

Man and Nature
L'homme et la nature

MAN AND NATURE
L'HOMME ET LA NATURE

L'Émergence de la notion d'intérêt dans l'esthétique des Lumières

Monique Moser-Verrey

Volume 6, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1011879ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1011879ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

ISSN

0824-3298 (print)

1927-8810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moser-Verrey, M. (1987). L'Émergence de la notion d'intérêt dans l'esthétique des Lumières. *Man and Nature / L'homme et la nature*, 6, 193–207.
<https://doi.org/10.7202/1011879ar>

L'ÉMERGENCE DE LA NOTION D'INTÉRÊT DANS L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES

De tous temps le beau a été une catégorie qui relevait du domaine des arts. Il n'en est pas de même de l'intérêt. En français ce mot a appartenu d'abord au discours juridique, puis au langage des finances avant de devenir plus général et de pouvoir s'appliquer au domaine de l'esthétique. Au moyen âge il signifiait "dommage, préjudice". Peut-on être plus éloigné de l'idée de beauté? Si, tout en envahissant des discours auxquels il n'appartenait pas, ce terme a pu s'investir des connotations les plus positives, il est sans doute un bon révélateur de l'évolution des mentalités.

Mon propos se limitera à retracer l'importance grandissante que l'Encyclopédie accorde aux termes "intérêt" et "intéressant" par rapport à la littérature et aux beaux arts. Puis je tenterai d'expliquer pourquoi cette nouvelle notion va jusqu'à supplanter l'idée de beauté. Enfin je montrerai les dimensions politiques qu'elle acquiert dans la dramaturgie de Louis Sébastien Mercier dont la pensée est très explicitement révolutionnaire.

Dans l'article "beau", qui paraît en 1751 au second volume de l'Encyclopédie, Diderot privilégie entre tous, le système de Francis Hutcheson.¹ Il en recommande même la lecture dans l'original. "On y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux Arts,"² affirme-t-il pour conclure sa discussion de cette théorie. Il approuve donc l'utilité de ce sys-

tème par rapport à la pratique. Cette manière constructive de réfléchir sur l'art sera d'ailleurs aussi la sienne.

Hutcheson distingue donc une beauté absolue, celle des choses, d'une beauté relative qui consiste "dans la conformité qui se trouve entre le modèle et la copie."³ Ordinairement la peinture plaît dans la mesure où elle combine ces deux sortes de beautés. Il y a cependant une exception à cette règle et voilà que vont apparaître les termes qui nous importent:

La seule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'est le cas où la conformité de la peinture avec l'état du spectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la beauté absolue du modèle la peinture en devient d'autant plus intéressante; cet intérêt qui naît de l'imperfection, est la raison pour laquelle on a voulu que le héros d'un poème épique ou héroïque ne fût point sans défaut."⁴

L'intérêt naît donc de l'imperfection, imperfection qui correspond à l'état du spectateur. Celui-ci prend plaisir à se reconnaître, fût-ce dans ses imperfections, et trouvera beau ce qui lui correspond. La mesure ne se cherche plus ici dans l'absolu, mais bien dans ce qui est relatif au spectateur et à ses états d'âme. C'est un critère de vérité qui détermine alors la beauté et ceci tout particulièrement dans la poésie et l'éloquence.

La conformité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores et les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *beauté* absolue dans les objets qu'elles représentent.⁵

Dans l'analyse que Diderot propose ensuite, la beauté est ramenée à l'idée de rapports. Diderot distingue un beau réel "qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapports"⁶ et un beau relatif qui réveille des rapports convenables avec les choses, auxquelles il faut en faire la comparaison.⁷ On voit que ces concepts ne sont pas éloignés de ceux que défendait Hutcheson. Pour illustrer son propos Diderot évoque le mot sublime de la tragédie *des Horaces*: "Qu'il mourût." Il imagine un interlocuteur qui ne connaîtrait pas la pièce de Corneille et considérerait ce mot en dehors de tous rapports. Cette personne n'y apercevrait ni beauté, ni laideur.

Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage, qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir; et le "qu'il mourût" commence à l'intéresser.⁸

Ici l'intérêt découle de la part que l'interlocuteur peut prendre aux conditions de l'énonciation de ce mot. A mesure que les rapports du mot aux circonstances sont développés, cette part s'enrichit et le mot s'embellit.

