



HAL
open science

Pas si bête, pourtant, pas si bête!: Figures de niais et formes de bêtise dans la trilogie de Beaumarchais

Anne Coudreuse

► To cite this version:

Anne Coudreuse. Pas si bête, pourtant, pas si bête!: Figures de niais et formes de bêtise dans la trilogie de Beaumarchais. Pas si bête, pourtant, pas si bête!: Figures de niais et formes de bêtise dans la trilogie de Beaumarchais, Mar 2004, Nanterre, France. pp.409-425. hal-00655162

HAL Id: hal-00655162

<https://hal.science/hal-00655162>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“ Pas si bête, pourtant, pas si bête ! ” :

Figures de niais et formes de bêtise dans la trilogie de Beaumarchais

On sait que Beaumarchais avait l'habitude de noter les bons mots qu'il entendait çà et là et qu'il les réutilisait dans les dialogues de son théâtre. Ces *Notes et réflexions* ont été publiées par Gérard Bauer chez Hachette en 1961. Quelle conception un auteur aussi spirituel, dont les dialogues regorgent de traits d'esprit, peut-il avoir de la bêtise ? Comment peut-il la mettre en scène et l'incarner dans des personnages de niais, lui qui vit aux antipodes d'elle, et qui donnerait tout pour le plaisir d'un bon mot ? Est-il capable de tenir cette gageure, ou bien est-il condamné à donner à ses niais de l'esprit comme malgré eux, ne serait-ce que comme instrument manipulé par les personnages les plus spirituels, comme le sémillant Figaro ? Le théâtre de Beaumarchais est une tribune où il stigmatise la bêtise ambiante et cherche à faire triompher l'esprit des Lumières, ce mélange de raison et de plaisir bien compris. Notre étude ne saurait porter simplement sur une dramaturgie de la niaiserie, mais devra s'arrêter aussi sur le discours préfaciel, essentiel chez Beaumarchais, et sur l'utilisation de la bêtise par les personnages les plus spirituels. On peut également se demander, si ce n'est pas dans le discours des niais que sont énoncées les critiques les plus vives contre l'ordre établi.

Dès la “ Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* ”, Beaumarchais s'attaque à la bêtise des journalistes, une de ses cibles favorites :

Je voudrais surtout qu'on pût engager nos frères les journalistes à renoncer à ce ton pédagogue et magistral avec lequel ils gourmandent les fils d'Apollon et font rire la sottise aux dépens de l'esprit.

Un peu plus loin, il évoque “ mille autres finesses de l'Art répandues à pleines mains dans cet ouvrage ”, car “ on sait que les comédiens ont multiplié chez eux les emplois à l'infini ”, comme par exemple “ les emplois de niais ”. Il insiste ainsi sur l'intelligence qu'il faut à un acteur pour jouer la bêtise. Il rapporte une anecdote qui a eu lieu après la représentation de la pièce et il en profite pour mettre les rieurs de son côté et donc pour inverser les rôles et faire rire l'esprit aux dépens de la sottise :

Un autre amateur saisissant l'instant qu'il y avait beaucoup de monde au foyer, m'a reproché, du ton le plus sérieux, que ma pièce ressemblait à *On ne s'avise jamais de tout*. “ Ressembler, monsieur ! Je tiens que ma pièce est *On ne s'avise jamais de tout* lui-même. — Et comment cela ? — C'est qu'on ne s'était jamais avisé de ma pièce. ” L'amateur resta court, et l'on en rit d'autant plus que celui-là qui me reprochait *On ne s'avise jamais de tout* est un homme qui ne s'est jamais avisé de rien.

Le récit de cette anecdote est théâtralisé par le recours au dialogue au style direct, comme l'écriture d'une mini-pièce redoublant et commentant en même temps l'originale, où les rôles sont à nouveau bien partagés, entre l'esprit et la sottise, devant un public qui ne manque pas de prendre le parti d'en rire. Le dialogue rebondit sur la répétition en polyptote des formes du

verbe “ s’aviser ” et sur la variation spirituelle de ses compléments (tout, rien) dans un jeu de renversement, où le lecteur comprend qu’il n’est rien de plus réjouissant pour Beaumarchais que d’être pris pour un sot par un imbécile. La bêtise au carré débouche sur de l’intelligence, la sottise se retourne dans la contre-attaque en bel esprit, en persiflage, et la scène se joue évidemment à “ l’instant qu’il y avait beaucoup de monde au foyer ”, car le dramaturge connaît la force grandissante de l’opinion publique qu’il a su gagner à sa cause dans les années précédentes dans ses quatre *Mémoires* contre Goëzman. Rien n’est plus réjouissant pour lui que de se payer un idiot devant les yeux rieurs et consentant d’un public qui lui confirme sa victoire. Ce bel esprit s’insinue dès la liste des personnages, dans le choix des noms des valets, où l’onomastique est piégée, de façon presque enfantine, comme dans une blague : La Jeunesse est en effet un “ vieux domestique de Bartholo ”, et l’autre valet de Bartholo, “ garçon niais et endormi ” s’appelle L’Eveillé. Ce comique farcesque, dès l’orée de la pièce, contient virtuellement des possibilités d’exploitation scénique de la bêtise sur lesquelles nous reviendrons.

La sottise a aussi un grand rôle à jouer dans la “ Préface ” du *Mariage de Figaro*, publiée en 1785, un an après la représentation triomphale de la pièce. Un des arguments majeurs de l’auteur pour défendre son œuvre, c’est le combat contre la sottise ambiante et en voie de triompher :

J’ai donc réfléchi que, si quelque homme courageux ne secouait pas toute cette poussière, bientôt l’ennui des pièces françaises porterait la nation au frivole opéra-comique, et plus encore aux boulevards, à ce ramas infect de tréteaux élevés à notre honte, [...] où la jeunesse va se nourrir de grossières inepties, et perdre, avec ses mœurs, le goût de la décence et des chefs-d’œuvre de nos maîtres.

