

Thomas STEINMETZ, Professeur d'études cinématographiques en CPGE, à Sèvres
Cours interactif donné dans le cadre du Projet *Europe, Éducation, École*
le 23 janvier 2013 de 14h10 à 16h : <http://melies.ac-versailles.fr/projet-europe/visio/>
En différé : <http://www.dailymotion.com/projeteee>
Nos cours en ligne : http://www.coin-philos.net/eee.13-14.cours_philo_en_ligne.php
Contact : c.michalewski@crdp.ac-versailles.fr

LA BÊTISE ET SA MISE EN SCÈNE DANS QUELQUES FILMS D'AGNÈS JAOUÏ ET JEAN-PIERRE BACRI

Parler de la bêtise, c'est certes aborder un sujet réjouissant, parce qu'il prête volontiers à rire, mais c'est aussi se lancer dans une entreprise un peu délicate, pour deux raisons :

1. d'abord, pour parler de la bêtise, il faut se croire intelligent, ne pas douter de son intelligence, ce qui est un peu une preuve de bêtise ; et en même temps, reconnaître sa bêtise, c'est une marque incontestable d'intelligence. Voilà un raisonnement circulaire un peu hypnotique dont il va falloir sortir si nous voulons réfléchir ;
2. on croit identifier assez facilement, dans les œuvres que l'on étudie, les innombrables manifestations de la bêtise, mais dès qu'on cherche à prouver en quoi la bêtise se manifeste dans tel ou tel mot, tel comportement, telle apparence, les difficultés commencent. Il est facile d'affirmer qu'un comportement ou qu'une affirmation est bête ; beaucoup plus difficile de démontrer en quoi consiste la bêtise qu'on prétend avoir reconnu.

<i>I. La bêtise dans tous ses états</i>

Le problème se pose donc d'une *définition* de la bêtise, notion d'autant plus difficile à cerner que ses manifestations concrètes nous semblent presque toujours incontestables, évidentes. Qu'est-ce que la bêtise ? La première définition qui vient, lorsqu'on pose la question, est contrastive : « c'est l'absence, ou en tout cas le manque d'intelligence ». Faute de pouvoir clairement dire ce qu'elle est, on croit au moins pouvoir affirmer ce qu'elle n'est pas. Mais la bêtise s'oppose-t-elle aussi simplement qu'on voudrait le croire à l'intelligence ? Pas uniquement, pas essentiellement, si l'on considère l'ensemble des termes exprimant le défaut de jugement : l'idée d'intelligence (*inter legere*) suppose avant tout, étymologiquement du moins, une capacité à recueillir et à relier entre eux des éléments simples, pour construire une vision complexe, organisée. Seule l'expression « simple d'esprit » s'oppose directement à cette conception de l'intelligence. « Simple » nous vient de *simplex* qui en latin signifie « plié une fois », donc « constitué d'un seul pli », d'une seule pièce, fait d'un seul morceau, par opposition à complexe, donc. La plupart des autres synonymes de « bêtise » constituent un groupement de métaphores renvoyant, pour l'essentiel, à trois grandes idées : la capacité d'évolution, la force déployée, le rapport au mal.

- C'est l'idée d'évolution, d'apprentissage qui prime : l'intelligence est avant tout capacité d'adaptation, et si le mot « bête » renvoie évidemment à l'animalité, « âne » ou « buse » précisent ce qui, dans l'animalité, est visé : l'obstination dans l'erreur, l'incapacité à apprendre, et plus généralement à évoluer, idée que l'on retrouve dans le mot « demeuré » (resté à un stade premier), naïf (/natif), niais (resté dans le nid), abruti (à l'état brut), nigaud (de Nicodème, ingénu, sans expérience). Tout cela suppose que la bêtise implique un certain rapport au temps, ne se mesure que dans le temps : le nigaud reste éternellement inexpérimenté et, incapable de se souvenir ou de prévoir, il semble vivre éternellement dans l'instant présent.

- Les termes « débile » et « imbécile » évoquent, quant à eux, l'idée de faiblesse de l'esprit. Une pensée pénétrante est caractérisée par la vigueur, l'initiative, le mouvement. Par opposition, l'inertie caractérise la personne « stupide » ou « ahurie ». Cette force dont manque la bêtise, ce mouvement qu'elle ne parvient pas à accomplir, nous pouvons essayer de les préciser : c'est celle qui permet soit de rassembler, de regrouper une série de données simples en une configuration complexe (littéralement, de *comprendre*), et celle de tirer à soi, de ramener à l'esprit pour le rendre tangible (*tangible* désigne ce que l'on peut toucher), ce qui était abstrait, c'est-à-dire, toujours étymologiquement, retiré, arraché. On pourrait donc penser – mais c'est une idée qu'il nous faudra nuancer – que la bêtise, une certaine forme de bêtise du moins, n'a jamais affaire qu'au concret, à ce qui présente déjà une consistance solide (latin *concretus*, qui a aussi donné en anglais *concrete*, le béton).

- Enfin, « benêt » (bêni), « crétin » (sans doute dérivé de chrétien), « innocent » lient l'absence de connaissance (en particulier du bien et du mal) à l'incapacité de nuire, relation que l'on retrouve, *a contrario*, dans le double sens du mot « malin ». On voit apparaître, dans cette opposition intelligence/bêtise – qui ici se réduit presque à un rapport connaissance/ignorance – une dimension morale. Heureux les simples d'esprit, car le royaume des Cieux leur appartient...