Ce bref relevé des occurrences de l'idée d'intérêt dans l'article "beau" permet de voir qu'elle introduit toujours le spectateur et la subjectivité de son point de vue dans les définitions de la beauté qui devient alors une notion relative. L'intérêt apparaît donc aussi comme l'une des multiples sources des opinions différentes que les hommes ont sur la beauté.⁹

En 1765 lorsque paraît le huitième volume de l'Encyclopédie les articles "intéressant" et "intérêt" mentionnent en marge la littérature.

L'intérêt dans un ouvrage de littérature naît du style, des incidents, des caractères, de la vraisemblance et de l'enchaînement.¹⁰

Pour intéresser, le poète doit tenir compte de tous ces éléments, mais surtout de la vraisemblance. On voit pour finir que même l'Enéide peut être sans intérêt pour ceux qui comparent Didon aux femmes ordinaires et ne comprennent rien au ton emphatique. Très prescriptif, cet article ne met pas en doute la nécessité d'intéresser, quoiqu'il condamne le goût mesquin de ceux qui méprisent les miracles de la fiction. L'amplification de toutes les proportions, telle que la permet l'emphase, n'est donc pas entièrement proscrite. Le critère de vérité qui se faisait jour dans les passages précédents ne signifie donc pas que le poète doive copier littéralement le réel pour intéresser. Il faut que le spectateur soit aussi en mesure de faire un petit effort d'imagination. Diderot est très conscient du problème de la réception d'une oeuvre, mais il ne pense pas que l'on puisse la modifier. Dans l'article "beau" il écrivait ceci:

M. d'Alembert a dit dans le discours préliminaire de cet ouvrage, Discours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la Musique, on en devrait bien faire un de l'écouter: et j'ajoute qu'après avoir fait un art de la Poésie et de la Peinture, c'est en vain qu'on en a fait un de lire et de voir; et qu'il régnera toujours dans les jugements de certains ouvrages une uniformité apparente ... toujours fort affligeante.¹¹

Cette conscience de la nécessité de travailler la réception va pouvoir se nommer par l'adjectif "intéressant". Selon von Wartburg c'est en 1718 que le mot "intéressant" est admis par l'Académie. Il signifie alors "qui offre de l'intérêt" ou "digne d'attention", mais ce n'est qu'à partir de 1765 qu'on peut dénoter par ce même adjectif un principe actif. On

dira alors d'une figure intéressante qu'elle a "du charme".¹² Ce principe actif est certainement enregistré au huitième volume de l'Encyclopédie où il est remarqué que l'acception de l'adjectif intéressant varie beaucoup et qu'il peut être entre autre relatif "aux sentiments réveillés" et "aux passions excitées".¹³ Dès lors l'oeuvre d'art qui réveillera et qui excitera sera dite "intéressante".

Voilà exactement l'acception dans laquelle la langue allemande emprunte cet adjectif au français. "Intéressant" signifiera en allemand d'abord "anziehend," c'est-à-dire "attirant, attachant" et sera limité au discours critique avant d'entrer dans l'usage courant et de prendre le sens de "merkwürdig", c'est-à-dire "digne d'attention". Gotthold Ephraim Lessing est un des premiers auteurs à se servir du mot "interessant".¹⁴ On le trouve dès 1767 dans la *Dramaturgie de Hambourg*.

Pour rendre compte très brièvement du débat qui se déroule en Allemagne autour du terme "interessant" ou encore "das Interessierende"¹⁵ je dirai qu'il concerne ce que Peter Szondi a très justement appelé "die Kritik der Ständeklausel",¹⁶ la critique de la clause des états. Il s'agit pour Lessing et ses confrères de libérer le théâtre des personnages nobles qui occupaient nécessairement la scène pour y faire accéder la bourgeoisie et éventuellement le peuple, non pas en leur nom propre, mais au nom de l'humanité toute entière.¹⁷ Selon Lessing le rang de ces personnages ajoute à l'action une certaine majesté: "Pomp und Majestät", mais il n'a rien à faire avec l'émotion que nous ressentons à la vue de leurs malheurs. "Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter."¹⁸ Si leur noblesse donne à leurs malheurs plus d'importance, elle ne les rend pas pour autant plus intéressants, c'est-à-dire plus émouvants, touchants, attachants ou propres à éveiller des sentiments de pitié chez le spectateur. Comme on le sait, Lessing fonde sa dramaturgie sur le postulat selon lequel le drame bourgeois doit réveiller la compassion, "das Mitleiden", du spectateur qui sera édifié pour avoir pris part au malheur d'autrui. En empruntant le mot "interessant" au français, Lessing le réinvestit de son sens latin ou le verbe "interesse" signifie "prendre part".