“ L’ennui ” pousse le jeune public à se distraire avec des sottises. L’esprit que Beaumarchais fait éclater dans sa pièce est donc un antidote à la dégradation morale du public et à la perte des valeurs éthiques et esthétiques (que résume le mot “ décence ”) portées par le théâtre classique (“ les chefs-d’œuvre de nos maîtres ”). Le tour de passe-passe est magistral, pour celui à qui on a reproché l’indécence de sa pièce. On se souvient en effet de la lettre admirative de Sedaine à Beaumarchais le 9 septembre 1781, où, dans un flot d’éloges sur cet “ ouvrage charmant, divertissement, plein de sel, de goût ”, il fait toutefois cette réserve :

Je crains qu’on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile comtesse que l’imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de foutre ; mais il est rien qu’on ne fasse passer avec des distractions de l’objet principal¹.

Dans un parallèle très intéressant qu’il établit entre la fable et la comédie, Beaumarchais rencontre cette question de la bêtise, qui lui permet un développement paradoxal et brillant :

¹ Lettre citée par Pierre Larthomas, dans son édition des *Œuvres* de Beaumarchais, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 1366

La fable est une comédie légère, et toute comédie n'est qu'un long apologue : leur différence est que dans la fable les animaux ont de l'esprit, et que dans notre comédie les hommes sont souvent des bêtes, et, qui pis est, des bêtes méchantes.

La question de la bêtise se trouve ici remotivée sémantiquement par son origine animale. Le mot " bête ", entré dans la langue française en 1080 désigne d'abord " tout être animé, l'homme excepté ". Ce n'est qu'à partir de 1763 (chez Diderot) que l'adjectif signifie " qui manque d'intelligence, de jugement ". Cet adjectif, nous apprend le *Dictionnaire historique de la langue française*, est devenu après 1760 très courant, donnant lieu à de nombreuses locutions, telles bête comme un âne, une oie, une cruche. Cette créativité lexicale de l'adjectif n'est pas indifférente, si l'on se souvient qu'un des personnages les plus bêtes de la pièce s'appelle Brid'oison, nom dans lequel on entend le mot " oie ", qui figurait déjà chez le juge Bridoie de Rabelais qu'on a souvent cité comme source du personnage. D'autre part, c'est autour du mot " cruche " que s'articule le dialogue entre Figaro et Bazile qui clôt l'acte I, mais nous y reviendrons. Pour évoquer la bêtise, Beaumarchais utilise la figure de style la plus spirituelle et la plus économique de la langue française, celle qui, brillante entre toutes, en résume tout le sel et l'éclat : l'antanaclase.

La préface est le lieu d'un règlement de comptes avec ceux qui ont dénigré la pièce, dont Beaumarchais fait entendre la voix, en lui ôtant toute validité, grâce à l'utilisation de l'italique :

Dès lors aussi les grands ennemis de l'auteur ne manquèrent pas de répandre à la Cour qu'il blessait dans cet ouvrage, d'ailleurs *un tissu de bêtises*, la religion, le gouvernement, tous les états de la société, les bonnes mœurs, et qu'enfin la vertu y était opprimée et le vice triomphant, *comme de raison*, ajoutait-on.

L'effet de citation ironique et le mélange des voix permettent au dramaturge, au moment même où il semble reprendre à son compte l'accusation de bêtise, de la retourner et de faire triompher son esprit. Comparant sa pièce avec *Heureusement* (1762), il note que dans l'œuvre de Rochon de Chabannes, " l'époux ne paraît qu'un peu sot ; dans la mienne, il est infidèle : ma Comtesse a plus de mérite ". On voit qu'à ses yeux, la sottise ne constitue pas un ressort dramatique assez puissant et que l'infidélité du comte donne plus d'intérêt à la pièce. Dans la préface également, on retrouve ce goût des aphorismes et des traits d'esprit, en particulier quand Beaumarchais écrit : " un sot en place en paraît une fois plus sot, parce qu'il ne peut plus rien cacher ". Le dramaturge, pour défendre les passages de sa pièce qui lui ont été reprochés, en particulier cette fameuse phrase du grand monologue de Figaro (V, 3) : " *Que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours* ", les recopie et leur apporte son commentaire, donnant *a posteriori* une voix à l'auteur, quand sur scène elle s'efface derrière ou se disperse dans celles de tous ses personnages. Pour stigmatiser la censure, Beaumarchais a recours au modèle anglais :

Est-ce donc là une vérité d'une conséquence dangereuse ? Au lieu de ces inquisitions puérides et fatigantes, et qui seules donnent de l'importance à ce qui n'en aurait jamais,

si, comme en Angleterre, on était assez sage ici pour traiter les sottises avec ce mépris qui les tue, loin de sortir du vil fumier qui les enfante, elles y pourriraient en germant, et ne se propageraient point. Ce qui multiplie les libelles est la faiblesse de les craindre ; ce qui fait vendre les sottises est la sottise de les défendre.

Là encore l'utilisation de l'antanaclase (les sottises, la sottise) est redoutablement efficace et économique. Au singulier, la sottise désigne tout un système répressif condamné à court ou moyen terme ; au pluriel, les sottises ne sont que des bagatelles, des embryons inoffensifs produits par des folliculaires dont Beaumarchais tend à se démarquer.

