



Thérapeutique de l'image comique : de Baubô à Brambilla

Victoire Feuillebois
Université de Strasbourg

« Le rire soigne » : ce lieu commun que l'on retrouve à foison dans une société avide de trouver des thérapies alternatives¹ a en réalité des origines très anciennes et il s'est diffusé dans la mentalité européenne, via des croyances archaïques, mais aussi par le biais d'histoires et de contes qui mettent en scène le pouvoir thérapeutique du rire. Si l'on tente de faire l'archéologie de ce vaste continent fictionnel, ancré dans la culture populaire et pour cette raison souvent peu étudié, on s'aperçoit qu'il révèle une complexité inattendue en liant valeur thérapeutique du rire et pouvoir de l'image : l'ancêtre de tous les guérisseurs par le rire est en effet la servante Baubô, dont le mythe grec ancien donne lieu à de multiples représentations dans la culture populaire et savante de l'époque. Cette histoire raconte que, là où personne ne réussissait à soulager Demeter anéantie par la perte de sa fille, la vieille servante aurait tout simplement soulevé ses jupes et exhibé sa vulve, suscitant l'hilarité de la déesse. Ce n'est donc pas une histoire comique qui a guéri Demeter, mais bien une image, une scène grotesque et déplacée à laquelle aucun médecin n'avait songé exposer la mère douloureuse. Comment comprendre le lien que fait l'anecdote entre image comique et guérison ? Il peut paraître à première vue surprenant de conférer un tel pouvoir sur la santé à l'image comique – sur la déesse et à la servante. D'abord, l'image comique est réputée simple, elle ne prend pas « position² » et pourtant dans cette fiction et toutes celles qui s'en inspirent elle constitue bien un acte³. Ensuite, elle excède les cadres dans lesquels on a l'habitude de concevoir l'action bénéfique des images : elle n'est pas apaisante, comme chez Lacan⁴, ou consolante, comme chez Aby Warburg⁵, mais procède par une décharge brutale et inattendue, née du déplacement incongru vers les sphères basses. Paradoxalement, c'est seulement en jetant les yeux sur le sexe ridé de sa vieille servante que la déesse entrevoit qu'il existe autre chose que les peines de son âme. L'objectif de cet article est de montrer que cette légende à tout point de vue marginale, qui fait figure de coda alternative et méconnue du mythe de Demeter, a en réalité connu une fortune importante dans la culture européenne, à la fois en termes quantitatifs et qualitatifs : pour cette raison, nous suivrons la trace de la légende à travers ses métamorphoses dans le domaine du conte européen, pour aboutir à l'un des plus célèbres Märchen du romantisme allemand, La Princesse Brambilla (1820) d'E.T.A. Hoffmann, qui selon nous reprend et actualise le thème. Il ne

¹ Voir par exemple : *The Laughing Cure: Emotional and Physical Healing--A Comedian Reveals Why Laughter Really Is the Best Medicine* (2016) de Brian King, *Laugh Yourself Healthy: Keep the Doctor Away-With a Giggle a Day!* (2012) de Charles Hunter ou *Remettre du rire dans sa vie : la rigologie, mode d'emploi* (2009) de Corinne Cosseron.

² DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

³ BREDEKAMP H., *Théorie de l'acte d'image*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, La Découverte, 2015.

⁴ LACAN J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 93.

⁵ WARBURG A., *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen, Gesammelte Schriften. Siebte Abteilung*, Berlin, Akad.-Verl., 2001, p. 454.

s'agit pourtant pas simplement de réhabiliter l'histoire de Baubô, mais aussi de s'interroger par le prisme de ses reprises sur son élément structurant, à savoir l'affirmation du fait que la force thérapeutique du comique est liée à sa capacité de s'incarner dans des images : en définitive, c'est l'articulation, importante dans la culture européenne, entre image, imagination et thérapie par le rire que cet épisode semble éclairer.

Les sources les plus anciennes de la thérapie par l'image comique remontent donc à un mythe issu de la culture grecque, celui de Baubô, vieille servante de Demeter qui aurait réussi à faire rire sa maîtresse absorbée par son chagrin. Ainsi que l'a souligné Georges Devereux dans un ouvrage majeur quoique souvent décrié pour ses thèses provocantes et sa méthode anthropo-psychoanalytique désormais passée de mode⁶, la scène mythique est relatée à la fois dans L'Hymne homérique à Demeter (v. 198-205) et dans la Protréptique de Clément d'Alexandrie (II, 20-21) : il s'agit à chaque fois de brefs passages, qui donnent une coda inattendue à l'une des histoires les plus célèbres de la mythologie antique. On sait en effet que Demeter se voit séparée de sa fille Perséphone, mariée au dieu des Enfers Hadès : éprouvée par ce deuil, la déesse de l'agriculture et des moissons part à la recherche de sa fille et erre dans la campagne sans plus se préoccuper des récoltes. La tristesse de la déesse produit une désolation générale, puisque le rythme de la vie s'arrête et que la famine, désormais, menace. Dans la version la plus courante du mythe, Zeus trouve un compromis et propose à Perséphone de passer la moitié de l'année avec sa mère et l'autre auprès de son mari : durant la période de séparation, et donc de la tristesse de Demeter, le terre connaît dès lors l'hiver, où plus rien ne pousse, tandis que la vie reprend dès que mère et fille sont réunies. On retrouve ici à l'œuvre le fonctionnement typique du mythe, qui consiste à expliquer un fait naturel (ici, le rythme des saisons) à travers une histoire qui lui donne du sens et la relie à l'action de forces surnaturelles. Pourtant, il existe une variante à cette histoire, ou plus exactement à la guérison de Demeter : selon les sources citées plus haut, la vieille servante de la déesse, voulant la divertir, lui aurait montré son sexe, ce qui aurait déclenché l'hilarité de Demeter et permit de rompre le cercle vicieux du deuil et de la désolation⁷.