Ce détour par l'Allemagne m'a semblé nécessaire dans la mesure où l'Encyclopédie s'associe au succès du terme "intéressant" dans l'esthétique allemande en incluant, dans son troisième supplément qui paraît en 1777, une traduction de l'article "Interessant" paru à Leipzig en 1771 dans la *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* de Johann George Sulzer. Cet article radicalise les positions qu'on a vu s'amorcer dans la réflexion de Diderot à propos du beau. Appréciant qu'une théorie puisse être orientée sur la pratique, il tenait compte de la réception

d'une oeuvre d'art et affirmait la nécessité d'intéresser le spectateur. Par ailleurs, cependant, il doutait que l'on puisse exercer quelque contrôle que ce soit sur cette réception. De plus il reconnaissait que cette notion d'intérêt demeurerait relativement suspecte à cause de l'emploi erroné qu'en avait fait les moralistes du dix-septième siècle.

En développant l'idée d'intérêt par rapport à la morale Diderot s'en prend avant tout à La Rochefoucault qui abuse, à sons sens, continuellement des mots amour-propre, orgueil et intérêt. Pourquoi n'en déduire que le vice, alors qu'il s'agit là d'un sentiment "que Dieu nous a donné, et qui est le mobile éternel de notre être?"¹⁹ En tant que tel on doit aussi lui reconnaître une valeur positive et Diderot insiste sur le fait que le mot intérêt "ne signifie pas la même chose que le mot amour-propre" et veut dire tout simplement "ce qui importe ou ce qui convient" à un individu, à un corps ou à une nation. Mais il est difficile de lutter contre l'usage et Diderot d'ajouter:

on ne connaît pas assez la force de la liaison des idées, et combien un certain son rappelle nécessairement certaines idées; on est accoutumé à joindre au mot d'intérêt, des idées d'avarice et de bassesse."²⁰

En allemand cette fixation péjorative, dont parle ici Diderot, n'a simplement pas eu lieu. "Interesse" est un mot qui appartient uniquement au domaine des finances et équivaut à "Zinsen". Ce n'est que dans la quatrième édition de son dictionnaire philosophique en 1775 que Johann Goerg Walch note un usage plus étendu de ce mot: les auteurs modernes entendent par là: "alles was uns Nutzen bringt, oder den Eigennutzen, er mag nun regelmässig oder regellos sein."²¹ Il est difficile de bien rendre cette définition. Le terme "Nutzen," c'est-à-dire utilité y apparaît deux fois sans qu'on puisse vraiment le nommer dans la traduction qui serait: tout ce qui nous est profitable, ou l'amour-propre qu'il soit honnête ou malhonnête. Le mot "Interesse" est donc parfaitement neutre par rapport à la morale.

La sonorité de ce mot ne peut donc pas gêner Sulzer de la même façon qu'elle gênait Diderot. De plus Sulzer met l'idée d'activité au-dessus de toute chose et se pose la question éthique dans un second temps. Je citerai in extenso le coeur de son article où il apparaît sans équivoque que l'intéressant constitue pour lui la catégorie première de toute esthétique:

L'intéressant est la propriété essentielle de tous les objets esthétiques; parce que l'artiste, en le produisant, remplit d'un seul coup toutes les vues de son art. D'abord, il est assuré par là de plaire. Car bien qu'il semble d'abord que

la situation la plus désirable soit de jouir de sensations agréables dans le sein d'une parfaite tranquillité, on découvre, en y regardant de plus près, que le développement de cette activité intérieure, par lequel nous exerçons librement nos propres forces, est ce qui convient le mieux à notre nature, et que nous préférons par conséquent cette situation à toute autre. Cette activité veut toujours être mise en jeu; c'est le premier et le vrai ressort de toutes nos actions; et elle ne diffère point de ce que les philosophes ont nommé amour propre ou intérêt, et dont ils ont fait le grand mobile de notre conduite. Ainsi l'artiste n'a point de moyen plus efficace de nous flatter, de s'insinuer et de nous devenir agréable, qu'en excitant notre activité par la représentation d'objets intéressants. Tout homme est obligé d'avouer que les jours les plus heureux de sa vie, ont été ceux où son âme a été mise en état de déployer le plus grand degré d'activité.²²