Projection : extrait n°2 du *Dîner de cons*

Malgré l'extraordinaire naturel de sa bêtise, M. Pignon est en réalité une remarquable synthèse de toutes les caractéristiques que je viens d'essayer de dégager dans la petite enquête lexicale par laquelle j'ai commencé : il semble absolument distrait, c'est-à-dire qu'il interprète tout ce qu'on lui dit dans l'instant, oubliant constamment les circonstances, le contexte. Il trouve compliqué le fait de mentir pour obtenir une information – intention trop abstraite pour lui. Et il exprime une immense bienveillance qui nous le fait percevoir comme un innocent, un être incapable de chercher à nuire. C'est donc, en réalité, un personnage extrêmement construit que ce M. Pignon.

Mais on ne peut pas se contenter de définir la bêtise comme un ensemble de caractéristiques déterminées à partir de termes voisins. Au contraire, à partir des quelques grands traits que nous venons de dégager, il nous faut voir ce qui fait la spécificité de la bêtise, et pour cela il faut la situer historiquement. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le terme de « bêtise », qui existait pourtant depuis le XV^e siècle, ne s'employait presque pas : on parlait plutôt de sottise ou d'ignorance, de nigauds, c'est-à-dire d'un état plutôt que d'une essence. Le nigaud ou le sot manque d'expérience et utilise mal son jugement, mais il pourrait se cultiver, apprendre et sortir de son état de niaiserie. Tandis que la « bêtise » a quelque chose d'essentiel, elle définit des individus mais surtout des groupes humains tout entiers, elle caractérise une époque. Si un sot peut, dans une société intelligente et raisonnable, apprendre et évoluer, qu'en est-il lorsque c'est à la société tout entière, ou à une classe sociale puissante, que l'intelligence vient à manquer ? Ce terme de « bêtise » a repris vie à partir des années 1760, mais c'est surtout au XIX^e qu'il triomphe, notamment dans des représentations picturales – les caricatures de Daumier, par exemple – et surtout littéraires. C'est Flaubert, avec des personnages emblématiques comme le pharmacien Homais, dans *Madame Bovary*, ou Bouvard et Pécuchet, qui nous fait associer si étroitement la bêtise à la fois à son siècle, et à la bourgeoisie. Au XIX^e siècle, la bêtise est bourgeoise, elle est conquérante, sûre d'elle, elle se caractérise non plus seulement comme un défaut d'intelligence mais comme une attitude active : elle ne doute de rien et discourt sur tout. Tournant très important, car il nous fait passer d'un défaut silencieux – la sottise qui reste coite, béate, faute de saisir le sens de ce qui lui est dit – à une forme d'autorité par la parole – nous

savons qu'il existe une forme de *bêtise raisonnée*, qui ignore qu'elle n'a pas compris et affirme, assène même, réfute, démontre ou singe la démonstration, corrompant les ressources de la raison pour en faire une espèce de machine qui tournerait à vide. Il y avait certes, parmi les *fâcheux* de l'âge classique, des ignorants qui assommaient leur auditoire de propos creux, sans intérêt ; mais en étalant leur sottise, ils ne cherchent encore qu'à capter l'attention. Tandis qu'au XIX^e siècle, la bêtise s'est muée en redoutable instrument d'autorité et de prestige, et prend la forme d'une suffisance écrasante, comme le remarque très bien Flaubert, du reste : « La bêtise est quelque chose d'inébranlable ; rien ne l'attaque sans se briser contre elle. Elle est de la nature du granit, dure et résistante. » Elle n'est plus un simple état, donc, elle est devenue essentielle, mais plutôt générale qu'individuelle, dans cette acception – c'est la bêtise d'une époque tout entière. Une étape supplémentaire est franchie avec la figure, plus contemporaine, du *con*. À la différence du nigaud, le con est et reste con toute sa vie, c'est-à-dire qu'il est cette fois défini personnellement par sa bêtise, dont il n'est pas question de se défaire, comme le chantait Brassens : « quand on est con, on est con ». Je ne sais pas si cette évolution des mots nous apprend quelque chose sur la bêtise humaine, mais elle en dit beaucoup, en tout cas, sur le regard que porte la société sur ceux dont elle considère qu'ils manquent d'intelligence. Le fatalisme qu'on entend dans le mot « con », qui est d'ailleurs beaucoup plus vulgaire, méprisant et insultant que « sot » ou « nigaud », nous indique qu'il existerait des catégories de personnes, et par définition, les cons ont pour fonction première de permettre aux gens intelligents de se trouver intelligents ; ils permettent, par contraste, à ceux qui les désignent de se situer dans la bonne catégorie. On peut être bienveillant face à un nigaud, mais la *connerie* semble destinée à déclencher une forme de cruauté complice chez ceux qui croient pouvoir l'identifier. C'est peut-être pour cela qu'elle est un sujet rêvé pour les cinéastes et les dramaturges : le personnage du con révèle à merveille la perception que chacun a de soi et des autres, en même temps que sa propension éventuelle à mépriser ou rabaisser l'autre : le principe même du film *Le dîner de cons* en est l'expression la plus éclatante. Ce film est d'ailleurs intéressant en ceci qu'il nous rappelle ce qu'il y a de dangereux, d'inconsidéré dans cette cruauté, car on risque toujours d'en être soi-même victime un jour. En d'autres termes, on est toujours le con de quelqu'un. M. Pignon a été invité par M. Brochant qui le trouve exceptionnellement bête. Et pourtant M. Pignon considère lui-même comme complètement idiot l'homme pour qui son épouse l'a quitté. Avant de projeter un deuxième extrait, je rappelle simplement que, dans le film, M. Brochant est toujours à la recherche de gens bêtes, c'est-à-dire de victimes, pour ses dîners, ce qui explique l'intérêt que va susciter la référence, par Pignon, à l'amant de sa femme.

