Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle

Volume 6, Issue-numéro 2 2021

La rumeur et ses antécédents

Dir. Servanne Woodward

Les ailes de Calomnie. L'actualisation de l'allégorie de la *Fama* antique dans la scène 8 de l'acte II du *Barbier de Séville* de Beaumarchais

Maxime Triquenaux
triquenaux.maxime@gmail.com

DOI : 10.5206/mfdsecfw.v6i2.14236

Les ailes de Calomnie. L'actualisation de l'allégorie de la *Fama* antique dans la scène 8 de l'acte II du *Barbier de Séville* de Beaumarchais

La tirade dite « de la calomnie », à la scène 8 de l'acte II, est l'un des passages les plus fameux du *Barbier de Séville*. Pour saisir les fondements esthétiques d'un tel succès et tenter de comprendre comment cette tirade était comprise en 1775, à la création de la pièce, il faut partir du texte :

La calomnie, monsieur ? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux gens oisifs d'une grande ville, en s'y prenant bien : et nous avons ici des gens d'une adresse !... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, *pianissimo* murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et *piano*, *piano* vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez Calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait ?¹

Quelques observations, en préambule, sur l'énonciation et la construction dramatique. La tirade est prononcée par le maître de musique Don Bazile à l'adresse de Bartholo, tandis que Figaro, « caché dans le cabinet, paraît de temps en temps, et les écoute² ». Il s'agit de la première apparition sur le théâtre de Bazile. Aux scènes 5 et 6 de l'acte I, il a déjà été présenté comme un allié de Bartholo, que ce dernier a chargé d'arranger secrètement son mariage avec Rosine. Figaro l'a décrit comme « un pauvre hère qui montre la musique à sa pupille, infatué de son art, friponneau, besogneux, à genoux devant un écu³. » Venant à la rencontre de Bartholo, Bazile révèle que le comte Almaviva est à Séville et qu'il cherche Rosine. Alors que Bartholo se désole de ne pouvoir s'en débarrasser physiquement, le maître de musique propose une autre stratégie : « Susciter une méchante affaire, à la bonne heure, et, pendant la fermentation, calomnier à dire d'experts⁴ ». La tirade qui nous intéresse correspond ainsi à l'exposé des avantages d'une telle méthode. Mais l'option est immédiatement refusée par Bartholo, qui espère « épouser Rosine avant qu'elle apprenne seulement que ce comte existe⁵ ». La discussion, à peine entamée, est donc close aussitôt.

Comme le remarque Gabriel Conesa, ce passage constitue un « bref écart ludique⁶ », sans grand effet sur la progression de l'intrigue, à l'image d'autres passages fameux du théâtre de Beaumarchais, comme la tirade du *God-dam* dans *Le Mariage de Figaro* (III, 5). La dimension ludique est d'ailleurs étayée par le travail de la langue, visible notamment dans les italianismes (*pianissimo*, *piano*, *rinforzando*, *crescendo*) employés par Bazile. S'ils correspondent aux caractéristiques du personnage, décrit dans les manuscrits de travail comme « organiste et musicien italien⁷ », il s'agirait, selon Pierre Larthomas, des premières occurrences de ces termes relevées dans un texte littéraire en français. Ces mots devaient donc sonner aussi étrangement à l'oreille du public qu'à celle de Bartholo (« Mais quel radotage me faites-vous donc là, Bazile ? Et quel rapport ce *piano-crescendo* peut-il avoir à ma situation ? ») et contribuaient certainement à rendre le passage mémorable. Ils

¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* [1775], dans *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, II, 8, p. 310.

² *Ibid.*, p. 309.

³ *Ibid.*, I, 6, p. 300.

⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 310.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 132.

⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 1313 et 1326.

apparaissent également dans les deux opéras adaptés de la pièce, qui associent chacun la tirade à un *aria* : celui de Giovoanni Paisiello, sur un livret de Giuseppe Petrosellini, créé en 1782 à Saint Petersbourg⁸, et surtout celui Gioachino Rossini, sur un livret de Cesare Sterbini, créé en 1816 à Rome⁹, de loin le plus célèbre des deux. Dans *La Maison Nucingen* (1837), lorsque Balzac mobilise la référence au *Barbier de Séville*, c'est précisément par le truchement de l'opéra de Rossini. Ainsi, le personnage de Bixiou emploie à son tour des italianismes pour décrire l'action des grands fauves de la Bourse :

Les loups-cerviers exécutaient, financièrement parlant, l'air de la calomnie du *Barbier de Séville*. Ils allaient *piano, piano*, procédant par de légers cancons, sur la bonté de l'affaire, dits d'oreille à oreille. Ils n'exploitaient le patient, l'actionnaire, qu'à domicile, à la Bourse, ou dans le monde, par cette rumeur habilement créée et qui grandissait jusqu'au *tutti* d'une cote à quatre chiffres...¹⁰

Mais si la tirade de la calomnie est ainsi restée dans les mémoires, ce n'est pas du seul fait de ce particularisme langagier. Dans cet article, je fais l'hypothèse que l'expressivité de ce texte est construite à travers un double mouvement : la tirade renvoie à un thème d'actualité au moment de la création de la pièce, tout en s'appuyant sur un motif esthétique bien connu, à savoir une figure allégorique. En somme, il s'agit d'examiner comment Beaumarchais, en usant d'une très ancienne forme – l'allégorie de la *Fama* antique –, renouvelle pour ses contemporains un phénomène immémorial : la calomnie.

Un sujet d'actualité

L'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie française* définit la calomnie comme une « fausse imputation qui blesse la réputation et l'honneur¹¹ ». Catégorie juridique, elle est considérée particulièrement sévèrement par les différents légistes qui réfléchissent sur sa définition et ses enjeux. Pour François Dareau, auteur en 1775 d'un *Traité des injures dans l'ordre judiciaire*, « tout ce que le crime a de plus bas, se trouve dans la calomnie¹² ». Pour Daniel Jousse, « c'est une espèce d'homicide que d'attaquer la réputation et l'honneur de quelqu'un, qui souvent sont plus chers que la vie elle-même¹³ ». Dans un monde social qui considère l'honneur comme l'une de ses valeurs cardinales¹⁴, où les notions de crédit¹⁵ et de réputation¹⁶ jouent un rôle central dans le quotidien des

⁸ « *Questa qui radendo il suolo / Incomminia piano piano, / E del volgo il vasto stuolo / La raccoglie, e rinforzando* », [Giuseppe Petrosellini,] *Il Barbiere di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile, dramma giocoso per musica, tradotto liberamente dal francese (del Beaumarchais)* [...], Saint Pétersbourg, Breitkopf, 1783, p. 26, je souligne.

⁹ « *Piano piano terra terra / Sotto voce sibilando / Va socrendo, va ronzando* », Cesare Sterbini, *Almaviva, o sia, L'inutile precauzione, commedia del signor Beaumarchais* [...], Rome, Nella Stamperia di Crispino Puccinelli, [1816], p. 25, je souligne.

¹⁰ Honoré de Balzac, *La Maison Nucingen* [1837], éd. Pierre Citron, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, vol. 6, p. 372-373

¹¹ *Dictionnaire de l'Académie française* [...], Paris, Bernard Brunet, 1762, vol. 1, p. 235. L'orthographe est modernisée, comme dans toutes les citations de cet article.

¹² François Dareau, *Traité des injures dans l'ordre judiciaire*, Paris, Nyon, 1775, p. 5, cité par Charles Walton, *La Liberté d'expression en Révolution. Les mœurs, l'honneur, la calomnie* [2009], trad. Jacqueline Odin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014, p. 66.

¹³ Daniel Jousse, *Traité de la justice criminelle de France*, Paris, Debure père, 1771, vol. 3, p. 651, cité par Charles Walton, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴ Hervé Drévilion et Diego Venturino (dir.), *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2011.