D'après Sulzer la finalité de tout art est en somme d'exciter et d'augmenter "die innere Würksamkeit des Geistes",²³ l'efficacité toute intérieure de l'esprit, car ce qu'il y a de plus valable en l'homme c'est "eine nervichte wirksame Seele"²⁴, une âme pleine de nerfs et d'efficacité. L'Encyclopédie rend cette idée par l'image d'une âme dont les facultés seraient "comme un arc toujours bandé". Et Sulzer d'ajouter que les beaux arts pourraient nous éviter tout "relâchement s'ils savaient nous présenter toujours des objets intéressants". De tels objets "nous font apercevoir qu'il nous manque quelque chose; en sorte que nous sentons des désirs, nous formons des projets et nous nous occupons des moyens d'arriver à une ... issue".²⁵ L'art intéressant serait donc un carburant pour l'âme et l'esprit humains dont le fonctionnement optimal constituerait le bonheur de celui qui aime à exercer librement son potentiel individuel. Pour Sulzer le déploiement d'une très grande activité personnelle équivaut au bonheur, puisque la nature aurait voulu que les hommes soient: "lebhaft, tätig, nach Würksamkeit durstig", vifs actifs et assoiffés d'efficacité. Il rejette tout à fait les âmes douces, paisibles, enthousiastes dont le bonheur, fût-il divin, est tout intérieur et passif.

Force nous est de reconnaître ici une expression frappante de la pensée protestante dans laquelle Sulzer avait été formé à Zurich ayant eu pour maîtres Gessner, Bodmer et Breitinger. Comme l'a bien montré Max Weber dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, l'utilitarisme est inhérent à cette pensée,²⁶ de sorte qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que Sulzer avance une vision utilitaire de l'art. Sa façon de valoriser ici l'activité, l'esprit d'entreprise, la liberté individuelle et de rejeter toute passivité contemplative coïncide parfaitement avec les options du protestantisme dont l'éthique du travail et de l'ascèse a été favorable au

développement du capitalisme moderne. Sulzer n'a aucun scrupule à intégrer dans sa vision du beau par exemple, des considérations matérialistes. Selon lui le beau doit satisfaire tant notre esprit que nos sens et ce rationalisme veut que l'aspect économique du bel objet ne soit pas gommé, mais bien perçu en tout premier lieu. Ainsi le diamant, qu'il donne en exemple de ce que nous trouvons vraiment beau, est tout d'abord bon grâce à son prix dans le commerce, beau grâce à l'éclat de ses couleurs et parfait grâce à sa dureté.²⁷ Enfin Sulzer définit le travail de l'artiste en termes de devoirs et de vocation qu'il s'agit de remplir à la perfection. Cette conception du travail est aussi, selon la thèse de Max Weber, un acquis de la Réforme.²⁸

L'artiste cependant n'accomplit de la manière la plus parfaite les devoirs de sa vocation (die Pflichten seines Berufs) que lorsqu'après avoir excité les forces de l'âme, il leur donne une direction avantageuse, c'est-à-dire lorsqu'il la porte constamment à la justice et à la vertu.²⁹

Du point de vue de la morale l'art intéressant est donc neutre. C'est l'artiste qui est responsable de bien guider les hommes. Il doit les intéresser au bien et non pas au vice, comme l'aurait fait Molière. Pour mieux communiquer il doit être lui-même actif, capable de s'intéresser; il doit aimer les grandes entreprises, les grands intérêts, l'ordre et tout ce qui touche à l'humanité. Il doit pouvoir "se mettre à la place des personnes qu'il fait parler et agir". Et Sulzer de conclure que tout grand artiste doit être philosophe et honnête homme.

Jean François Marmontel qui fournit au même supplément de l'Encyclopédie l'article "intérêt" convient que tant l'intérêt de la chose que l'intérêt de l'art sont relatifs à "l'amour de nous-même".³⁰ N'étant pas animé par le même préjugé activiste que Sulzer, il développe ce que l'art peut faire ressentir au spectateur sans s'inquiéter des conséquences que les émotions ressenties auront sur le comportement de celui-ci. L'essentiel c'est que nous soyons émus "comme nous voulons êtres émus".³¹ Dès lors l'idée de belle nature n'est plus vraiment pertinente, "car il n'est pas moins doux de contempler les maux dont on est exempt, que de voir les biens dont on peut jouir." Pour Marmontel "la beauté poétique n'est autre chose que l'intérêt ... Il est donc vrai, dirait-il encore, qu'en poésie rien n'est beau que par le rapport des détails avec l'ensemble et de l'ensemble avec nous-même."³² L'homme se trouve ainsi au centre de toute considération esthétique, l'intention du poète devient la règle unique, la règle universelle "qui ramène tout au but de l'intérêt."³³ Or pour Marmontel, le poète doit avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles. son intention sera d'offrir des tableaux

qui émeuvent et donnent à réfléchir. Dans ce contexte Marmontel fait l'éloge de Lamotte qui aurait su braver les parodistes et osé montrer par son théâtre "ce que la nature a de plus tendre et de plus touchant." Pour conclure il affirme que "L'intérêt le plus vif, le plus attachant, le plus fort est celui de l'action dramatique." Marmontel met ainsi le doigt sur un rapport qu'il nous faudra examiner de plus près.