Projection : *Le dîner de cons*, extrait 1 (« Comment ça, pas une lumière ? »)

Il faut remarquer que, dans ce film, les cons sont identifiés à un signe particulier très concret : leur passion pour une activité jugée inintéressante. Les constructions en allumettes, les boomerangs, la planche à voile : le film a besoin de disposer des indices, des marqueurs de bêtise. Or vous noterez qu'en eux-mêmes, ces indices ne démontrent en rien la bêtise des personnages. Ils ne sont des preuves que pour quelqu'un qui juge stupide de se passionner pour telle ou telle activité. Non seulement cette bêtise n'est pas démontrable, mais on pourrait très bien renverser le point de vue, et imaginer un éloge de la patience, de la persévérance, du sage détachement que permet la pratique de ces hobbies divers... Bref, on pourrait soutenir que c'est une grande preuve d'intelligence que de s'y consacrer. C'est pourquoi il nous faut revenir sur cette difficulté première à cerner la bêtise, pour essayer de comprendre ce qui nous gêne, lorsque nous essayons de dire ce qu'elle est, au-delà de ses manifestations ponctuelles – pourtant si habituelles... Milan Kundera, dans son essai *Le Rideau*, a très bien posé le problème. Sa réflexion s'appuie sur la lecture de Flaubert, et il essaie pour ainsi dire de dépasser l'évidence de la bêtise de Bouvard et

Pécuchet, afin d'arriver à une caractérisation de cette bêtise. Or, il finit par constater que cette caractérisation n'est pas possible. Voici ce qu'il dit :

« Bouvard et Pécuchet, deux retraités décidés à s'appropriier tous les savoirs, sont les personnages d'une blague mais en même temps les personnages d'un mystère, ils ont des connaissances beaucoup plus riches non seulement que les gens qui les entourent mais que tous les lecteurs qui allaient lire leur histoire. Ils connaissent des faits, les théories les concernant, voire l'argumentation contestant ces théories. » En arrivant à ce point, on a envie de répondre : « Certes, l'intelligence n'est pas l'érudition, et on peut tout à fait bien être bête et savant ». Mais Kundera poursuit en dépassant cet argument : « Ont-ils un cerveau de perroquet et ne font-ils que répéter ce qu'ils ont appris ? Même cela n'est pas vrai ; ils manifestent souvent un surprenant bon sens et nous leur donnons entièrement raison quand ils se sentent supérieurs aux gens qu'ils fréquentent, sont indignés par leur sottise et refusent de la tolérer. Pourtant, personne ne doute qu'ils soient bêtes. Mais pourquoi paraissent-ils bêtes ? Essayez de définir leur bêtise ! Essayez d'ailleurs de définir la bêtise en tant que telle ? Qu'est-ce que c'est que cela, la bêtise ? La raison est capable de démasquer le mal qui se cache perfidement derrière le beau mensonge. Mais face à la bêtise, la raison est impuissante. Elle n'a rien à démasquer. La bêtise ne porte pas de masque. Elle est là, innocente. Sincère. Nue. Et indéfinissable. » Ce qui ressort de cette analyse, c'est une double conclusion : la bêtise est reconnaissable, mais elle repose sur une forme d'évidence partagée sur laquelle la raison n'a pas prise. Il est possible de démontrer l'erreur, mais pas la bêtise. Qu'est-ce que cela signifie ? Comment interpréter, concrètement, cette différence entre l'erreur et la bêtise ?

Prenons un exemple. Vous avez décidé d'acheter une boîte de chocolats. Chez le confiseur, on propose trois tailles de ballotins. Vous allez donc voir la vendeuse et vous lui demandez : combien coûte la grande boîte ? Silence, réponse consternée de l'intéressée : « Mais monsieur, les boîtes sont gratuites, ce sont les chocolats qui sont payants. » Vous jugerez probablement votre interlocutrice passablement bête. Que s'est-il passé ? Un malentendu est né de la part implicite de votre demande. Vous souhaitiez savoir combien coûte une grande boîte remplie de chocolats, et vous n'avez pas précisé ce dernier point, que vous jugiez – que nous jugeons tous, ici, je pense – évident. Pourtant, si un observateur de cette scène considérait que la question de la vendeuse n'était pas bête, mais qu'au contraire c'est votre question qui était imprécise, que répondrez-vous ? Rien. Parce que dans l'évaluation de la bêtise, nous sommes amenés à évaluer une part d'évidence, cette évidence dont parlait Kundera, qui n'est pas démontrable, et qui, en dernière analyse, renvoie toute reconnaissance de la bêtise à la subjectivité de celui qui la juge. Il n'appartient à personne de dire, de façon incontestable, qu'il est idiot de préciser qu'un ballotin vide est gratuit. C'est évident, mais tout ce qui est évident l'est aux yeux de quelqu'un, d'un groupe, d'une nation, d'une époque. C'est pourquoi la bêtise n'a non seulement pas de masque, comme le dit Kundera – c'est-à-dire qu'on ne peut pas la démasquer comme l'erreur – mais elle n'a même pas de visage, car elle peut prendre tous les visages. Ce qui peut nous sembler décourageant, donc, c'est la variété des critères selon lesquels on juge l'intelligence ou la bêtise. Proust avait parfaitement remarqué et décrit cette variété dans les passages de *La Recherche* où son narrateur se trouve confronté à celui qu'on lui présente comme un modèle, une figure de l'intelligence, le marquis de Norpois. Voici ce qu'il raconte :