Un dialogue au style direct, comme une petite scène de théâtre, permet d'aborder la question essentielle du style, et un reproche qu'on a souvent fait à Beaumarchais : ses personnages parleraient tous le même langage, et l'auteur sacrifierait la variété de leurs parlures à son goût unique du trait d'esprit, ce qui rendrait son style uniforme et lui ferait manquer de vraisemblance :

Un monsieur de beaucoup d'esprit, mais qui l'économise un peu trop, me disait un soir au spectacle : —Expliquez-moi donc, je vous prie, pourquoi dans votre pièce on trouve autant de phrases négligées qui ne sont pas de votre style ? —De mon style, monsieur ? Si par malheur j'en avais un, je m'efforcerais de l'oublier quand je fais une comédie, ne connaissant rien d'insipide au théâtre comme ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur, quel qu'il soit.

Ce qui détermine le langage des personnages, c'est la " situation " et c'est bien en cela que Beaumarchais est un dramaturge génial. Il préfère des " phrases négligées ", mais adaptées à l'action dramatique, à un théâtre plus écrit mais injouable. Ce qu'il n'explique pas en outre à ce " monsieur de beaucoup d'esprit ", c'est qu'une phrase apparemment " négligée " demande peut-être plus de travail d'écriture qu'une période ronflante, leçon qui nous est devenue familière depuis les *Entretiens avec le Professeur Y* de Céline. C'est donc un langage dramatique que parlent ses personnages, c'est-à-dire un langage dicté par la situation, ce qui n'a pas grand chose à voir avec des considérations d'ordre psychologique ou avec des effets de style recherchés pour eux-mêmes :

Chacun d'eux y parle son langage : eh ! que le dieu du naturel les préserve d'en parler d'autre ! Ne nous attachons donc qu'à l'examen de leurs idées, et non à rechercher si j'ai dû leur prêter mon style.

Beaumarchais feint de laisser le dernier mot aux sots, mais c'est pour mieux leur décocher ses coups de griffe, en laissant à son lecteur, mais surtout à son spectateur, le soin de choisir son camp :

Laissons donc les cerveaux fumeux louer ou blâmer au hasard, sans se rendre compte de rien ; s'extasier sur une sottise qui n'a jamais pu être dite, et proscrire un mot juste et simple, qui ne montre que du bon sens.

Dans les " Caractères et habillements de la pièce ", Beaumarchais note que " Brid'oison doit avoir cette bonne et franche assurance des bêtes qui n'ont plus leur timidité ". Or il parle par antiphrase dans sa préface de la " sublimité " de ce personnage. On touche peut-être là un

paradoxe de l'écriture de Beaumarchais : la bêtise des personnages sert de support à son esprit et à son goût du trait vif. C'est pour dire la stupidité qu'il est souvent le plus intelligent. Il n'est pas question de bêtise dans " Un mot sur *La Mère coupable* ", mais on voit apparaître dans la liste des personnages, " Guillaume, valet allemand de M. Bégearss, homme trop simple pour un tel maître ". Le bon sentiment semble l'avoir emporté sur l'esprit ; " simple ", c'est un euphémisme bien moral pour dire la bêtise, et le valet idiot ne sera plus qu'une utilité dans le déroulement de l'intrigue, un ressort dramatique assez grossier qu'utilisera Figaro pour démasquer Bégearss. Malgré son accent teuton et les quelques créations lexicales qui en découlent par déformations du français, et qui nécessitent de nombreuses notes des éditeurs, le personnage de Guillaume reste assez conventionnel, et ne permet plus ces traits d'esprit qui caractérisaient *Le Mariage de Figaro*, dont le héros éponyme est décrit dans la préface comme " un soleil tournant, qui brûle en jaillissant les manchettes de tout le monde ".

Le traitement de la bêtise est assez complexe dans *Le Barbier de Séville*. Les moments où les personnages de niais sont en scène ne sont sans doute pas les plus spirituels, car le comique y est assez grossier, reposant sur des procédés farcesques, et notamment sur un désordre du corps qui doit cependant fournir l'occasion d'un bon sketch aux deux acteurs lors de la représentation. Figaro a en effet donné un " narcotique " à L'Eveillé, qui n'arrête pas de bâiller, et un " sternutatoire " à La Jeunesse, ce vieux domestique qui ne cesse d'éternuer, deux ruses destinées à tromper leur vigilance et à pénétrer dans la maison de Bartholo. A l'acte II, scène 6, L'Eveillé " arrive en bâillant, tout endormi " et Bartholo lui demande : " Où étais-tu, peste d'étourdi, quand ce barbier est entré ici ? ". A la scène suivante, " La Jeunesse arrive en vieillard avec une canne en béquille ; il éternue plusieurs fois ". Ici le contraste est comique, et le jeu de scène également. Par l'onomastique qui dit exactement le contraire de ce qu'est le valet, l'auteur fait de l'esprit à bon compte. Bartholo dit à L'Eveillé : " Je parie que le rusé s'entend avec lui ", ce à quoi le valet répond, en " pleurant comme un sot : Moi... je m'entends !... ". Il est étonnant de voir Bartholo parler de son valet comme d'un " rusé " puisqu'il est tout le contraire, comme le précise immédiatement la didascalie suivante (" comme un sot "). Du coup, voir l'intelligence et la ruse, là où il n'y a que sottise et étourderie, se retourne contre celui qui se trompe à ce point et se trouve ainsi contaminé par la bêtise. Mais le statut de la bêtise du barbon est plus ambigu dans la pièce. On se souvient de ses sorties furieuses contre les " sottises de toute espèce ", qu'a produites le siècle : " la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'*Encyclopédie*, et les drames... " (I, 3). Dans la même scène, quand Rosine lui apprend que *La Précaution inutile* est " une comédie nouvelle ", il s'exclame : " Quelque drame encore ! quelque sottise d'un nouveau genre ! " Il va de soi que Beaumarchais a mis ici sur les planches, une sorte de porte-parole inversé et s'attend à ce que le spectateur se fasse son complice pour se moquer, dans l'ironie, de ce barbon amoureux et passablement attardé, et pour dire, comme font les enfants : " c'est celui qui le dit qui y est ". Rien de tel que de se

faire traiter de sot par un imbécile, pour faire ressortir son esprit et son intelligence. Figaro se fera donc un plaisir de contrarier les projets de Bartholo, lui qui se décrit ainsi dans la scène 2 du premier acte : “ me moquant des sots, bravant les méchants ”. Dans la même scène, il chantonne : “ Réduit à languir,/L’homme, sans plaisir,/Vivrait comme un sot, /Et mourrait bientôt ”. Il va donc favoriser le bon plaisir du comte pour faire de Bartholo le dindon de la farce, et le faire vivre “ comme un sot ” qu’il est par essence d’abord et par la force de la dramaturgie. C’est sans doute lui que vise Figaro dans ce dialogue avec Rosine, à la deuxième scène de l’acte II :

Figaro : Votre santé, madame ?