¹⁵ Clare Haru Crowston, *Credit, Fashion, Sex. Economies of Regard in Old Regime France*, Durham, Duke University Press, 2013. Pour une synthèse sur le sujet, voir Antoine Lilti, « Le pouvoir du crédit », *L'héritage des Lumières, Ambivalences de la modernité*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Gallimard et Éditions du Seuil, 2019, coll. « Hautes études », 201, p. 197-222.

¹⁶ Sur la réputation comme enjeu de la structuration sociale, voir Gloria Origgi, *La réputation. Qui dit quoi de qui*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

individus, la calomnie semble considérée comme l'un des maux les plus détestables de la France de la fin du XVIII^e siècle.

Si l'on se concentre sur la décennie 1770, on remarque par ailleurs que le thème de la calomnie y est particulièrement d'actualité. Une polémique oppose ainsi, au début de l'année 1775, Simon-Nicolas-Henri Linguet et l'abbé Morellet, avec la publication par ce dernier de la *Théorie du paradoxe* en janvier 1775, à laquelle Linguet réplique par sa propre *Théorie du libelle, ou l'art de calomnier avec fruit*. Pour René Jasinski, le parallèle entre la tirade et cette polémique était évident en 1775¹⁷. La publication, au même moment, des *Anecdotes sur Mme la comtesse Du Barri*, attribuées à Mathieu Pidansat de Mairobert et, plus généralement, l'existence de tout un corpus de littérature clandestine particulièrement florissant dans les années 1770, sont d'autres indices d'un climat culturel propice à la thématique de la calomnie¹⁸.

Beaumarchais lui-même n'échappe pas à cet esprit du temps. À la création du *Barbier de Séville*, il vient précisément d'acquérir une certaine célébrité en faisant paraître quatre mémoires judiciaires qui prennent violemment à parti le magistrat Louis-Valentin de Goëzman, dans le cadre d'une série de procès qui passionnent le public¹⁹. La calomnie, dont Beaumarchais s'estime victime, est précisément l'un des enjeux de cette bataille judiciaire, comme l'indique le titre du deuxième mémoire, publié en : *Supplément au mémoire à consulter pour Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais [...], accusé en corruption de juge et calomnie*²⁰. Alors que la production de ces factums judiciaires nourrit en profondeur son écriture dramatique²¹, il n'est donc guère étonnant de voir apparaître cette thématique de la calomnie.

Illustrer les mécanismes de la calomnie

À considérer par ailleurs le fond du propos, on observe que Bazile propose une analyse relativement fine des mécanismes de la calomnie, notamment en l'envisageant du point de vue de son effet. C'est parce qu'il a conscience de son efficacité qu'il propose à Bartholo d'en user contre Almachiva, afin de mieux le discréditer aux yeux de Rosine comme à ceux d'un public plus large. Bazile souligne non seulement la puissance d'une telle arme, mais aussi sa facilité d'exécution : pour reprendre ses mots, « en s'y prenant bien », il est facile de faire croire n'importe quel « conte absurde » à un public de « gens oisifs d'une grande ville ».

L'idée d'un public crédule et qu'il serait facile d'abuser est courante à la fin du XVIII^e siècle. Évoquant dans *Le Tableau de Paris* le souvenir des convulsionnaires jansénistes se réunissant sur la tombe du diacre Pâris dans les années 1730, Louis Sébastien Mercier relève la très grande propension à la croyance du peuple parisien : « Quoi de plus miraculeux que cette frénésie ? Voir l'homme éteindre le flambeau de sa raison, une ville entière se repaître de prestiges : quoi de plus étonnant²² ? » Mais cette observation est associée à une mise en garde contre les profiteurs qui pourraient abuser de ces croyances populaires – un marchand de cire « mal dans ses affaires » aurait ainsi monté de toute pièce une statue miraculeuse de la Vierge afin de mieux vendre des cierges aux « dévots ». Dans l'esprit de Mercier, réguler ces phénomènes de croyances collectives, et surtout

¹⁷ René Jasinski, « Sur la tirade de la calomnie dans le *Barbier de Séville* », *Revue d'histoire de la philosophie*, n° 14, janvier 1936, p. 178-182.

¹⁸ Voir notamment sur ce thème Robert Darnton, *Le Diable dans un bénitier. L'art de la calomnie en France, 1650-1800*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2010.