« M. de Norpois pour contribuer lui aussi à l'agrément du repas nous servit diverses histoires dont il régalaient fréquemment ses collègues de carrière, tantôt en citant une période ridicule dite par un homme politique coutumier du fait et qui les faisait longues et pleines d'images incohérentes, tantôt telle formule lapidaire d'un diplomate plein d'atticisme. Mais, à vrai dire, le critérium qui distinguait pour lui ces deux ordres de phrases ne ressemblait en rien à celui

que j'appliquais à la littérature. Bien des nuances m'échappaient ; les mots qu'il récitait en s'esclaffant ne me paraissaient pas très différents de ceux qu'il trouvait remarquables. Il appartenait au genre d'hommes qui pour les œuvres que j'aimais eût dit : « Alors, vous comprenez ? moi j'avoue que je ne comprends pas, je ne suis pas initié », mais j'aurais pu lui rendre la pareille, je ne saisissais pas l'esprit ou la sottise, l'éloquence ou l'enflure qu'il trouvait dans une réplique, ou dans un discours, et l'absence de toute raison perceptible pourquoi ceci était mal et ceci bien, faisait que cette sorte de littérature m'était plus mystérieuse, me semblait plus obscure qu'aucune. Je démêlai seulement que répéter ce que tout le monde pensait n'était pas en politique une marque d'infériorité mais de supériorité. Quand M. de Norpois se servait de certaines expressions qui traînaient dans les journaux et les prononçait avec force, on sentait qu'elles devenaient un acte par le seul fait qu'il les avait employées, et un acte qui susciterait des commentaires. » (*Du côté de chez Swann*)

Ce que remarque ici le narrateur de la *Recherche*, c'est que la bêtise n'est généralement pas dans l'expression des idées, mais dans la perception d'une évidente justesse, ou d'une évidente stupidité de ces idées, chez tel ou tel interlocuteur. L'évidence présente en fin de compte un double visage : celui du « bon sens », du « sens commun », partagé par tous, et qui permettrait de distinguer le sensé de l'insensé, l'intelligence de la sottise ; mais aussi celui de l'opinion, de l'erreur partagée par tous, répétée, de la banalité, du cliché sans fondement, de la pensée par procuration.

En raison même de ce flottement dans la notion d'évidence, de ces déplacements de l'évidence d'un être à l'autre, d'une époque à l'autre, on a tout intérêt à s'intéresser, non à la bêtise en soi – on ne risque pas de la trouver – mais à sa représentation, et à ce que nous pouvons apprendre de ceux qui jugent les imbéciles... En l'occurrence, je vais présenter rapidement la mise en scène de la bêtise dans quelques films scénarisés et/ou réalisés par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, parce qu'il me semble que ces films – *Un air de famille*, *On connaît la chanson*, *Le goût des autres* et *Comme une image* – ont capté une forme de bêtise propre à notre époque, et utilisent ce thème comme un levier pour mieux réfléchir à la nature des relations humaines, à ce qu'il peut y avoir de révoltant ou d'attendrissant dans la manière dont nous traitons les autres, à ce que nous considérons comme essentiel et secondaire, etc. Cette perspective est intéressante, car elle complète bien la définition, que nous avons commencé à esquisser, au début de ce cours, d'une bêtise propre à notre époque. Nous en avons perçu une première caractéristique, qui est d'être fondamentalement active : de la sottise à l'âge classique à la connerie contemporaine, la bêtise devient plus engagée, plus écrasante, « une force qui va », en quelque sorte, pour détourner l'expression de Victor Hugo. La bêtise contemporaine aurait ainsi moins à voir avec le contresens, l'erreur, l'illusion, qu'avec l'abondance extrême des discours. Non pas une absence d'activité intellectuelle – ce serait une forme de bêtise, rester stupide, n'avoir rien à dire – mais plutôt un flux incontrôlé de théories qui tournent à vide, d'idées non vérifiées, de raisonnements rapides et approximatifs. Ce que l'écrivain argentin Jorge Luis Borges avait imaginé et décrit dans un conte intitulé « La Bibliothèque de Babel », une bibliothèque qui contient tout et son contraire, le sens, le contresens et le non-sens, mêlés de façon anarchique. C'est une bibliothèque qui a perdu sa raison d'être, et qui désespère les lecteurs, lancés dans une quête éperdue de vérité. La plupart des termes décrivant l'activité intellectuelle soulignent, dans cette activité, la mise à distance critique du discours produit : penser, c'est peser une idée (penser et peser ont même étymologie), réfléchir c'est produire l'image observable d'un contenu mental, juger c'est examiner une proposition, etc. Dans tous les cas, l'intelligence suppose cette capacité d'arrêt, de mise à distance et de jugement d'un contenu mental. Peut-être que la bêtise de notre siècle consiste à se griser d'idées – ou pour le dire autrement, à s'écouter raisonner – sans savoir s'arrêter. Dans la petite analyse

des mots de l'intelligence et de la bêtise par laquelle nous avons commencé ce cours, il y en a un que nous avons laissé de côté, c'est celui d'*idiot*. C'est peut-être, pourtant, le terme plus éclairant pour comprendre la bêtise contemporaine : *idiotes*, en grec, désigne le simple particulier, c'est-à-dire celui qui n'a aucune compétence particulière, aucune spécialisation, et par extension, c'est devenu l'ignorant, puis l'idiot. Cet ignorant qui prend la parole pourrait être érigé en figure emblématique de notre siècle : la *doxa* inventée, imposée par la cohue des *simples particuliers*, spécialistes de rien mais péremptoires sur tout, n'est-ce pas là une belle définition de la bêtise de notre temps, *l'autorité des idiots* ?

Ce premier point relevait d'un constat général ; mais si nous prenons au sérieux la réinterprétation de la bêtise, non plus comme *défait de compréhension* mais comme *parole agissante* (et même *contraignante*), alors il n'est de moyen plus efficace, pour la comprendre, que de la mettre en scène. Il faut la voir se déployer dans les rapports humains, et même la définir *dans* les rapports humains. C'est là le deuxième point, celui qu'illustre les quelques films que nous allons examiner : la bêtise, dans le cinéma d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, se présente beaucoup moins comme un problème d'entendement, une question purement intellectuelle, que comme une façon de traiter les autres, de se lier ou non aux autres – en d'autres termes, on y voit que les relations sociales sont le lieu privilégié d'expression de la bêtise humaine.