Ce bref aperçu des idées sur le beau défendues par Hutcheson, Diderot, Sulzer et Marmontel, et, toutes incluses dans l'Encyclopédie, nous permet d'apercevoir l'évolution suivante: L'idée du beau absolu, réel ou naturel est progressivement abandonnée au profit de l'idée d'un beau relatif qui est finalement assimilé à l'idée d'intérêt. Cette nouvelle notion met en vedette l'intériorité du spectateur et exige que le poète développe l'art d'en activer les ressorts. L'établissement d'une relation empathique entre l'artiste et son public d'une part, le spectateur et l'oeuvre d'art d'autre part doit dès lors intéresser l'esthétique. Or il n'y a point de lieu où le succès de l'effet empathique soit mieux assuré qu'au théâtre. L'illusion y est plus parfaite que dans les autres arts et facilite l'identification. Il est frappant de remarquer que tous les auteurs cités ici illustrent leur propos en faisant référence au théâtre: Corneille, Molière, Lamotte ... De plus ils sont tous sinon d'excellents dramaturges, du moins les artisans d'une nouvelle dramaturgie propre au siècle des lumières: Diderot et Marmontel en France, Lessing en Allemagne. J'en conclurai donc que le succès de la notion d'intérêt dans l'esthétique des années soixante et soixante-dix est étroitement lié au développement du drame bourgeois et du "bürgerliches Trauerspiel".

La pertinence sociale de ce nouveau théâtre a été bien étudiée par Peter Szondi. Il montre qu'une telle dramaturgie de l'effet, fondée sur la sensibilité, permet au bourgeois de se réfugier dans ses quatre murs pour oublier l'impuissance qui est la sienne dans la monarchie absolue, ou de pleurer au théâtre sur la misère qui lui est imposée par des tyrans.³⁴ Ce théâtre est certes philosophique, mais il n'est pas vraiment révolutionnaire. Il en est autrement du théâtre de Louis Sébastien Mercier. Pour lui l'éveil de la sensibilité n'est pas une valeur en soi, mais prépare une activité qui doit être utile à la société. En ceci il défend les mêmes vues que Sulzer. Bien que Mercier n'ait pas embrassé la foi protestante, la critique à déjà remarqué qu'il était très attiré par les options de cette religion.³⁵ Szondi insiste sur l'activité politique de Mercier dramaturge qui veut changer les conditions sociales et ne se trompe pas sur l'utilité politique du tableau au théâtre.³⁶

Quelle est donc la place de la notion d'intérêt dans la dramaturgie révolutionnaire de Louis Sébastien Mercier? Au vingt-quatrième

chapitre de son *Nouvel essai sur l'art dramatique* il conseille aux jeunes gens de lire les poétiques modernes de M. Diderot et de M. Marmon- tel préférablement à toute autre. Ce choix permet de voir qu'il s'inscrit bien dans le sillon des partisans de l'intérêt dont nous avons suivi les réflexions dans l'Encyclopédie. Parti en guerre contre toutes les règles, Mercier défend pourtant l'unité d'intérêt:

Mais il est une unité qu'il faut respecter avec scrupule, et dont il ne faut jamais s'écarter, c'est l'unité d'intérêt: pour celle-là l'examen ne fait que fortifier les raisons qui déterminent à en faire une règle inflexible en tous sens. C'est elle qui attache le spectateur, qui fixe son âme toute entière, et qui ne lui permettant aucune distraction réunit en un seul point le faisceau de ses idées ... Enfin, c'est la seule règle essentielle que je connaisse.³⁷

L'unité d'intérêt apparaît ici comme la règle d'or de celui qui veut s'attacher son public, saisir l'âme et occuper l'esprit du spectateur. Mercier pense que si le théâtre et l'art oratoire sont peu connus en France, c'est qu'ils n'ont pas eu pour objet les "grands intérêts publics" (p. 41). Il est important d'observer que le théâtre et l'art oratoire intéressent Mercier au même titre. Il importe que tous deux s'adressent à "tous les ordres de citoyens", qu'ils aient un "rapport intime avec les affaires politiques" et qu'ils "éclaircent le peuple sur ses vrais intérêts" (p. 39). L'emploi le plus digne de l'écrivain serait donc d'exposer à son siècle des circonstances qui le concernent, de dévoiler, attaquer et corriger les abus, de manier et armer l'opinion publique pour qu'elle parvienne à faire modifier ou adapter les lois du pays (p. 41). Bref, Mercier rêve d'un Etat républicain où l'espace public serait occupé par des poètes législateurs qui sauraient persuader et les foules et les rois.

