 1392)<sup>129</sup>. N'est-il pas curieux, dans ces circonstances, que l'écrivain ait décidé d'intituler son livre *Tableau de Paris* ? Bien que Mercier associe lui-même son travail à celui du peintre («Je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du peintre» [I, p. 17]), il n'est pas impossible de donner au mot «tableau» un sens plus large que celui-là. Michel Delon propose diverses interprétations de ce terme très employé au XVIII<sup>e</sup> siècle :

<sup>128</sup> Voir à ce sujet les chapitres «Petits formats» (I, p. 824), «Qui paye-t-on ?» (I, p. 363), «Lorgnettes» (II, p. 156) et «Maître des requêtes» (II, p. 566).

<sup>129</sup> Voir, entre autres, le chapitre intitulé «Vente de tableaux» (II, p. 829).

*Tableau* est un des maîtres-mots, déjà, du classicisme 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 partition<sup>130</sup>.

Peu importe le sens réel qu'on ait voulu lui donner, le choix de ce titre implique nécessairement des emprunts à la peinture, voire aux techniques des Vernet, Chardin ou David.

Quand on sait que l'assimilation du travail de l'écrivain à celui du peintre («la théorie du *ut pictura poesis*<sup>131</sup>») est courante aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la démarche de Mercier n'a rien d'étonnant. D'après Michel Delon, cette «volonté de l'oeuvre littéraire de s'approprier ce qui était jusque-là le propre de la peinture<sup>132</sup>» est d'autant plus forte que la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par une crise de la représentation classique :

La définition de l'activité artistique comme imitation est concurrencée par une nouvelle définition comme création et expression. La réduction de tous les arts au modèle unique de la peinture laisse place à une conscience de la spécificité des différentes pratiques artistiques, de leur autonomie les unes par rapport aux autres. On commence à opposer les arts de la simultanéité à ceux de la temporalité, de la succession. [...] Si la poésie et la musique prennent alors la relève de la peinture pour incarner l'Art, c'est qu'elles suggèrent au lieu de montrer, qu'elles restituent une intériorité au lieu de représenter une extériorité, qu'elles se déroulent dans le temps au lieu de s'offrir dans l'espace<sup>133</sup>.

Diderot, qui est à la fois penseur du théâtre et critique d'art, s'inspire de la peinture pour renouveler les règles propres à la dramaturgie classique. Sur scène, il essaie d'atteindre à

<sup>130</sup> Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris suivi de le Nouveau Paris*, dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1990, p. 1-588, Introduction, p. 16-17. Édition établie et présentée par Michel Delon.

<sup>131</sup> Michel Delon, «L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 11-29, p. 11.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 12.

une concentration de l'émotion tout en variant les tableaux. Cette recherche passe par une plus grande attention accordée à la mise en scène, aux décors et à la gestuelle des acteurs. Beaumarchais, à l'acte II du *Mariage de Figaro*, va jusqu'à reproduire la disposition des personnages et le décor d'une estampe d'après Carle Van Loo. Louis Sébastien Mercier, quant à lui, admet volontiers la parenté qui lie son oeuvre et celle de Greuze :

Greuze et moi nous sommes deux grands peintres; du moins Greuze me reconnaissait pour tel. Nous nous connaissions depuis longtemps; il a mis le drame dans la peinture, et moi la peinture dans le drame. [...] Greuze me reconnaissait pour son frère. Indépendamment de mes pièces de théâtre, qui sont des *peintures morales*, j'ai fait le plus large tableau qui soit dans le monde entier<sup>134</sup>.

Les arts s'influencent réciproquement : les découvertes en peinture ont une incidence sur la littérature et vice versa. Les questionnements des uns font progresser les autres.

Le fait que l'historien de l'art Michael Fried situe les origines de la peinture moderne au tournant des Lumières corrobore cette hypothèse. Ce sont précisément les *Salons* de Diderot qui lui servent de point de départ pour mener son analyse. Pour décrire les nouvelles théories de la représentation, Michel Delon parle de «dramaturgie de la peinture<sup>135</sup>» et Fried, de la «nature *non* théâtrale ou *anti*-théâtrale du rapport tableau-spectateur<sup>136</sup>». Dans les deux cas — et malgré d'évidentes divergences —, c'est la place

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>134</sup> Cité dans Louis Sébastien Mercier, *Paris le jour, Paris la nuit, op. cit.*, Introduction, p. 17-18.

<sup>135</sup> Michel Delon, «Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot», dans *le Regard et l'objet. Diderot critique d'art. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 35-53, p. 50.