Rosine : Pas trop bonne, monsieur Figaro. L’ennui me tue.

Figaro : Je le crois ; il n’engraisse que les sots.

Bartholo le sait d’ailleurs confusément, quand berné par sa pupille, il se dit “ *à lui-même* : Et moi qui ai la bonté de chercher !... Bartholo, vous n’êtes qu’un sot mon ami : ceci doit vous apprendre à ne jamais ouvrir de jalousie sur la rue ” (I, 3). Ou encore : “ Quelle sottise à moi d’être descendu ! Dès qu’elle m’en priait, je devais bien me douter... ” (I, 5). Mais la jalousie et la prudence, la précaution en un mot, du médecin tuteur de Rosine, peuvent lui conférer une sorte d’intelligence qui le rend encore plus tyrannique, comme dans la scène 11 de l’acte II :

Bartholo : Que sais-je, moi ? Peut-être la réponse au papier de la fenêtre.

Rosine, *à part* : Il n’en a pas manqué une seule. [...]

Bartholo : Voyons donc si un second témoin confirmera la déposition du premier. C’est ce cahier de papier où je suis certain qu’il y avait six feuilles ; car je les compte tous les matins, aujourd’hui encore.

Rosine, *à part* : Oh ! imbécile !

Les deux apartés de Rosine, apparemment contradictoires, prouvent qu’en fait le second est une antiphrase. Trop sot, le médecin serait aussi trop facile à berner, et la résistance du réel qui oppose des obstacles à l’amour des deux amants et sur laquelle reposent la comédie et ses péripéties, disparaîtrait, sans laisser à l’ingéniosité de Figaro la place de se déployer. Contre les précautions tyranniques de Bartholo, le comte doit trouver des contre-attaques habiles, comme le prouve cette réplique : “ Ma foi, sans l’inspiration subite de la lettre, il faut l’avouer, j’étais éconduit comme un sot ” (III, 3). Un des ressorts comiques de la pièce consiste à faire ressortir la bêtise de Bartholo, dans des joutes où il se ridiculise, comme à la scène 12 de l’acte II, quand le comte demande : “ Qui de vous deux, mesdames, se nomme le docteur Balordo ? ”. Or cette déformation plaisante du nom du médecin signifie “ balourd ” en italien ; et dans la comédie italienne, un personnage grotesque porte le nom de “ docteur Balordo ”. Un peu plus loin le comte continue ses approximations onomastiques : “ Balordo, Barque à l’eau, je m’en moque comme de ça ”, et propose une nouvelle variation dans la scène 14 du même acte : “ Eh bien ! ai-je tort à présent, docteur Barbaro ? ”. La déformation, une fois de plus, n’est pas innocente. Le dictionnaire *Le Robert* donne à l’adjectif “ barbare ” des synonymes comme “ arriéré, primitif, sauvage ” ; “ barbare ” signifierait aujourd’hui, dans

un sens vieilli “ qui n’est pas civilisé ”, et compterait l’adjectif “ humain ” parmi ses antonymes. On voit comment la déformation du nom propre fait pencher le personnage du côté de la bête ou de l’idiot. Une autre joute fait s’affronter Figaro et Bartholo qui va être tourné en ridicule par l’esprit du valet, à la scène 5 de l’acte III. Figaro déclame une sorte de profession de foi qui résume le personnage dans son caractère et son goût de la formule spirituelle et désabusée : “ les hommes n’ayant guère à choisir qu’entre la sottise et la folie, où je ne vois pas de profit je veux au moins du plaisir ; et vive la joie ! Qui sait si le monde durera encore trois semaines ! ”. Quand l’affrontement s’intensifie, Figaro insulte Bartholo dans une pirouette qui permet un jeu de scène comique :

Bartholo : Vous le prenez bien haut , monsieur ! Sachez que quand je dispute avec un fat, je ne lui cède jamais.

Figaro *lui tourne le dos* : Nous différons en cela, monsieur ; moi, je lui cède toujours.
[...]

La force de Figaro, c’est de savoir toujours retourner l’argument aux dépens de son adversaire, et de mettre les rieurs de son côté. Ainsi dans cet échange :

Figaro : [...] Mettez-vous à ma place.

Bartholo : Me mettre à votre place ! Ah ! parbleu, je dirais de belles sottises !

Figaro : Monsieur, vous ne commencez pas trop mal.

L’ingéniosité du comte aidé de Figaro fait perdre ses moyens à Bartholo qui s’exclame à la scène 14 du troisième acte : “ Il y a de quoi perdre l’esprit ! il y a de quoi perdre l’esprit ! ”. Et c’est sur l’absence de bon sens qui caractérise un vieillard désireux d’épouser une jeune femme, que se clôt la pièce, bien évidemment par une réplique du spirituel Figaro :

Bartholo : [...] Ah ! je me suis perdu faute de soins.

Figaro : Faute de sens. Mais soyons vrais, docteur : quand la jeunesse et l’amour sont d’accord pour tromper un vieillard, tout ce qu’il fait pour l’empêcher peut bien s’appeler à bon droit *La Précaution inutile* (IV, 8).