Jürgen Habermas remarque dans *L'espace public*, que Louis Sébastien Mercier a été le premier à définir en France la notion d'opinion publique et à penser son rôle social.³⁸ Il se réfère au *Notions claires sur les gouvernements*, un texte qui date de 1787.³⁹ Nous allons voir que dans le *Nouvel essai sur l'art dramatique* cette notion joue déjà un rôle important. Tout se passe comme si le théâtre regroupant le peuple en public était un lieu privilégié d'où pourrait jaillir cette opinion publique. Evidemment les pièces qu'on y jouerait devraient mettre en scène ce que Mercier appelle les vrais et les grands intérêts qui sont ni plus ni moins l'intérêt politique, l'intérêt national et l'intérêt des citoyens. Partisan du drame il veut qu'on y trouve la représentation de ces intérêts qui doivent toucher l'opinion publique:

L'intérêt politique ne sera pas mis à l'écart. Ces exemples frappants, qui retracent la destinée des empires et qui servent de leçon aux rois et aux hommes, ne sont pas étrangers au drame; ils peuvent s'y montrer ... Comme l'inspection d'une dent suffisait au célèbre Duverney pour juger à quel animal elle avait appartenu, il ne faudra de même au philosophe qu'une cabane, une chaumière, un toit de roseaux, pour révéler la grandeur ou la faiblesse d'un royaume. (pp. 157-58)

Mercier conçoit l'Etat comme un organisme dont chaque détail peut être facilement rapporté au tout. Dans un autre passage il affirme de même que l'intérieur des maisons "est à un empire ce que les entrailles sont au corps humain" (p. 103). Dès lors il est concevable que cet organisme n'ait qu'une seule voix car, dit-il:

il n'est point d'homme, quelque obscur qu'il soit, qu'on puisse regarder comme étranger à la cause publique; tout citoyen est animé du même esprit, a les mêmes projets et les mêmes pensées. (p. 159)

Ce sera donc la tâche du philosophe de découvrir la voix du peuple et de la lui renvoyer pour qu'il s'y reconnaisse. Ce processus se réalisera par la force de l'empathie:

Si le poète veut donner de la force et de l'élévation à ses pensées, qu'il embrasse dans son imagination un peuple immense qui l'environne et qui l'écoute: l'intérêt public pénétrera son âme, il sentira ce qu'il doit aux hommes assemblés et les pensées qu'il convient de leur offrir. (p. 212)

Cet échange qui doit se faire dans l'effusion entre le poète et son public ou le philosophe et le peuple est une transposition du simple au multiple de ce que Sulzer exigeait de l'artiste qui devait se mettre à la place des personnes qu'il faisait parler et agir. Pour Mercier l'homme de génie communique directement avec les étonnantes connaissances du peuple, connaissances qui se font jour dans le jugement du public. Par son art il est même en mesure d'en susciter la révélation:

Que le poète avance une vérité intéressante, une maxime juste, qu'il offre un tableau naïf et touchant, il verra tous les coeurs s'émouvoir, il les soulèvera avec le fil puissant qu'il tient en main; les connaissances s'échapperont du sein des ténèbres où elles étaient renfermées, les idées du peuple se dévoileront rapidement, et deviendront peut-être l'objet des méditations du philosophe. (pp. 201-202)

Les connaissances qu'il s'agit de libérer d'un lieu obscur où elles se trouvent renfermées sont toutes faites de sentiment. Ce sont les raisons du coeur. Ainsi le peuple apparaît comme le véritable coeur de la nation, coeur innocent, coeur nullement corrompu, pur et naturellement bon, dont le poète a pour mission de faire raisonner la voix. Mercier est résolument optimiste en ce qui concerne la nature de l'homme et par extension celle du peuple:

Tout ce qui honore, élève agrandit la nature humaine, je le crois; tout ce qui l'avilit, l'abaisse, me trouve incrédule. (note p. 116)