II. Mises en scène de la bêtise dans le cinéma d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri

Dans le petit groupement de films que j'ai évoqués, certains évoquent très explicitement le thème de la bêtise, auquel ils consacrent des développements essentiels ; d'autres (*Comme une image* par exemple) semblent entretenir avec ce thème un lien beaucoup plus lâche. Pourtant, c'est en traitant le *corpus* dans sa globalité que l'on comprend la valeur essentielle de l'idée de bêtise dans le cinéma d'A. Jaoui et J.-P. Bacri, la bêtise non pas comprise positivement comme l'affirmation de propos ou d'idées stupides, mais plutôt par défaut – cette bêtise qu'on entend dans l'expression « c'est bête, ce qui arrive là », et qui consiste à ne pas saisir les occasions de la vie, faute de lucidité, de discernement, à manquer le bonheur comme par négligence.

Mais avant même d'entrer dans ces distinctions entre les formes de bêtise et leur représentation, il faut remarquer que le thème de la stupidité s'intègre remarquablement bien dans un dispositif général très cohérent. L'œuvre cinématographique d'A. Jaoui et J.-P. Bacri comporte une petite constellation de sujets-clés, assez bien identifiés, qui semblent polariser l'intérêt des deux cinéastes et reviennent de façon presque obsessionnelle d'un film à l'autre : la *cruauté*, l'*humiliation*, les *complexes* personnels, la *perception fautive* que nous avons des autres et que nous avons de nous-mêmes et que les autres ont de nous, sources d'innombrables malentendus, le *mépris*, la *hiérarchie* qui s'établit inconsciemment entre les hommes au sein d'une société, et qui double, qui renforce les hiérarchies visibles... Or, la mise en scène de la bêtise est propice au développement d'une réflexion sur chacun de ces sujets. L'imbécile qu'on méprise – sans parfois même en avoir conscience – ou qui se sent méprisé, qu'on domine ou qui se sent écrasé, est un excellent révélateur de ces relations complexes entre les êtres, de cette violence ordinaire et presque inaperçue à laquelle les deux cinéastes accordent une grande attention.

J'ai distingué il y a un instant deux acceptions du mot *bêtise*, l'une positive, l'autre que j'ai appelée « bêtise par défaut ». Je pense qu'on peut partir de là, et distinguer de même deux façons d'appréhender la bêtise dans notre *corpus*. D'abord, à travers

ses manifestations ponctuelles, spécifiques, dramatisées. Ces manifestations se cristallisent généralement autour d'un personnage dont le signe distinctif semble être l'imbécillité. Henri, le propriétaire du café, dans *Un air de famille*, sa belle-sœur Yolande, ou encore, dans *Le goût des autres*, M. Castella, en sont de bons exemples. Ce type de personnage a une double vertu ; d'abord, dans une comédie, les manifestations de leur bêtise (qui serait plutôt, en l'occurrence, une forme exacerbée de naïveté) offrent aux dialoguistes les occasions de moments savoureux, quiproquos, malentendus de tous ordres qui réjouissent le spectateur. La bêtise est spectaculaire, sa mise en scène est une forme d'esprit, de virtuosité. Plusieurs scènes d'anthologie sont construites autour de ces idiots attendrissants dont les erreurs de compréhension font surgir, au détour d'un dialogue, des images absurdes et surprenantes. On se souvient par exemple de la fameuse scène du collier dans *Un air de famille*. Je rappelle d'un mot l'intrigue du film, qui se situe dans un café de banlieue parisienne : comme chaque vendredi, la famille Ménard – Henri, le patron du café, son frère Philippe, sa sœur Betty et sa mère, ainsi que Yolande, femme de Philippe – se réunit pour dîner. Yolande fête ce soir-là son trente-cinquième anniversaire. Voici la scène, très célèbre de la remise des cadeaux.

Projection : extrait 2 d'*Un air de famille*

On remarque d'abord que l'idée d'une *évidence manquée*, ce critère que nous avons dégagé tout à l'heure, est ici omniprésente pour définir la bêtise de Yolande : il est évident qu'on ne lui offre pas une carte représentant un chien, il est évident que le collier est pour elle, il est évident qu'on n'entretient pas un chien comme un objet, etc. Mais je parlais d'une double vertu de ce type de personnages, et il faut en effet voir au-delà de cette valeur comique immédiate qui n'est finalement exploitée que ponctuellement. Ne croyons pas que les spectateurs passent beaucoup de temps à rire des imbéciles ; ces personnages un peu simples sont en général attachants. Ils sont, plutôt que des idiots, des innocents, au sens littéral de ce terme, des personnages qui ne pensent jamais à mal, qui ne voient pas le mal, qui ne comprennent ni la duplicité ni la moquerie. Le genre de personnage, donc pour lequel on s'éprend assez vite d'une vive sympathie, et qui joue dans la fiction le rôle d'un révélateur : il souligne, par sa fonction de victime, l'existence de ce besoin malsain qu'a parfois l'intelligence d'humilier la bêtise, d'affirmer sa supériorité d'une façon cruelle et assez peu glorieuse. En d'autres termes, ces protagonistes un peu simples nous donnent à voir, lorsqu'ils sont ridiculisés à dessein par des figures de l'intelligence arrogante, ce qu'il y a de méprisable dans le mépris... On trouve un exemple assez net de cette fonction révélatrice des idiots, dans *Le goût des autres*, dont le héros Castella se fait prendre pour un imbécile par un groupe de comédiens et artistes. Dans le film, Castella, chef d'entreprise, s'éprend de son professeur d'anglais, une comédienne de théâtre qui vient occasionnellement lui donner des cours. Fasciné, il va la voir jouer, puis la complimente dans sa loge, avant finalement de s'intégrer tant bien que mal au groupe d'amis que forment les comédiens, la costumière ainsi qu'un jeune peintre et son compagnon. Rapidement les artistes, qui le jugent complètement stupide, commencent à se moquer de lui à son insu. Et l'une des scènes présentant la plus grande intensité dramatique – une scène difficilement soutenable, à vrai dire, du simple fait de la cruauté psychologique qu'elle expose – consiste en un « dîner de con » improvisé. Castella cherche à impressionner ses auditeurs pour s'en faire aimer ; il les consterne. Quant aux artistes, ils s'amuse aux dépens de Castella et profitent de son inculture et de sa naïveté pour le tourner en ridicule ; ils lui font croire, par exemple, qu'Ibsen est un grand « comique norvégien », ne le détrompant que tard, et qu'à peine. Dans un autre contexte, l'image d'« Ibsen, ce grand comique norvégien » serait plutôt amusante, mais les circonstances rendent la plaisanterie bien plus amère que drôle.