¹⁹ Sur cette affaire et, plus généralement, sur le rôle des procès à la fin du XVIII^e siècle dans l'élaboration d'une opinion publique, voir Sarah Maza, *Vies privées, affaires publiques. Les causes célèbres de la France prérévolutionnaire* [1993], trad. Christophe Beslon et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fayard, 1997, p. 121-131.

²⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Mémoires contre Goëzman* [1774], dans *Œuvres*, éd. cit., p. 707.

²¹ Violaine Géraud, « *Mémoires contre Goëzman* : de la tradition du factum à la scénographie théâtrale », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 100/4, 2000, p. 1105-1115.

²² Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* [1781-1788], éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, vol. 2, « Miracles », p. 456-457.

leurs conséquences potentiellement néfastes²³, est l'une des tâches les plus essentielles de la police parisienne :

Il y a vraiment des épidémies morales qui naissent tout à coup, et dont on ne saurait assigner la cause, ni prévoir les effets. Une police qui rompt avec adresse ce vent impétueux, et qui éteint l'extravagance publique, ainsi qu'on fait d'un embrasement dans son origine, est un bienfait réel du gouvernement. Que de désastres dans les siècles antérieurs faute de n'avoir pas su arrêter l'étincelle qui à certaines époques allume les cerveaux !²⁴

La calomnie est donc à considérer dans le cadre de la manipulation de l'opinion – sujet familier de Beaumarchais. Dans les années 1780, lui-même est impliqué dans des spéculations autour de la Compagnie des Eaux de Paris, l'une des premières sociétés cotées à la Bourse de Paris. Défenseur de la cause des « haussiers », soutenus par le ministre Charles-Alexandre de Calonne, Beaumarchais oppose ses propres libelles aux flots de brochures publiés par les « baissiers », incarnés notamment par Mirabeau et son entourage²⁵.

Mais l'image d'une toute-puissance de la calomnie mérite d'être nuancée. Figaro, qui a surpris la conversation, ne s'y trompe pas et estime la tactique bien hasardeuse : « C'est un grand maraud que ce Bazile ! heureusement il est encore plus sot. Il faut un état, une famille, un nom, un rang, de la consistance enfin, pour faire sensation dans le monde en calomniant. Mais un Bazile ! il méditerait qu'on ne le croirait pas²⁶. » C'est que face aux roturiers Bartholo et Bazile, l'adversaire n'est pas une simple « particulier²⁷ », mais un Grand d'Espagne. Le combat est donc particulièrement déséquilibré.

Avec ces quelques mots, Figaro fait implicitement allusion au fonctionnement de la calomnie dans l'univers bien particulier des élites curiales à la fin du XVIII^e siècle. À la cour, la calomnie constitue en effet une arme dans un jeu politique feutré mais implacable. Comme le résume Robert Darnton, l'autorité des ministres ou de ceux qui exercent le pouvoir peut être compromise par une campagne calomnieuse, qui peut « créer autour d'eux une aura de faiblesse, corruption ou incompetence » les laissant « vulnérables aux intrigues de leurs ennemis²⁸ ». Dans un espace comme la cour, l'influence politique se mesure précisément par la capacité des acteurs à produire, retenir, capter ou encore répandre des informations – vraies ou fausses – sur des adversaires ou des alliés. Dans sa réplique, Figaro insiste ainsi sur la provenance du discours. Comme l'observe Pierre Rétat, la calomnie doit, pour être véritablement efficace, s'appuyer sur une information sûre, rare et puisée à bonne source « parmi les connaisseurs, dans les cercles étroits de la cour et de la ville²⁹. » Une fois produite et mise en forme dans les milieux curiaux, la calomnie peut être diffusée à Paris, avant de revenir à Versailles, comme le résume bien un passage du *Porte-feuille d'un talon rouge*, pamphlet publié dans la première partie du règne de Louis XVI :

²³ Pour quelques études désormais classiques de phénomènes de croyances populaires aboutissant à des émeutes, voir Steven L. Kaplan, *Le complot de famine : histoire d'une rumeur au XVIII^e siècle*, trad. Jacques Revel et Michèle Revel, Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers des Annales », 1982, et Arlette Farge et Jacques Revel, *Logiques de la foule. L'affaire des enlèvements d'enfants. Paris 1750*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1988.