Le portrait de Bazile est esquissé par Figaro à la scène 9 de l’acte II : “ C’est un grand maraud que ce Bazile ! heureusement il est encore plus sot. [...] il médierait, qu’on ne le croirait pas ”. Et on le verra dans la première scène de l’acte IV, trafiquer un proverbe, ce qui semble être une de ses spécialités. Il s’agit ici de la bourse qui lui a été remise contre son silence :

Bazile : [...] Et puis, comme dit le proverbe, ce qui est bon à prendre...

Bartholo : J’entends, est bon...

Bazile : A garder.

Bazile déforme la formule proverbiale qui est “ ce qui est bon à prendre est bon à rendre ” ; l’effet de surprise est comique et met aussi en évidence le cynisme et la vénalité du personnage. Bazile, décrit comme un “ sot ”, témoigne une certaine habileté dans le maniement des signes verbaux, car là encore, un personnage uniquement caractérisé par sa bêtise, présenterait moins d’intérêt pour la dramaturgie et la construction des dialogues.

Le statut de la bêtise dans *Le Mariage de Figaro* est également très complexe. On se souvient de la boutade de Suzanne dans la première scène : “ Que les gens d’esprit sont bêtes ! ”, dont certains critiques ont dit qu’elle provient de la lettre 38 des *Liaisons dangereuses* de Laclos. La formule qui fait oxymore est brillamment paradoxale. Elle semble indiquer que l’amour peut rendre sot, faire régresser à l’imbécillité de l’enfance, comme le signale cette comparaison de Figaro dans son grand monologue : “ et moi comme un benêt... ”, ou plus loin : “ et me voilà faisant le sot métier de mari ”. C’est pourtant lui qui disait, à la scène 13 de l’acte IV, que la jalousie “ n’est qu’un sot enfant de l’orgueil, ou c’est la maladie d’un fou ”. Le personnage, mis en contradiction avec ses déclarations péremptoires, prend pour le spectateur une dimension comique, malgré sa réelle souffrance. Marceline pointe aussi la bêtise qui guette l’homme amoureux, dans son monologue de la scène 16 qui clôt l’acte IV :

Ah ! quand l’intérêt personnel ne nous arme point les uns contres les autres, nous sommes toutes portées à soutenir notre pauvre sexe opprimé contre ce fier, ce terrible...
(*en riant*) et pourtant un peu nigaud de sexe masculin.

Mais comme *La Folle Journée* est une œuvre où rien ne fait système, on voit Figaro dire à Suzanne à la première scène : “ Pour m’ouvrir l’esprit, donne un petit baiser ”. Dès l’ouverture de la pièce, Figaro dévoile l’ambition de son projet et se met au-dessus du lot :

Ce n’est rien d’entreprendre une chose dangereuse, mais d’échapper au péril en la menant à bien : car d’entrer chez quelqu’un la nuit, de lui souffler sa femme, et d’y recevoir cent coups de fouet pour la peine, il n’est rien plus aisé ; mille sots coquins l’ont fait. Mais ...

Lui qui est “ dans sa sphère ” lorsqu’il y a en jeu “ de l’intrigue et de l’argent ” (I, 1) va déployer toute son habileté dans la pièce, mais sera doublé par le clan des femmes qui pousseront plus loin que lui le sens du jeu et de la feinte. Le sens de la pièce semble résumée par cette formule de Bazile à la scène 9 de l’acte I : “ De toutes les choses sérieuses le mariage étant la plus bouffonne, j’avais pensé... ”. L’amour fait faire et dire des bêtises, aux femmes comme aux hommes indifféremment, comme le montrent cette question indignée de Bartholo à Marceline : “ Est-ce pour écouter ces sornettes que vous m’avez fait venir de Séville ? ” (I, 4), mais aussi cette interrogation de Suzanne : “ Chérubin, quelque sottise ? ” (I, 7). Un dialogue de Figaro avec Bartholo, à la scène 3 du premier acte, souligne l’amertume de l’ancien berné du *Barbier*, et met en évidence la platitude au théâtre d’un mariage qui ne rencontrerait aucun obstacle :

Figaro : Est-ce ma noce avec Suzon qui vous attire au château ?
Bartholo, *avec dédain* : Ah ! mon cher monsieur, point du tout !
Figaro : Cela serait bien généreux !
Bartholo : Certainement, et par trop sot

On retrouve Bazile avec son goût des proverbes trafiqués. Beaumarchais en tire un effet comique pour clore son premier acte sur une surprise plaisante qui a l’heur de plaire à Figaro, ce spécialiste du trait d’esprit et du bon mot :

Bazile : Prenez garde, jeune homme, prenez garde ! Le père n'est pas satisfait ; la fille a été souffletée ; elle n'étudie pas avec vous : Chérubin ! Chérubin ! vous lui causerez des chagrins ! “ Tant va la cruche à l'eau !... ”

Figaro : Ah ! voilà notre imbécile avec ses vieux proverbes ! Hé bien, pédant, que dit la sagesse des nations ? “ Tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin... ”

Bazile : Elle s'emplit.

Figaro, *en s'en allant* : Pas si bête, pourtant, pas si bête ! (I,11)

Alors qu'il vient de le traiter d' “ imbécile ” et de “ pédant ”, Figaro reconnaît que le maître de musique n'est pas “ si bête ”. C'est sans doute la grivoiserie de la transformation suggérée par Bazile, dans le proverbe et dans la cruche, qui plaît à Figaro. On voit ici comment l'esprit vient aussi aux hommes... Figaro saura s'en souvenir et retenir le trait de Bazile pour le retourner contre lui et le traiter d'idiot :

Bazile, *à lui-même* : Ah ! je n'irai pas lutter contre le pot de fer, moi qui ne suis...