On voit bien que la représentation de personnages un peu simples d'esprits n'engage pas ici de réflexion sur la bêtise elle-même, mais plutôt sur la façon dont ceux qui se considèrent comme intelligents se situent par rapport à ceux qu'ils considèrent comme idiots. En d'autres termes, la question qui est posée par le biais de ces imbéciles-victimes, c'est celle des jeux de pouvoir. En d'autres termes encore, la bêtise est ici comme un instrument d'optique qui permet d'éclairer certaines facettes de la personnalité des héros, de montrer leurs complexes, leurs contradictions internes, certains aspects de leur véritable nature, ces aspects que tendent à occulter, le reste du temps, la politesse et les conventions sociales... De façon assez générale, depuis *Cuisine et dépendances* jusqu'à *Parlez-moi de la pluie*, les personnages qui se trouvent en haut de la pyramide sociale se considèrent plus intelligents que ceux dont la condition est plus modeste. *On connaît la chanson* met en scène – parmi une abondante galerie de personnages – le propriétaire d'une agence immobilière, Marc, et son employé Simon, qu'il méprise et qui lui sert surtout de souffre-douleur. Or Simon, passionné d'histoire, écrit également des pièces pour la radio, activité que Marc dédaigne et considère comme ridicule. Pour Marc et selon son propre terme, Simon est « un idiot » qui travaille pour lui – et on peut comprendre, implicitement, que s'il était réellement intelligent, il ne travaillerait pas pour lui.

Cet exemple de l'employé et de l'employeur aux intérêts si profondément divergents est très révélateur. En fait, *On connaît la chanson* montre bien l'opposition entre deux types d'intelligence : d'un côté, l'intelligence pratique, qui pourrait s'assimiler à la ruse ou à la virtuosité, l'intelligence qui permet de réussir et d'impressionner ; cette intelligence-là est subordonnée à un but et permet d'atteindre le prestige, c'est-à-dire, en dernière analyse, qu'elle permet de construire une image favorable de soi. Les personnages de chefs d'entreprise, de journalistes en vue, d'écrivains à succès ont, dans les films d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, cette légitimité, cette autorité – cette tyrannie, parfois – de l'intelligence reconnue. Ils sont écoutés, se savent écoutés, et ne doutent guère d'eux-mêmes. Ils exercent ce pouvoir de l'autorité : ainsi Philippe dans *Un air de famille*, Marc dans *On connaît la chanson*, ou encore l'écrivain Cassel dans *Comme une image*. Et puis, à côté de cette intelligence de *l'intéressement*, on trouve aussi une intelligence de *l'intérêt*, pour les hommes, pour les autres, pour la spiritualité, en d'autres termes une forme de curiosité gratuite, un désir de connaître qui n'est motivé par aucun gain matériel. Ainsi Camille, l'historienne d'*On connaît la chanson*, ou Simon l'employé d'agence immobilière, ou encore, dans *Un air de famille*, Denis, le serveur apathique du café Le Père Tranquille, qui passe ses journées à lire... Comme il y a dans le cinéma d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri un type de l'intellectuel arrogant, il existe un type du curieux désintéressé. On voit bien que ces deux formes d'intelligence sont opposées – l'une est fondamentalement orientée vers soi-même, l'autre au contraire est ouverte sur l'extérieur –, et chacune semble renvoyer l'autre dans la sphère de la bêtise. Dans *On connaît la chanson*, par exemple, Marc et Simon se considèrent mutuellement comme des crétins, et le disent (« Il a des préoccupations de crétin »).

Projection : Extrait 2 d'*On connaît la chanson*
(«Un petit cran au-dessus quand même»)

Tout ce que nous venons de voir, ce n'est pas, je l'ai dit, la dénonciation de la bêtise, mais l'exploitation du thème de la bêtise comme d'un révélateur, afin de montrer la perception que les personnages ont d'eux-mêmes et des autres, leur besoin de soumettre l'autre, ou de se rassurer... bref, c'est un moyen d'exploration de certaines facettes de la personnalité humaine qui intéressent particulièrement les cinéastes. Il nous reste tout de même à voir comment la bêtise elle-même est également visée. Elle n'est pas qu'un instrument, c'est aussi l'objet d'un discours, un discours double, me semble-t-il : caustique face à une forme de bêtise insondable qui consiste à

inverser les valeurs les plus élémentaires ; nostalgique face à cette forme diffuse de bêtise que j'appelais la bêtise « par défaut », c'est-à-dire notre incapacité à nous libérer du piège des images et des stéréotypes.