²⁴ Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. cit., vol. 2, « Miracles », p. 458.

²⁵ Sur ces affaires, voir Robert Darnton, « L'idéologie à la Bourse » dans *Gens de lettres, gens du livre* [1992], trad. Marie-Alyx Revellat, Paris, Points, 1993, p. 103-120. Voir aussi Jean-Marie Thiveaud, « La Bourse de Paris et les compagnies financières entre marché primaire et marché à terme au XVIII^e siècle (1695-1794) », *Revue d'économie financière*, n° 47, 1998, p. 21-46.

²⁶ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. cit., II, 9, p. 311.

²⁷ *Ibid.*, II, 8, p. 310.

²⁸ Robert Darnton, *Éditer et pirater. Le commerce des livres en France et en Europe au seuil de la Révolution*, trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2021.

²⁹ Pierre Rétat, « L'anecdote dans les *Mémoires secrets* : type d'information et mode d'écriture », dans Jeremy D. Popkin et Bernadette Fort (dir.), *The Mémoires secrets and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 62.

[...] la plupart de ces infamies sont de grossières calomnies. Un lâche courtisan les ourdit dans les ténèbres ; un autre courtisan les met en vers et en couplets, et par le ministère de la valetaille les fait passer jusqu'aux halles et aux marchés aux herbes. Des halles elles sont portées chez l'artisan, qui à son tour les rapporte chez les seigneurs qui les ont forgées, et lesquels, sans perdre de temps, s'en vont à l'œil-de-Bœuf se demander à l'oreille les uns aux autres, et du ton de l'hypocrisie la plus consommée, « Les avez-vous lues ? Les voilà. Elles courent dans le peuple de Paris. »³⁰

Lorsqu'il entend Bazile prononcer la tirade de la calomnie, le public de 1775 peut faire le lien avec une actualité dont il est parfaitement familier. Mais le plus frappant pour lui est peut-être moins le propos de la tirade que les choix formels opérés par Beaumarchais : en particulier celui de recourir à une allégorie.

Une figure allégorique

Une fois évoquées les potentialités de la calomnie, la tirade de Bazile donne place à la description d'une figure qui se caractérise dans un premier temps par une certaine forme d'évanescence (« D'abord un bruit léger ») puis se développe en suivant le rythme d'un air de musique : d'abord « *piano* » (doucement), puis « *rinforzando* » (en renforçant le ton) pour éclater finalement de manière particulièrement spectaculaire (« puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez Calomnie se dresser »). Ainsi présentée, en particulier avec la perte de l'article défini dans la deuxième occurrence du mot, Calomnie³¹ devient un véritable « personnage allégorique », défini par Marmontel, à la suite des rhétoriciens classiques, comme « une passion, une qualité de l'âme, un accident de la nature, une idée abstraite personnifiée³² ». Toujours selon Marmontel, c'est la recherche d'expressivité qui caractérise l'emploi de l'allégorie. Cette figure consiste en effet « à peindre vivement et correctement, d'après l'idée ou le sentiment, la chose qu'on personnifie³³ » ; les modèles sont nombreux, aussi bien chez les anciens que chez les modernes, et Marmontel donne comme exemples la Renommée chez Virgile (*Énéide*, IV, v. 173-190) ou l'Envie chez Ovide (*Métamorphoses*, II, v. 760-805) ou Voltaire (*La Henriade*, VII, v. 145-158).