Par conséquent il combat aussi la thèse selon laquelle en rendant le coeur sensible on le rend en même temps susceptible de passions violentes (p. 13). L'amour, l'amitié, la reconnaissance, le désir de la gloire, consécration publique qui prouve l'excellence de l'homme, sont pour lui des passions actives et généreuses qui débouchent sur les vertus les plus héroïques (p. 14). L'homme qui est plein d'amour est à ses yeux "un être sacré", parce qu'il "nous fait croire tout ce qu'il veut" (p. 280). Le poète amoureux du peuple le connaîtra tout entier pour avoir fréquenté tous les hommes du mieux placé au plus humble, pour avoir "replié sa vue sur ses proches et sur ses voisins" (p. 177). Il mettra alors son éloquence au service de la justice. Pour ce faire il faudra braver la délicatesse française. Mercier prend ce geste à son compte personnel:

Je me dirai que le poète est l'interprète des malheureux, l'orateur public des opprimés. (p. 135)

et il se flatte de faire entendre "le tonnerre de la vérité" aux oreilles superbes. Il met donc toute sa foi dans la bonté des coeurs et dans la force de l'opinion publique qui devra unir tout le monde pour le bien de la nation.

Et n'est-ce pas le poète éloquent embrasé d'une flamme vraiment patriotique, qui tient en main le gouvernail de l'opinion publique, dont la force invincible commande à ceux mêmes qui ne croient pas lui obéir! (p. X)

Il est bien sûr que l'intérêt, qui dans un premier temps devait révéler à l'individu les beautés de sa sensibilité et l'attacher à l'oeuvre d'art, doit dès lors entraîner la nation vers de plus belles institutions, fondées sur le droit naturel,⁴⁰ et attacher le peuple à cet objectif politique.

Tout en parlant d'esthétique théâtrale Mercier mène une lutte poli-

tique. Sa stratégie discursive est simple. En voici les trois principaux éléments: Premièrement il ajoute des adjectifs aux termes établis pour leur donner un nouveau sens. L'intérêt devient le grand intérêt, le vrai intérêt, l'intérêt public, général, national, politique. Deuxièmement il étend l'idée du corps humain au corps social et valorise les entrailles davantage que la tête. Enfin il attribue au poète issu des entrailles de la nation toutes les vertus du grand leader politique. L'écrivain pauvre aura toujours selon Mercier, l'avantage sur l'écrivain riche, parce que l'adversité tourne l'âme du côté de l'intérêt général.

Elle lui inspire par conséquent les vertus qui tiennent à ces idées patriotiques: tels sont le sentiment de la liberté, le courage, la force de l'âme, la haine des tyrans. (p. 229)

Oui, il y a une haine vertueuse pour Mercier et le poète, nouveau Démosthène, doit pouvoir "enivrer les coeurs" de cette haine (p. 45). Il y a aussi une "indignation vertueuse" qu'il faut pouvoir entretenir dans les coeurs "tant que la cause de l'infortune publique n'aura point disparu" (p. 247). Le jeu des adjectifs est essentiel pour qui veut modifier les mentalités. Mercier lui-même y est très sensible. citant Hume il se réjouit de l'expression "tyran subalterne":

Je ne sais qui a trouvé le premier cette excellente épithète, mais la chose est si commune qu'on est incessamment obligé de répéter cette expression; elle vient toujours au bout de ma plume. (note. p. 239)

Le poète de Mercier sera donc un bienfaiteur (p. 9), un émancipateur (p. 95), un justicier (p. 84) et un législateur (p. 153). Sa mission sera d'adopter la cause antique et honorable de l'équité (p. 244).

Mercier dit bien que le théâtre doit pouvoir se déployer dans un Etat libre pour atteindre à la perfection (p. 45), mais en attendant il le considère comme "le chef d'oeuvre de la société (p. 4). Le concert des voix dans la salle de spectacle est "important, auguste, intéressant" et il préfigure en quelque sorte celui qui unira le peuple. Mercier idéalise la foule des spectateurs, voit en elle un rassemblement de toutes les connaissances, et pense que dans une telle assemblée chacun est porté à juger en homme public, qu'il oublie ses intérêts personnels et devient juste contre lui-même (p. 203). Ainsi le peuple, qui est spectateur, et le philosophe, qui est poète, s'entendront pour "avoir soin de tous les hommes" (p. 204). Naîtront enfin un nouveau principe de goût (p. 205) et un nouveau langage universellement entendu.