Cette variante est, sinon moins prisée des Grecs, du moins plus mystérieuse : elle est présente dans la culture antique à travers de multiples représentations iconographiques grotesques, dont l'ouvrage de Devereux donne de nombreux exemples, et elle s'est largement diffusée dans la sphère occidentale par ce biais. Mais d'un autre côté, elle est aussi frappée d'une sorte de tabou, non en raison de sa dimension scabreuse, mais parce qu'elle renvoie à des procédés d'obscénité rituelle et renvoie aux mystères d'Éleusis, sur lesquels on doit garder le silence – nous y reviendrons. Elle propose en tout cas une version très différente de la branche principale du mythe, et qui fait apparaître le caractère paradoxal et étrange de cette guérison. Cette dernière n'est plus en effet une consolation momentanée, mais une cure à l'efficacité répétée, voire définitive : l'hymne homérique concerné évoque non seulement le fait que Baubô a continué de faire rire la déesse « plus tard également⁸ », mais aussi que Demeter a conçu d'autres enfants après la perte de Perséphone, ce qui prouve que le cycle de la vie a bien pu reprendre de manière pérenne. Et c'est à une vieille servante qu'il faut attribuer ce succès, et non à Zeus qui dans les versions courantes du mythe est à l'origine de la solution toute diplomatique trouvée pour restaurer l'ordre. On a donc une inversion symétrique du haut et du bas : la vieille servante se substitue au roi des dieux, le sexe ridée à la faculté de raisonner des différentes parties, l'image grotesque au discours que fait Zeus pour convaincre Hadès et Demeter⁹ – le tout dans un mythe qui évoque précisément le destin contre-nature de la belle et jeune Perséphone destinée à vivre

⁶ DEVEREUX G., *Baubô, la vulve mythique*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 (1983), nouvelle édition revue et augmentée d'un texte de Sigmund Freud et d'un texte de Sándor Ferenczi. On rappelle que le charismatique et controversé Georges Devereux est le héros du film de 2013 d'Arnaud Desplechin, *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*, qui adapte l'ouvrage de 1982 *Psychothérapie d'un Indien des plaines*.

⁷ OLENDER M., « Aspect de Baubô », *Revue de l'histoire des religions*, n° 202, 1985, p. 3-55.

⁸ Il est aussi possible que Baubô ait eu encore à soigner sa maîtresse durant les périodes où Perséphone se trouve aux Enfers avec son époux. Cf. *Hymnes homériques*, trad. Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p. 48, v. 205.

⁹ Alors même que la culture antique met l'accent sur le risque de mêler de grotesque le respect dû aux divinités : l'histoire de Misme ou de Mise en témoigne. Lors de l'errance endeuillée de Demeter, Misme donne à boire à la déesse qui, assoiffée, avale le breuvage d'un trait. Le fils de Misme, amusé par cette voracité, apporte à Demeter une pleine auge de cette boisson : il est transformé en lézard par la déesse courroucée que l'on se moque d'elle. Baubô ne commet pas la même erreur puisqu'elle se met elle-même en position de ridicule afin de faire rire sa maîtresse, et non l'inverse. Malgré tout, on remarque que le rire dans l'histoire de Demeter est tantôt perçu comme une insulte, tantôt comme un instrument de guérison.

au royaume des ombres et traite donc lui-même d'une porosité entre la vie et la mort, le jeune et le vieux, la surface et la profondeur.