La calomnie ne figure pas parmi les exemples fournis par Marmontel. Pourtant, elle est bien disponible dans le répertoire traditionnel de ces figures, à travers l'*ekphrasis* fameuse d'une œuvre réalisée par le peintre antique Appelle. Ce motif, introduit dans la culture occidentale par un passage de Lucien, est employé sous la forme de philosophème par les humanistes de la Renaissance³⁴. Au XVIII^e siècle, cette veine demeure vivace à travers Lucien, qui figure – grâce à des versions latines³⁵ – au programme des classes d'humanité et de rhétorique ; il est également disponible en français,

³⁰ *Porte-feuille d'un talon rouge contenant des anecdotes galantes & secrètes de la cour de France*, Paris, De l'Imprimerie du Comte de Paradès, 178* [antérieur à 1783], p. 5-6.

³¹ À noter que la majuscule, proposée par l'édition de Pierre Larthomas pour la deuxième occurrence de « calomnie », est absente des différentes éditions publiées par Ruault en 1775 (cotes des exemplaires de la BnF examinés : RESP-YF-317, RESP-YF-294 et 8-YTH-1698).

³² Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2005, « ALLÉGORIQUE », p. 125.

³³ *Ibid.*, « ALLÉGORIE », p. 122-123.

³⁴ Voir Fosca Mariani Zini, *La calomnie. Un philosophème humaniste. Pour une préhistoire de l'herméneutique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opusculs », 2015.

³⁵ Ce qui explique d'ailleurs le mot *calomnie*, dont la racine est latine. Le texte de Lucien est traduit depuis la Renaissance en latin par *Calumniae non temere credendum* [Qu'il ne faut pas croire à la légère à la calomnie]. Traditionnellement, les traducteurs optent systématiquement pour *calumnia* lorsqu'il s'agit de traduire διάβολος [*diabolos*, « qui désunit, qui inspire la haine ou l'envie, parole de dénigrement, médisance »]. Voir Lucien de Samosate, *Œuvres*, éd. Jacques Bompaigne, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1998, vol. 2, p. 147.

dans une traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt – celle que le public de 1775 est le plus susceptible de connaître³⁶ :

Apelle donc pour se venger de la calomnie qui lui avait fait un si mauvais tour, fit le portrait que voici. Il peignit un prince avec de grandes oreilles, comme on en peint à Midas, assis sur un trône, environné du Soupçon et de l'Ignorance. En cet état il tend de loin la main à la Calomnie, qui s'avance vers lui le visage tout en feu, avec des traits et des charmes extraordinaires. Elle tient de la main gauche un flambeau, et traîne de l'autre par les cheveux un jeune innocent, qui tend les mains au ciel, et implore son assistance. Devant elle marche l'Ennui au visage hâve, et aux yeux louches, accompagnée de la Fraude et de l'Artifice, qui parent et ajustent la Calomnie, pour la rendre plus agréable. Après vient le Repentir, sous la figure d'une dame vêtue de deuil avec ses habits déchirés, qui tourne la tête vers la Vérité, et pleure de regret et de honte. Voilà l'emblème de la Calomnie, dont je te veux faire ensuite un portrait à ma façon, et la dépeindre de toutes ses couleurs.³⁷

Diderot se souvient manifestement de cette référence lorsqu'il la mentionne dans la dernière section de l'article « CALOMNIE, s. f. (*Morale.*) », qui porte sa signature-astérisque :

Les Athéniens révèrent la *calomnie* ; Apelle, le peintre le plus fameux de l'antiquité, en fit un tableau dont la composition suffirait seule pour justifier l'admiration de son siècle : on y voyait la crédulité avec de longues oreilles, tendant les mains à la *calomnie* qui allait à sa rencontre ; la crédulité était accompagnée de l'ignorance et du soupçon ; l'ignorance était représentée sous la figure d'une femme aveugle ; le soupçon, sous la figure d'un homme agité d'une inquiétude secrète, et s'applaudissant tacitement de quelque découverte. La *calomnie*, au regard farouche, occupait le milieu du tableau ; elle secouait une torche de la main gauche, et de la droite elle traînait par les cheveux l'innocence sous la figure d'un enfant qui semblait prendre le ciel à témoin : l'envie la précédait, l'envie aux yeux perçants et au visage pâle et maigre ; elle était suivie de l'embûche et de la flatterie : à une distance qui permettait encore de discerner les objets, on apercevait la vérité qui s'avancait lentement sur les pas de la calomnie, conduisant le repentir en habit lugubre. Quelle peinture ! Les Athéniens eussent bien fait d'abattre la statue qu'ils avaient élevée à la calomnie, et de mettre à sa place le tableau d'Apelle.