Le regard caustique sur la bêtise humaine est traité presque exclusivement à travers un thème unique, celui du rapport aux animaux. Ce thème des animaux revient de façon récurrente, systématique même, d'un film à l'autre, comme une sorte de mètre-étalon destiné à mesurer l'étendue de la bêtise humaine, et ce de deux façons : d'abord, pour souligner un renversement absurde de valeurs : l'intérêt et l'amour inconditionnel porté aux animaux que l'on en vient à préférer aux êtres humains ; ensuite, l'incapacité à se confronter à la complexité des relations humaines, et leur préférer – c'est une espèce de défaite commode – l'affection facile, inconditionnelle, des animaux. Préférer les bêtes aux hommes devient alors le signe d'une fuite face aux risques d'une relation authentique, mais difficile, avec le seul animal qui nous juge, nous résiste et parfois nous méprise, l'homme. Revenons-en à la question du renversement des valeurs, abondamment illustré dans les films. Lorsque, dans *Un air de famille*, la mère d'Henri arrive au café de son fils, elle se précipite aux toilettes et, lorsqu'elle en sort, elle s'excuse de n'avoir pas dit bonjour... Elle s'excuse, auprès du chien seulement. Et après avoir offert un chien à sa bru, elle lui confie cette platitude qui semble être, pour les scénaristes, l'archétype même de la bêtise humaine : « Vous voulez que je vous dise le fond de ma pensée ? Un chien ne vous décevra jamais. Personne ne m'a aimée, personne ne m'a compris comme Freddy ». Dans *Comme une image*, A. Jaoui et J.-P. Bacri se sont amusés à inventer une publicité de nourriture pour chat, insérée discrètement, mais de façon répétée, dans quelques plans. Voici l'exemple le plus visible :

Projection : extrait 2 de *Comme une image*

Le slogan est parfaitement visible : « Parce que c'est lui, parce que c'est vous. » Evidemment, le détournement d'une des plus belles phrases écrites sur l'amitié – Montaigne et La Boétie – est d'une ironie savoureuse et très révélatrice. « Parce que c'était lui, parce que c'était moi », c'est l'affirmation même de l'élection dans l'amitié, une élection fondée sur une culture, des goûts, des valeurs partagées, tout ce qui donc est proprement humain, tout ce qui rend l'homme à cet égard infiniment plus intéressant que l'animal. La confusion, dans la publicité, est entretenue et même renforcée par la phrase que prononce l'actrice : « Une question de respect. » Façon de rappeler ce renversement scandaleux et délirant qui consiste à respecter son animal domestique (qui demande, non pas de la considération mais de l'amour et des soins) tout en méprisant ses semblables. Et le fait qu'il s'agisse d'une publicité n'a rien d'anodin : nous avons à peine le temps de la remarquer ; personne ne remarque vraiment une publicité, personne ne s'y arrête. C'est le scandale ordinaire, invisible, qui ne choque personne. Corollairement, la bêtise consiste aussi à traiter les êtres humains comme des animaux ; dans *On connaît la chanson*, par exemple, les relations entre Marc, le propriétaire d'agence immobilière, et l'historienne Camille, sont marquées par cette animalisation, qui indique de façon criante, et constante, combien le couple est discordant : Marc passe son temps, lorsque Camille se sent mal, à lui donner des sucres, et lorsqu'elle se sent bien à la tapoter gentiment comme une brave bête. Dans ce couple qui n'a manifestement rien à se dire, la relation humaine laisse assez rapidement place à celle d'un maître avec son animal domestique.

Il y a donc quelque chose d'inouï dans le renversement – pourtant parfaitement ordinaire, banal – qui consiste à placer l'intérêt pour les animaux au-dessus de l'intérêt pour les hommes. Mais il faut essayer de comprendre le sens de ce renversement, de ce qui nous est présenté comme une forme extrême de bêtise. Un extrait du *Goût des autres* peut nous y aider. On y voit Angélique, la femme de

Castella, au bord d'une route longeant un champ. Son petit chien blanc, Flucky, court seul et s'amuse dans le champ, et pendant ce temps elle a avec son chauffeur une brève conversation très édifiante :

Projection : extrait 2 du *Goût des autres* (« Ben il faut vivre à Disneyland alors »)

Le chauffeur résume parfaitement cette forme de bêtise qui consiste à idéaliser les animaux : on ne vise évidemment pas l'amour de l'animal, mais, dans cet amour, le refus de la condition humaine, de la complexité humaine, le refus d'être blessé, de blesser, de devoir comprendre les autres. C'est l'idée d'une vie où les relations entre les êtres se réduiraient à une espèce d'amour inconditionnel. Dans cette forme réduite d'interaction que représente l'amour des animaux, il est inutile de comprendre l'autre, il n'y a rien à comprendre : l'affect suffit. Et ce grand malentendu apparaît, dans *Le goût des autres*, comme le plus sûr chemin vers la solitude et le malheur. La femme de Castella, qui s'est effectivement construit une sorte de Disneyland intérieur, perd son mari et s'isole en réalité de tout le monde. Voici un deuxième extrait de ce film dans lequel, une fois encore, l'animal révèle parfaitement cette forme de bêtise qui consiste à refuser la difficulté qui consiste à se mettre à la place d'un autre, à prendre en compte sa sensibilité, ses goûts :