<sup>136</sup> Michael Fried, *la Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1990, 264 p., p. 163.

du spectateur, autrement dit son point de vue sur le tableau, qui est remise en cause<sup>137</sup>. Delon affirme que, selon les théories diderotiennes, les scènes doivent être triangulaires et qu'il «faut voir un regard : regard au second degré<sup>138</sup>», tandis que Fried observe l'émergence d'une peinture de type pastoral qui absorbe le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer, c'est-à-dire en inscrivant dans le tableau «un certain nombre de points de vue qui tous rivalisent pour capter l'attention du spectateur et pour, d'une certaine manière, faire croire à sa présence en ce point<sup>139</sup>». Les expressions employées pour décrire cette nouvelle façon de peindre («multiplicité de degrés relatifs de distance<sup>140</sup>», «unité perspective du tableau fracturée<sup>141</sup>», «fragmenter notre expérience imaginaire<sup>142</sup>») ne sont pas sans rappeler l'esthétique de Mercier.

Malgré le mépris que l'auteur du *Tableau de Paris* a parfois manifesté envers les peintres, il est évident que leurs travaux l'ont influencé d'une manière ou d'une autre. La marque de Diderot, quant à elle, traverse le livre en entier, puisque ce dernier se présente en quelque sorte comme un tableau mouvant, une grande pantomime. L'ouvrage de Mercier réunit les qualités des arts de la simultanéité (importance du décor, précision des descriptions) et de ceux de la succession (dynamisme, variété des images, déroulement temporel). Le mélange des points de vue et la multiplicité des catégories introduisent le mouvement dans cette peinture ouverte qui ne semble pas avoir de cadre, mais qui se

---

<sup>137</sup> Jürgen Siess («Le tableau parlant selon Diderot. Les débuts d'une nouvelle conception esthétique», *Interfaces*, n° 10, février 1996, p. 77-88) s'est intéressé, lui aussi, au lien entre le drame et la peinture dans l'esthétique de Diderot.

<sup>138</sup> Michel Delon, «Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot», *loc. cit.*, p. 42.

<sup>139</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 133.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 135.



recrée au fur et à mesure que nous la parcourons des yeux. Mercier ne disait pas autre chose :

Je n'ai fait ni inventaire, ni catalogue; j'ai crayonné d'après mes vues; j'ai varié mon propos 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. Le lecteur rectifiera lui-même ce que l'écrivain aura mal vu, ou ce qu'il aura mal peint; et la comparaison donnera peut-être au lecteur une envie secrète de revoir l'objet et de le comparer (I, p. 14-15).

# Bibliographie

## Corpus primaire

MERCIER, Louis Sébastien, *l'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, Ducros, coll. «Ducros», 1971, 426 p.

MERCIER, Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, coll. «Librairie du Bicentenaire de la Révolution française», 1994, 2 vol. : 1908 et 2063 p. Édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet.

MERCIER, Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, Genève, Slaktine reprints, 1979, 12 tomes en six volumes. Reproduction de l'édition d'Amsterdam.

## Corpus secondaire

ALEMBERT (D'), «Discours préliminaire», dans *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : articles choisis*, Paris, GF/Flammarion, coll. «GF», n° 426, 1986, vol. 1, p. 75-184.

CREBILLON fils, *les Égarements du coeur et de l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 891, 1977, 309 p.

DIDEROT, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», n° 403, 1983, 377 p.

DIDEROT, *le Neveu de Rameau*, Paris, Librairie Larousse, coll. «Classiques Larousse», 1972, 190 p.

LE SAGE, Alain-René, *le Diable boiteux*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», n° 591, 1984, 341 p.

MARIVAUX, *le Paysan parvenu*, Paris, GF/Flammarion, coll. «GF», n° 73, 1965, 379 p.

POE, Edgar Allan, *Double assassinat dans la rue Morgue* suivi de *La lettre volée*, Paris, Gallimard, coll. «Folio junior / énigmes», 1981, 94 p.

RESTIF de la BRETONNE, *les Nuits de Paris*, Paris, Les Amis de l'Histoire, 1969, 389 p.

RESTIF de la BRETONNE, *le Pornographe, ou, Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes. Avec notes historiques et justificatives*, Londres, J. Nourse, 1770, 215 p.

SADE, *les Crimes de l'amour*, Paris, Librairie générale française, coll. «Livre de poche», n° 3413, 1972, 271 p.

## **Théorie et critique littéraire**

ADAM, Jean-Michel, *le Récit*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1984, 127 p.

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1979, 223 p.

ANNANDALE, E. T., «Louis Sébastien Mercier et son frère Charles André», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 70, n° 4, juillet-août 1970, p. 603-609.

BASSINI, Frédérique, «La cité idéale chez L. S. Mercier et N. E. Rétif de la Bretonne», dans *Rétif de la Bretonne et la ville*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. «Travaux du Groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle», n° 6, 1993, p. 37-57.

BOLLEME, Geneviève, préface à Louis Sébastien Mercier, *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», n° 1233, 1978, 438 p.

BONNET, Jean-Claude, «La littérature et le réel», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 9-32.

BOOTH, Wayne C., «Distance et point de vue», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (édit.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1977, p. 85-113.