Figaro : Qu'une cruche ! (II, 23)

La référence intertextuelle à la fable de La Fontaine croise ses effets avec la référence intratextuelle à la dernière scène du premier acte, et cette fois c'est Figaro qui marque un point, dans cette partie de ping-pong verbal qu'est le dialogue de Beaumarchais, capable de prendre le spectateur à contre-pied et de l'éblouir par la vitesse du jeu. La partie tournera à nouveau à l'avantage de Figaro à la scène 10 de l'acte IV, grâce à la stichomythie renforcée par la rime :

Bazile : Disant partout que je ne suis qu'un sot.

Figaro : Vous me prenez donc pour un écho ?

Les deux personnages de niais dans la pièce sont Brid'oison et Antonio, le jardinier du comte, l'oncle de Suzanne et le père de Fanchette. Le statut de ce dernier est toutefois plus ambigu. “ Il ne doit montrer qu'une demi-ivresse qui se dissipe par degrés ”, précise Beaumarchais, et c'est bien à lui qu'on pourrait attribuer la formule “ *in vino veritas* ”. C'est un des seuls personnages à mettre véritablement Figaro en difficulté, dans la scène 21 de l'acte II. Quand Figaro prétend avoir sauté par la fenêtre de la comtesse, Antonio en accuse plutôt Chérubin, et se fait délateur auprès du comte : “ Je suis votre domestique ; il n'y a que moi qui prends soin de votre jardin ; il y tombe un homme ; et vous sentez... que ma réputation en est effleurée ”. Est-il vraisemblable qu'un simple jardinier fasse un aussi beau jeu de mots en jouant sur la syllepse grâce au mot “ effleurée ”, particulièrement savoureux dans sa bouche ? De même sa formule généralisante qui la fait tendre vers l'aphorisme (“ Boire sans soif et faire l'amour en tout temps, Madame, il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes ”), n'est-elle pas trop spirituelle dans la bouche d'un rustre ? N'est-ce pas là un exemple typique de ces bons mots que Beaumarchais aimait collectionner et qu'il replaçait dans la bouche de ses personnages ? Le personnage d'Antonio a des points communs avec celui d'Arlequin dans les comédies de Marivaux et dans la comédie-italienne. Comme lui, il est porté sur la boisson, et sa simplicité assez rustre le pousse du côté de l'enfance ou du bon sauvage ou de l'animal. Dans ses

didascalies, Beaumarchais suggère à l'acteur des jeux de scène comiques, comme dans cette remarque du jardinier au comte : “ *se touchant le front* : Si vous n'avez pas assez de ça pour garder un bon domestique, je ne suis pas assez bête, moi, pour renvoyer un si bon maître ”. Sans la didascalie, le discours est incompréhensible. On peut être sensible à l'insolence du valet qui laisse entendre que son maître manque de discernement et touche peut-être à une forme de folie. Le comique repose également sur la suggestion carnavalesque d'un monde à l'envers, comme dans *L'Île des esclaves*, où ce serait au domestique de choisir son maître. Dans la scène suivante, on voit ce personnage décerner un certificat de sottise à Bazile, comme si, venant de lui, il était encore plus authentique :

Bazile, *montrant Marceline* : En ce cas, Votre Grandeur permet que je fasse aussi valoir mes droits sur Marceline ?

Le comte, *à part* : Ah, voilà mon fripon du billet.

Figaro : Autre fou de la même espèce !

Le comte, *en colère à Bazile* : Vos droits ! vos droits ! Il vous convient de bien parler devant moi, maître sot !

Antonio, *frappant dans sa main* : Il ne l'a, ma foi, pas manqué du premier coup : c'est son nom (II, 22).

Le comte veut l'utiliser pour contrarier les projets matrimoniaux de Figaro. Constituant un obstacle potentiel, le jardinier acquiert une utilité dramatique :

Eeeh ! n'ai-je pas le fier Antonio, dont le noble orgueil dédaigne en Figaro un inconnu pour sa nièce ? En caressant cette manie... Pourquoi non ? dans le vaste champ de l'intrigue il faut savoir tout cultiver, jusqu'à la vanité d'un sot (III, 11)

La métaphore filée sur le thème agricole ou horticole ne manque pas de saveur, quand elle est employée à propos d'un jardinier. Tout est bon pour l'esprit de Beaumarchais, et même ses sots lui permettent de placer de bons mots dans son dialogue. Quand le comte se croit trompé par sa femme, Antonio est le seul à oser lui suggérer une sorte de justice immanente et d'échange de bons procédés, avec une insolence que même Figaro ne se permet pas : “ vous en avez tant fait dans le pays... ” (V, 14). Le propos satirique et contestataire n'est donc pas dans la pièce l'apanage des personnages les plus spirituels, et c'est bien ce panachage qui en fait une fête de l'esprit, où les mots fusent dans un feu d'artifice que ne ternit aucun pétard mouillé. On peut mettre ces remarques en rapport avec le septième couplet du vaudeville final chanté par Figaro : “ Ce secret met en lumière/ Comment le fils d'un butor/ Vaut souvent son pesant d'or ”. A partir de 1661, “ butor ” est employé au figuré à propos d'une personne grossière, indélicate, emploi qui a donné lieu à un appellatif insultant courant en langue classique, devenu archaïque ou plaisant en français moderne. C'est bien sûr lui-même que Figaro désigne par cette périphrase de “ fils d'un butor ”, mais on peut l'appliquer également à Antonio, dont les propos valent parfois aussi leur “ pesant d'or ”.