Mais à comparer la calomnie d'Apelle et celle du *Barbier*, on constate que la piste de Lucien n'est pas celle suivie par Beaumarchais. La tirade de Bazile se construit sur un système d'amplification (« d'abord un bruit léger, rasant le sol [...] puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez Calomnie se dresser, siffler, s'enfler ») et la figure allégorique prend la forme d'une créature volante (elle « s'élance, étend son vol »). C'est en fait l'allégorie de la *Fama* antique qui se reconnaît derrière cette créature ; il s'agit plus précisément de la Renommée citée en exemple par Marmontel dans l'article ALLÉGORIE des *Éléments de littérature*, dans la version qu'en donne Virgile, au quatrième chant de l'*Énéide*³⁸. En réécrivant ce texte bien connu par le public cultivé du XVIII^e siècle (par exemple dans la version de l'abbé Desfontaines, publiée en 1743) Beaumarchais fait ainsi de la Calomnie moderne un avatar de la traditionnelle Renommée :

Aussitôt la Renommée se met à parcourir toutes les grandes villes de la Libye. La Renommée est le plus prompt de tous les maux. Elle subsiste par son agilité, et sa course augmente sa vigueur. D'abord petite et timide, bientôt elle devient d'une grandeur énorme ; ses pieds touchent la terre, et sa tête est dans les nues. C'est la sœur des Géans, Cée et Encelade, et le dernier monstre qu'enfanta la Terre

³⁶ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France. 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, vol. 1, p. 18, 100 et 295. Cette traduction de référence n'est remplacée qu'en 1781-1787 par celle de l'abbé Massieu, puis en 1788 par celle de Belin de Ballu (*ibid.*, p. 296 et 320)

³⁷ Lucien de Samosate, *Lucien de la traduction de N. Perrot, Sr. D'Ablancourt*, Paris, Thomas Jolly, 1664, deuxième édition, vol. 2, p. 235.

³⁸ Le caractère monstrueux de la *Fama* virgilienne constitue son originalité dans le traitement de ce thème familier de l'antiquité : voir Séverine Clément, « *Fama* et le poète : pour une poétique de la monstruosité dans l'*Énéide* », *Lettres d'humanité*, n° 59, 2000, p. 309-328.

irritée contre les dieux. Le pied de cet étrange oiseau est aussi léger que son vol est rapide : sous chacune de ses plumes, ô prodige ! il a des yeux ouverts, des oreilles attentives, une bouche et une langue qui ne se tait jamais. Il déploie ses ailes bruyantes au milieu des ombres : il traverse les airs durant la nuit, et le doux sommeil ne lui ferme jamais les paupières. Le jour, il est en sentiment sur le tôt des hautes maisons, ou sur les tours élevées : de-là il jette l'épouvante dans les grandes villes, et sème la calomnie avec la même assurance qu'il annonce la vérité.³⁹

Du neuf avec de l'ancien

On peut donc s'interroger, pour finir, sur le geste de Beaumarchais qui consiste à rebaptiser Renommée en Calomnie. Il apparaît en effet que cette translation, loin d'être gratuite, peut s'appuyer sur un certain nombre d'arguments en sa faveur. Le premier consiste en la traduction du vers 188 du texte de Virgile (« *tam ficti prauique tenas quam nuntia ueri* ») : Desfontaines opte précisément pour l'usage du mot *calomnie* (« et sème la calomnie avec la même assurance qu'il annonce la vérité ») quand des traductions du XXI^e siècle choisissent d'autres solutions⁴⁰. L'idée de se servir de *calomnie* pour mieux saisir la *fama* antique existe donc déjà au XVIII^e siècle.