Les mots d'ordre de liberté, d'égalité et de fraternité sont partout

présents dans le *Nouvel essai sur l'art dramatique*, ouvrage que Mercier dédie de façon emblématique à son propre frère. Leur fraternité doit illustrer "le secret de la force de l'homme" (p. IV). Elle devient ainsi le garant réel d'un nouveau style mâle, élevé, fort, courageux, généreux et salubre dans lequel il place tous ses espoirs (pp. 59, 78, 186, 335). Si l'unité d'intérêt était la seule règle qu'il recommandait au jeune poète dramatique, il lui recommande encore l'espérance, "ce puissant ressort, qui dans le drame, comme dans la vie humaine opérera de grands prodiges" (p. 197). Voilà le "ciment", le "fil simple et fécond" qui peut unir toutes les actions, entrelacer tous les faits et mener tout droit à la Révolution.

Dans la pensée esthétique de Hutcheson la notion d'intérêt constituait une légère concession aux besoins du spectateur. Sous la plume de Mercier cette même notion est devenue un moyen persuasif redoutable, capable de souder le poète à son public et de les unir pour une cause qui dépasse les besoins du théâtre. Pour conclure je dirai que le théâtre tel que le conçoit Mercier dans le *Nouvel essai sur l'art dramatique* incarne précisément ce que Habermas appelle "die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit"⁴¹ un espace préparatoire à l'espace public dont la fonction sera politique. Tout en définissant un théâtre à but politique, Mercier déborde sans cesse l'espace limité de la salle de spectacle où le public devient foule et le poète dramatique grand orateur galvanisant tout le peuple rassemblé.

MONIQUE MOSER-VERREY
Outremont, Québec

NOTES

1. Francis Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*, Glasgow 1725.
2. Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome II, Paris 1751, p. 173.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid. p. 177.

7. Ibid.
8. Ibid
9. Ibid. p. 179.
10. Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome III, Neufchastel 1765, p. 819.
11. Diderot, *op. cit.*, Tome II, p. 179.
12. Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Band 4, Basel 1951, p. 753.
13. Diderot, *op. cit.* Tome VIII, p. 818.
14. Hans Schulz, *Deutsches Fremdwörterbuch*, Strassburg 1910, p. 301.
15. cf. plusieurs articles de Christian Garve publiés à Leipzig dès 1771 et intitulés "Einige Gedanken über das Interessierende" dans la revue *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Garve soutient entre autre que pour intéresser le spectateur l'auteur doit pouvoir saisir le naturel avec raffinement et discrétion. in Jürg Mathes, *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tubingen 1974, (DT 28), pp. 73-78.
16. Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, (Taschenbuch Wissenschaft 15), pp. 149 ss.
17. Ibid. p. 155, Szondi voit là un élément constitutif de l'idéologie bourgeoise dont Lessing participe.
18. G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in *Lessings Werke*, Band 2, ed. Kurt Wölfel, Insel, Frankfurt am Main 1967, p. 177.
19. Diderot, *op. cit.*, Tome VIII, p. 818.
20. Ibid. p. 819
21. Johann Georg Walch, *Philosophisches Lexicon*, Hennings, Leipzig 1775, 4. Auflage, p. 2081.
22. Denis Diderot, *Supplément à l'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences der arts et des métiers*, Tome III, Amsterdam 1777, p. 628.
23. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie des schönen Künste*, Georg Olms, Hildesheim 1970, Nachdruck der 2. vermehrten Auflage Leipzig 1792, Band II, p. 692
24. Ibid. p. 693.
25. Diderot, *Supplément*, Tome III, p. 628.
26. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Scribner's, New York 1958, p. 109.
27. Sulzer, *op. cit.*, Band IV, p. 306.
28. Weber, *op. cit.*, p. 79 ss.
29. Diderot, *Supplément*, Tome III, p. 628.
30. Ibid. p. 6

31. Ibid. p. 629.
32. Ibid.
33. Ibid. p. 630.
34. Peter Szondi, "Tableau et coup de théâtre" in *Poétique* 9 (1972), pp. 1-14.
35. voir l'introduction à Louis Sébastien Mercier, *Parallèle de Paris et de Londres*, inédit présenté et annoté par Claude Buneteau et Bernard Cottret, Didier Erudition, Paris 1982, pp. 23-25.
36. Szondi, *Die Theorie*, pp. 177-181.
37. Louis Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Slatkine Reprints, Genève 1970, réimpression de l'édition d'Amsterdam 1773, p. 147. Toutes les citations suivies d'une pagination dans le texte se réfèrent à cette édition.
38. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1962, p. 119.
39. Ibid. p. 320.
40. Le théâtre doit dénoncer les violations du droit naturel. cf. p. 261.
41. Habermas, *op. cit.*, p. 44.