Le véritable niais de la pièce, c'est bien sûr Brid'oison qui semble entièrement disqualifié par son nom. Que ce soit l'accent teuton (“ Meingoth ! ”) de Guillaume dans *La Mère coupable*,

ou le bégaiement du “ lieutenant du siège ”, la bêtise semble affecter l’essence même du personnage dramatique, c’est-à-dire son langage, en en brouillant la lisibilité, et en donnant au spectateur l’impression d’être intelligent par son décodage simultané de ce sabir. Brid’oison bute sur les mots, autant sur le signifiant que sur le signifié, comme le montre ce pléonasme à la scène 12 de l’acte III : “ Eh bien ! parlons-en verbalement ”. Il ne cesse de répéter “ j’entends ”, comme un perroquet, alors qu’il ne comprend rien. A la scène suivante, son dialogue avec Figaro, qu’il prend d’abord pour un niais, permet un enchaînement de traits brillants du valet, qui va trop vite pour un interlocuteur aussi lent :

Brid’oison : Une promesse de mariage ! A-ah ! le pauvre benêt . [...]

Brid’oison : Ce garçon-là n’è-est pas si niais que je l’avais cru d’abord. Hé bien, l’ami, puisque tu en sais tant, nou-ous aurons soin de ton affaire.

Figaro : Monsieur, je m’en rapporte à votre équité, quoique vous soyez de notre Justice.

Brid’oison : Hein ?... Oui, je suis de la-a Justice. Mais si tu dois, et que tu-u ne payes pas ?...

Figaro : Alors monsieur voit bien que c’est comme si je ne devais pas.

Brid’oison : San-ans doute. — Hé ! mais qu’est-ce donc qu’il dit ?

La saveur de ce dialogue procède de sa rapidité et du fait que Brid’oison ne comprend rien aux enchaînements syntaxiques (concessive, consécutive, comparative, hypothétique). Sa surdité intellectuelle le pousse à répéter ou lui donne envie de faire répéter ce qu’il vient d’entendre, comme s’il était incapable de saisir le sens du premier coup. Ce sont donc bien les fonctions du langage qui sont les plus atteintes chez lui, ce qui constitue une conception très théâtrale de la bêtise sur scène. Lui qui est chargé de juger, il est incapable de discerner le sens des mots, comme dans la célèbre réplique : “ A-anonyme ! Què-el patron est-ce là ? ” (III, 15). A l’opposé de ce personnage, dans la même scène, on trouve le spirituel Figaro qui répond du tac au tac à Bartholo : “ A pédant, pédant et demi. Qu’il s’avise de parler latin, j’y suis grec ; je l’extermine ”. On dit qu’un homme est grec quand il est habile

La pièce permet également de mettre en rapport la question de la bêtise avec celle de l’émotion, en particulier dans la scène 16 de l’acte III, après la reconnaissance qui fait virer la comédie vers le drame. On appellera dans les mélodrames cette scène de reconnaissance, véritablement topique, “ la scène de la croix de ma mère ”. N’est-on pas forcément bête quand on est ému ? Le lien filial peut-il préserver l’intelligence, est-il encore compatible avec elle ? C’est ce type de question qui se pose quand Figaro dit par exemple : “ Tu parles d’or, maman, et je me tiens à ton avis. Qu’on est sot, en effet ! ”. Le lien entre la bêtise et le pathos est posé encore plus nettement dans cette réplique de Figaro à la scène 18 de l’acte III :

attendri, avec vivacité : Arrête donc, chère mère ! arrête donc ! voudrais-tu voir se fondre en eau mes yeux noyés des premières larmes que je connaisse ? Elles sont de joie, au moins. Mais quelle stupidité ! j’ai manqué d’en être honteux : je les sentais couler entre mes doigts : regarde ; (*il montre ses doigts écartés*) et je les retenais bêtement ! Va te promener, la honte ! je veux rire et pleurer en même temps ; on ne sent pas deux fois ce que j’éprouve. (*Il embrasse sa mère d’un côté, Suzanne de l’autre.*).

Ce mélange des émotions, du rire et des larmes, permet peut-être de préserver une part d'intelligence dans le moment même où on semble la faire céder devant le pathos. Il est certain en tout cas qu'ici Beaumarchais repousse les limites de la comédie et la fait flirter avec le nouveau genre que Diderot appelait de ses vœux dans ses écrits théoriques et dans son théâtre. Quand elle n'est portée que par la bêtise, l'émotion l'accroît encore plus, si c'est possible, comme quand Brid'oison, " *s'essuyant les yeux d'un mouchoir* ", dit, au comble de la bêtise qui adhère à elle-même : " Eh bien ! moi, je suis donc bê-ête aussi ! ". C'est encore le cas quand Bartholo, " *attendri* " à son tour, s'exclame, à la scène suivante (III, 19) : " Papa, bon papa ! petit papa ! Voilà que je suis plus bête encore que monsieur, moi ". Et l'acte III, le plus pathétique de la pièce, renoue complètement avec la comédie en se fermant sur un bref monologue de Brid'oison, comme si la bêtise pouvait avoir le mot de la fin, au moins provisoirement : " Plus bê-ête encore que monsieur ! On peut se dire à soi-même ces-es sortes de choses-là, mais... I-ils ne sont pas polis du tout dan-ans cet endroit-ci " (III, 20).

Le statut de la bêtise dans le drame de *La Mère coupable* est beaucoup moins complexe, sans doute à cause de l'aspect manichéen de cette pièce. Toute la bêtise se trouve concentrée dans le personnage de Guillaume, le valet de Bégearss, dont l'accent teuton, tellement caricatural, perd sa valeur comique, puisque le lecteur moderne doit sans cesse se reporter aux notes de l'éditeur pour en saisir le sens, et n'a plus le plaisir d'un déchiffrement simultané que donne le bon théâtre qui fait du spectateur une sorte de bilingue momentané, le temps de la représentation. Guillaume n'est qu'une utilité dramatique, ce qui est clairement expliqué par Figaro lui-même au moment de sa rencontre avec lui, dans la scène 8 de l'acte II. Il dit, " *à part* " : " Il faut pomper le sot ", puis, " (*Haut*) " : " Tu... viens de la poste, je crois ? ". Le stratagème de Figaro pour intercepter des lettres est grossier, et seul un balourd comme Guillaume peut s'y laisser prendre. C'est comme si Beaumarchais lui-même avait conscience de la grosseur de ses ficelles dramatiques, puisqu'il fait dire à Figaro un peu plus loin, et toujours, " *à part* " :

Il faut pourtant que je démêle comment un homme si caverneux s'arrange d'un tel imbécile... De même que les brigands redoutent les réverbères... Oui, mais un sot est un falot ; la lumière passe à travers.