Projection : extrait 1 du *Goût des autres*

Un autre regard, plus désabusé, plus nostalgique peut-être, est porté sur la bêtise ordinaire qui traverse l'ensemble de leur œuvre cinématographique, indépendamment de la culture, de l'intelligence des personnages. C'est celle qui nous fait blesser inutilement les autres, les humiliations involontaires, les souffrances qu'on inflige par négligence. La bêtise humaine, encore une fois involontaire, commence avec ces personnages qui s'aiment mais sont incapables de se comprendre, parce qu'ils se représentent leur interlocuteur comme une projection d'eux-mêmes. L'altérité, la singularité de l'autre leur est inaccessible : la relation entre les deux sœurs Delalande, Odile et Camille, dans *On connaît la chanson*, offre probablement l'exemple le plus évident de cette incapacité à comprendre l'autre : face à Camille qui sombre dans la dépression, dans un malheur apparemment sans cause, et d'autant plus oppressant qu'il semble sans cause, Odile tient un discours volontariste évidemment désastreux. Incapable d'imaginer la possibilité de la dépression, elle réagit avec une bêtise touchante lorsqu'elle imagine sa sœur comme une autre elle-même. Et puis, de façon plus générale, plus diffuse, il est une forme de bêtise omniprésente et latente dans l'œuvre d'A. Jaoui et J.-P. Bacri, celle qui réside dans la paresse de l'intelligence, quand l'esprit se contente de réduire l'autre à une image, à un stéréotype, et à le traiter, non plus comme un être humain, mais justement comme un type. Ce que je décris là, c'est je crois un principe fondamental de toute leur dramaturgie : la confrontation douloureuse des représentations de soi, l'ajustement progressif – ou impossible, parfois – des *ethos*. Dans cette négation de l'autre comme être complexe gît à la fois la bêtise dans son sens le plus universel, et la source des blessures des personnages. C'est, en dernière analyse, une forme de désintérêt : l'autre a cessé de susciter ma curiosité, de m'intriguer, il n'est plus qu'une forme dont je m'accommode à regret. Chacun est ainsi prisonnier de cette vision réductrice, et en un sens méprisante, enfermé dans une image qui ne lui correspond pas, privé de cette reconnaissance à laquelle il aspire. Le titre *Comme une image* est à cet égard révélateur. On peut dire que *Le goût des autres* ou *On connaît la chanson* auraient aussi pu s'appeler *Comme une image*. Cette question, si essentielle dans l'œuvre de Jaoui et Bacri, de l'image, ou pour le dire autrement, de l'*ethos*, détermine par ailleurs le rythme et le ton de leurs films. Cette bêtise-là est en effet un moteur dramatique : l'action évolue généralement au gré d'explosions d'agressivité, qui correspondent à ces moments où un personnage refuse de se reconnaître plus longtemps dans l'image,

réductrice et injuste, qu'on a voulu projeter de lui, et à laquelle il a dû jusqu'à présent s'accommoder tant bien que mal. C'est par exemple Henri, l'idiot de la famille dans *Un air de famille*, dans cet extrait où il semble se débattre, impuissant, avec l'image à laquelle sa propre famille tend à le réduire :

Projection : extrait 1 d'*Un air de famille*

C'est également, dans *Comme une image*, Lolita, la jeune fille trop grosse pour être séduisante, mais que les garçons utilisent pour approcher son père écrivain, on retrouve ainsi, d'un film à l'autre, des personnages dont l'insatisfaction chronique vient de cette identité qui leur est imposée par l'ensemble des autres – parfois par eux-mêmes, le personnage de Lolita en est un exemple très intéressant – et contre laquelle ils finissent par se révolter. Je boucle la boucle de mon raisonnement en disant que, parmi ces images réductrices et mortifères, qui réduisent les personnages à des figures, la figure de l'idiot occupe justement une place éminente. Nous venons de voir le cas d'Henri, dans *Un air de famille*. Rappelons-nous aussi, dans *On connaît la chanson*, la confrontation mémorable de Camille (Agnès Jaoui) et Nicolas (Jean-Pierre Bacri) dans laquelle Nicolas demande à Camille le sujet de sa thèse. Camille est d'ailleurs, dès l'ouverture de la courte séquence que nous allons voir, définie par sa sœur, réduite – sans aucune intention malveillante, bien au contraire – à une idée simple : « C'est l'intellectuelle de la famille ! »

Projection : extrait 1 d'*On connaît la chanson*

Ce phénomène général produit même des tics langagiers, ou expressions récurrentes, dans les dialogues, des expressions que l'on entend régulièrement dans la bouche des personnages et qui témoignent très bien de cette tendance paresseuse que nous avons à évacuer la complexité d'autrui pour n'en retenir qu'une formule simplifiée, commode, que l'on répète mécaniquement : « Ça va, je sais, tu l'as déjà dit », est ainsi une réplique que l'on entend souvent. Un autre tic de langage révèle, comme en réponse au premier, ce besoin constant de réévaluer les expressions toutes faites, de reformuler, de regarder les autres et soi-même à deux fois plutôt que de se laisser aller à la tentation des formules toutes faites : ce tic, c'est « enfin bon... », qui ramène les personnages au moment de concession, d'incertitude, où les discours tout faits font place à une réflexion plus personnelle...

Pour conclure

La bêtise est donc exploitée, dans les quelques films que nous venons d'évoquer, simultanément sur plusieurs niveaux : aucune des ressources qu'elle offre n'est négligée, ni son potentiel comique, ni sa valeur comme instrument de réflexion sur les relations humaines. Il me semble que la pire bêtise contre laquelle ces films semblent nous mettre en garde, c'est celle de manquer le bonheur par inadvertance, par maladresse. C'est cette étourderie de l'intelligence qui, pour moi, donne à l'œuvre cinématographique de Jaoui et Bacri ce ton si singulier, un peu attendri, un peu cynique, un peu désabusé. Elle est aussi, dans *Un air de famille*, à l'origine de l'une des plus belles trouvailles de construction de l'œuvre : une série d'analepses ou *flash-back* dans lesquels chacun des personnages, englué dans son malheur présent, se remémore une époque lointaine où le bonheur existait, simple et plein. Brièvement, au ralenti et accompagné de la chanson *Come prima* (c'est-à-dire : « comme avant »), les personnages revivent un instant de bonheur familial et semblent se demander : comment en suis-je arrivé là ?