De fait, l'emploi de ce terme correspond tout à fait à certains sens du mot de *fama*, que la traduction traditionnelle en *renommée* tend à excessivement simplifier. *Fama* en latin renvoie en effet bien plus souvent à l'idée d'un bruit malveillant⁴¹. Cicéron, dans un passage du *Pro Caelio*, l'emploi pour désigner des « mauvais bruits » et fait de la ville (Rome) le lieu propice par excellence à son développement⁴² – tout comme Bazile au début de la tirade. En donnant à la traditionnelle Renommée ce nouveau nom, Beaumarchais semble faire le lien entre Virgile et l'un de ses premiers continuateurs, Ovide. Ce dernier met en scène dans *Les Métamorphoses*, une allégorie de *Fama* en son palais qui correspond parfaitement à ce mal de tous les siècles qu'est la calomnie :

Quoique le repos et le silence soient inconnus dans ce lieu, on n'y entend cependant jamais de grands cris, mais seulement un bruit sourd et confus, qui ressemble à celui de la mer qu'on entend de loin, ou à ce roulement que font les nues après un grand éclat de tonnerre. Les portiques de ce palais sont toujours remplis d'une grande foule de monde. Une populace légère et changeante va et revient sans cesse ; on y fait courir mille bruits, tantôt vrais, tantôt faux, et on y entend un bourdonnement continu de paroles mal arrangées, que les uns écoutent, et que les autres répètent au premier venu, en y ajoutant toujours quelque chose de leur invention. Là, règne la sottise Créduité, l'Erreur, une fausse Joie, la Crainte des alarmes sans fondement, la Sédition, et ces Murmures mystérieux dont on ignore les auteurs. La Renommée, qui en est la souveraine, voit de là tout ce qui se passe dans le ciel, sur la mer et sur la terre, et examine tout avec une inquiète curiosité.⁴³

On pourrait imaginer qu'en consacrant une tirade entière à ce thème, Beaumarchais considère celui-ci comme un sujet d'actualité qui résonnerait avec les préoccupations du public. Mais en choisissant la forme de la figure allégorique et la référence implicite à la *Fama* antique de Virgile, il

³⁹ Virgile, *Les Œuvres de Virgile traduites en français*, trad. de l'abbé Pierre François Guyot Desfontaines, Paris, Quillaud, 1743, vol. 2, p. 295-297.

⁴⁰ « Elle s'accroche autant au faux et à l'imaginé qu'elle annonce le vrai » (Virgile, *Énéide*, éd. Jeanne Dion, dans *Œuvres complètes*, éd. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2015, p. 417) ou « messagère aussi acharnée d'erreur et de mensonge que de vérité » (Virgile, *L'Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2013, vol. 1, p. 185)

⁴¹ Voir Jean-Pierre Néraudau, « La Fama dans la Rome antique », *Médiévales*, n°24, 1993, p. 27-34. D'où d'ailleurs la traduction de *Fama* en « Rumeur » par Paul Veyne, par exemple.

⁴² « *At fuit fama. Quotus quisque istam effugere potest, praesertim in tam maledica civitate ?* » (Cicéron, *Pro Caelio*, XVI, 36). Pour une traduction française du XVIII^e siècle : « Oui, mais il court contre lui de mauvais bruits : et qui pourrait s'en garantir dans une ville si médisante ? » (dans François Pierre Gillet, *Plaidoyers et autres œuvres*, Paris, Gabriel Martin, 1718, vol. 2, p. 303).

⁴³ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Antoine Banier, Paris, Pissot, 1767, vol. 4, p. 7 (première édition en 1732). Sur Ovide et ses traducteurs, voir Catherine Volpilhac-Augier, « Ovide au XVIII^e siècle : l'initiateur du mauvais goût », dans Emmanuel Bury, *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Les Belles lettres, p. 513-525.

semble plutôt indiquer qu'à la différence de « la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames », tous ces produits du XVIII^e siècle que moque Bartholo (I, 3), la calomnie a une histoire fort ancienne, aussi bien comme notion que comme motif artistique. C'est précisément en s'inscrivant dans une histoire longue des formes, par le biais de la figure allégorique, qu'il donne toute son expressivité à la tirade de la calomnie.

Maxime Triquenaux
UMR 5317 – IHRIM