Dans la pièce, la sottise est plutôt associée à la fatuité, comme le montre cette réplique de Figaro à la scène 2 du premier acte :

Il se trame ici quelque horreur. Il faut qu'il [Bégearss] s'en croit assuré ; car je lui trouve un air... plus faux, plus perfide et plus fat ; cet air des sots de ce pays, triomphant avant le succès.

Cette fatuité du personnage est soulignée dans une didascalie de la scène 4 de l'acte IV. Bégearss, " *d'un ton bien fat, secouant le tabac de son jabot* " demande : " Et toi, Suzanne, qu'en dis-tu ? ". La fatuité est devenue l'intelligence des tacticiens et des manipulateurs, dans

ce monde aux valeurs bouleversées, où même la sottise n'est plus ce qu'elle était et où on a perdu la " franche gaieté " que Beaumarchais voulait " ramener au théâtre [...], en l'alliant avec le ton léger de notre plaisanterie actuelle ", comme il l'indique dans une lettre au baron de Breteuil citée p. 1159 de l'édition de la Pléiade.

Ce thème de la fatuité, comme nouveau nom de la bêtise embourgeoisée, est repris à la scène 7 de l'acte II, dans un monologue stratégique de Figaro :

Non, s'il vous plaît, monsieur le Major ! nous compterons ensemble auparavant. Vous apprendrez de moi qu'il n'y a que les sots qui triomphent. [...] Mais quel intérêt assez pressant lui fait faire une telle école, desserre les dents d'un tel homme ? S'en croirait-il assez sûr pour ? ... La sottise et la vanité sont compagnes inséparables ! Mon politique babille et se confie ! il a perdu le coup. *Y a faute.*

Quand on ne tire pas ses informations d'un imbécile, on peut jouer soi-même à l'être, à des fins stratégiques, comme dans cet échange tendu entre Figaro et Bégearss, à la scène 2 de l'acte IV :

Figaro : Chacun se sert des petits talents que le ciel lui a départis.

Bégearss : Et *l'intrigant* compte-t-il gagner beaucoup avec ceux qu'il nous montre ici ?

Figaro : Ne mettant rien à la partie, j'ai tout gagné... si je fais perdre *l'autre*.

Bégearss, *piqué* : On verra le jeu de monsieur.

Figaro : Ce n'est pas de ces coups brillants qui éblouissent la galerie. (*Il prend un air niais*). Mais *chacun pour soi, Dieu pour tous*, comme a dit le roi Salomon.

Alors que dans *La Folle Journée*, la joie était une preuve d'intelligence et de maîtrise, du bel esprit en pleine action, elle est associée à la sottise dans l'univers sombre et hypocrite du drame, comme dans ce monologue de Bégearss à la scène 3 du quatrième acte :

Eh bien, maudite joie, qui me gonfle le cœur ! ne peux-tu donc te contenir ?... Elle m'étouffera, la fougueuse, ou me livrera comme un sot, si je ne la laisse un peu s'évaporer pendant que je suis seul ici.

Les proclamations en faveur de l'intelligence de Léon s'affrontant sur le sujet de l'écriture avec le comte, ressemblent trop à des déclamations de circonstances dans la France révolutionnée, à un acte d'allégeance proche de la servilité pour être réellement efficaces. Quand le théâtre, au lieu de se fonder sur ses moyens propres, devient une tribune où l'on déclame une pensée au goût du jour, il perd de sa valeur, et les idées dont il se voulait porteur également, comme le montre ce dialogue à la scène 12 du premier acte :

Le comte : [...] Vous allez composant, écrivant sur le ton du jour ?... Bientôt on ne distinguera plus un gentilhomme d'un savant !

Léon, *timidement* : Mon père, on en distinguera mieux un ignorant d'un homme instruit, et l'homme libre de l'esclave.

L'intelligence libératrice que prône Léon s'est décolorée avec l'âge, car elle n'est pas portée par une véritable tension dramatique et un réel intérêt, au sens théâtral du terme. Beaumarchais, à l'instar de Figaro dans le reproche que lui fait Suzanne dans la deuxième scène du premier acte, " commence à radoter ", semble-t-il.

A l'issue de ce parcours de sottise en sottise, on se rend compte de la complexité de la question dans la trilogie de Beaumarchais. Les plus sots ne sont pas toujours ceux qu'on croit. Des personnages apparemment disqualifiés par leur bêtise ou leur balourdise peuvent être au moins aussi insolents et aussi critiques que le spirituel Figaro. Même les plus niais ont leur utilité, uniquement dans la progression de l'intrigue dans *La Mère coupable*, mais surtout comme obstacles ou comme tremplins à l'esprit et à l'intelligence des meneurs de jeu. L'esprit entretiendrait ainsi des rapports nécessaires avec la bêtise, ce puits sans fond. Cette étude, on le voit, reprend des questions essentielles dans l'histoire de la critique de la trilogie, sous l'angle de la bêtise : la "disconvenance" sociale, le caractère des personnages, l'élaboration de leur langage, la construction de l'intrigue... L'idiotie est-elle un idiotisme de la trilogie de Beaumarchais, que les critiques et les metteurs en scène tenteraient de traduire depuis deux siècles ?

Anne Coudreuse
Université de Toulon et du Sud