BURKE, A. R., «The Strategy and Theme of Urban Observation in *Bleak House*», *Studies in English Literature*, Rice University, vol. 9, n° 4, 1969, p. 231-242.

CHRISTIANSEN, Hope, «Learning to See : Visual Education in *les Égarements du coeur et de l'esprit*», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 319, 1994, p. 151-167.

CONDE, Michel, «Genèse de la ville imaginaire. Paris au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle», dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (édit.), *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 15-32.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 1991, 278 p.

DARNTON, Robert, *la Fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution*, Paris, Perrin, coll. «Pour l'Histoire», 1984, 220 p.

DELON, Michel, «L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Wolfgang Drost et Géraldi Leroy (édit.), *la Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 11-29.

DELON, Michel, «Le regard détourné ou les limites de la représentation chez Diderot», dans Michel Delon et Wolfgang Drost (édit.), *le Regard et l'objet. Diderot critique d'art. Actes du second colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 35-53.

DELON, Michel, «Louis Sébastien Mercier, le premier piéton de Paris», *Magazine littéraire*, n° 332, mai 1995, p. 24-29.

DELON, Michel, préface à Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris suivi de le Nouveau Paris*, dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1990, p. 1-23.

DELON, Michel, Robert Mauzi et Sylvain Menant, *De l'Encyclopédie aux Méditations 1750-1820*, Paris, Arthaud, coll. «Littérature française de poche», 1989, 479 p.

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*, n° 303, 1992, p. 163-166.

FARGE, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. «La librairie du XX<sup>e</sup> siècle», 1992, 317 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 1975, 318 p.

FRIED, Michael, *la Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1990, 264 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, 287 p.

GOULEMOT, Jean Marie, «Éthique et écriture des Lumières», dans Jeanne-Marie Baude (édit.), *Éthique et écriture. Actes du colloque international de Metz 14-15 mai 1993*, Metz, Université Metz, 1994, p. 17-27.

GOULEMOT, Jean Marie, «Le Paris des philosophes», dans *Écrire Paris*, Paris, Éditions Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 33-40.

GOULEMOT, Jean Marie et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, 196 p.

GOULEMOT, Jean Marie, Didier Masseur et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1996, 240 p.

GOULEMOT, Jean Marie, *la Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, coll. «en toutes lettres», n° 4, 1989, 189 p.

GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Boucherville, Gaëtan Morin éditeur, 1993, 129 p.

HAYER, Horst Dieter, «Paris dans *les Caractères* de La Bruyère et dans le *Tableau de Paris* de Mercier», dans *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Littérature et idéologies», 1984, p. 27-46.

HOFER, Hermann (édit.), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune. Avec des documents inédits. Recueil d'études sur l'influence de Mercier*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, 367 p.

LOTZ, Hans-Joachim, «L'image iréelle, bizarre et mythique de Paris chez Balzac et Baudelaire», dans *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Littérature et idéologies», 1984, p. 93-106.

MANTION, Jean-Rémy, «L'oeil : modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 153-198.

MASSEAU, Didier, *l'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., coll. «Perspectives littéraires», 1994, 172 p.

MAUZI, Robert, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1990, 280 p.

MELANÇON, Benoît, «De Louis Sébastien Mercier au Comité de mendicité», dans Michel Biron et Pierre Popovic (édit.), *Écrire la pauvreté. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique. Université de Montréal. Septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. «Dont actes», n° 17, 1996, p. 73-85.

MELANÇON, Benoît, «Faire catleya au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Études françaises*, vol. 32, n° 2, automne 1996, p. 65-81.

RENAUD, Jean, *la Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», série «Littérature», 1994, 191 p.

ROCHE, Daniel, *la Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>)*, Paris, Fayard, 1989, 549 p.

ROCHE, Daniel, «République des lettres ou royaume des moeurs : la sociabilité vue d'ailleurs», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 43, n<sup>o</sup> 2, avril-juin 1996, p. 293-306.

SIESS, Jürgen, «Le tableau parlant selon Diderot. Les débuts d'une nouvelle conception esthétique», *Interfaces*, n<sup>o</sup> 10, février 1996, p. 77-88

STAROBINSKI, Jean, «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)», dans *l'Idée de la ville. Actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1984, p. 179-187.

THOMAS, Chantal, «La sphère mouvante des modes», dans Jean-Claude Bonnet (édit.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, coll. «Ivoire», 1995, p. 33-53.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, n<sup>o</sup> 4, 1970, p. 476-497.

VIER, Jacques, «Le goût du peuple chez Sébastien Mercier», dans Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle (édit.), *Images du peuple au dix-huitième siècle. Colloque d'Aix en Provence 25 et 26 octobre 1969*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973, p. 123-137.

VISSIERE, Jean-Louis, «La culture populaire à la veille de la Révolution d'après le Tableau de Paris de Mercier», dans Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle (édit.), *Images du peuple au dix-huitième siècle. Colloque d'Aix en Provence 25 et 26 octobre 1969*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973, p. 123-137.