C'est là que réside, selon Georges Devereux, la force du geste de Baubô : en exhibant un sexe de vieille femme, il ne cherche pas à dissimuler la douleur de la perte mais la présente sous sa forme la plus crue, ce qui permet en définitive de la surmonter¹⁰. Pour Devereux, le fait de dénuder le sexe ridé est doublement de l'ordre du deuil : d'une part, parce que c'est un sexe féminin qu'on dévoile, lequel souffre donc d'un manque, celui du pénis et celui de l'enfant qui en est définitivement sorti. On pourra objecter ici que la lecture de Devereux est clairement orientée par le paradigme psychanalytique et peut pécher par anachronisme ou appropriation intellectuelle d'une réalité antique bien différente. Mais en réalité, l'idée que ce sexe renvoie à quelque chose de perdu trouve un écho dans la culture grecque antique, où si les représentations du phallus sont fréquentes et peuvent avoir une fonction apotropaïques, celles de la vulve sont considérées comme de mauvaise augure et en général destinées à effrayer l'ennemi : elles ne peuvent que lui promettre le malheur, parce qu'elles constituent une version en négatif, absente, creusée, du sexe masculin porteur de valeurs triomphantes et fécondes. Cette association entre exhibition du sexe et sentiment de la perte est accentuée par le fait que, d'autre part, ce sexe féminin est celui d'une femme âgée, qui a perdu pour toujours toute capacité de procréer : à ce titre, il renvoie à un deuil plus général de l'enfant, qui est précisément ce qui attriste Demeter. L'incongruité du geste et la dissymétrie qui le caractérise ne doit donc pas dissimuler le fait que Baubô touche ici au cœur de la souffrance de sa maîtresse. L'image comique procède donc par une descente brutale vers le bas corporel : on se situe dans le domaine de l'inversion carnavalesque, dont le caractère décalé et dérangeant produit un effet de décharge et libère les tensions qui entravaient la marche normale de l'existence.

Car comme pour Bakhtine chez qui le grotesque du carnaval a une fonction apaisante, pour Devereux, « la vulve exhibée » engage la possibilité d'un « deuil surmonté¹¹ » : il ne s'agit pas d'aigrir la douleur, mais de lui apporter une consolation. En soulignant que sa propre capacité de procréation est annihilée, Baubô met en effet aussi en relief le fait que, par contraste, Demeter est encore en âge d'enfanter. Et c'est précisément ce que fait la déesse dans la suite du mythe : durant son deuil et son errance, Demeter métamorphosée en jument se trouve saillie par Poséidon, lui-même apparaissant sous la forme d'un étalon. De cette union naissent un fils, Areion, mais aussi une fille, dont le nom n'est pas connu, mais qui apparaît comme une nouvelle Perséphone¹². Baubô rejoue ainsi l'opposition symbolique entre vie et mort qui est au cœur du destin de Perséphone, la belle korè enfermée aux Enfers, en mettant face-à-face la vieille qui a perdu toute possibilité d'avoir des enfants et la mère qui peut encore espérer en produire : la servante suggère ainsi une différence entre elles qui n'est pas simplement celle du statut ou de la décence, mais celle des âges de la vie. Devereux décrit ainsi la dénudation de Baubô comme une « promesse¹³ » : elle n'est pas uniquement tournée vers le passé, vers la perte, mais elle ouvre aussi vers une sphère de renouveau et de recommencement et, en définitive, elle ne rappelle la présence de la mort que pour donner place à la vie également. À ce titre, on voit qu'elle n'est pas une variante grotesque et oubliée, une simple fin alternative au mythe, mais qu'elle entre en parfaite cohérence avec l'histoire de Demeter dans son ensemble : le sexe de Baubô annonce la suite à venir du destin de la déesse, de même qu'il illustre l'alternance entre vie et mort qui est au centre de ce mythe fondateur du rythme des saisons.

L'histoire de Baubô ne prête donc pas uniquement à rire : de fait, si elle comporte une dimension grotesque, l'exhibition du sexe féminin est, nous l'avons rappelé, une affaire sérieuse et fatale dans la Grèce antique¹⁴. La représentation de la vulve possède une dimension à la fois inquiétante et secrète, par opposition au phallus à qui l'on confère une vertu apotropaïque (les enfants de la Grèce antique portent parfois en pendentifs des représentations de phallus) et qui est célébré dans des rites publics tels que les Phallophories ou Phallogogies en l'honneur de Dionysos. Le sexe

¹⁰ L'association de Baubô avec l'idée d'une thérapie réussie est soulignée par sa popularité dans le champ de la psychanalyse, avant et après les travaux de Devereux : cf. NATHAN T., « Baubô » [archive], in *Psychanalyse païenne*, Paris, Odile Jacob, 1988 ; voir aussi les textes de Sigmund Freud et de Sándor Ferenczi qui figurent dans l'édition augmentée de *Baubô, la vulve mythique*.

¹¹ DEVEREUX G., *op. cit.*, p. 34.

¹² PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, livre 8, chapitre 25, §5.

¹³ DEVEREUX G., *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ MURRAY M., «Female Fertility Figures», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n° 64, 1934, p. 93-100.

féminin, lui, n'en est pas pour autant absent des cultes grecs, mais il est associé à un sacré plus mystérieux et parfois plus dangereux : le caractère grotesque et incongru de son exhibition prend alors un nouveau sens, celui d'obscénités rituelles, qui s'inscrivent notamment dans les mystères d'Éleusis à laquelle la figure de Baubô est associée¹⁵. Cette dimension semble à première vue contredire ce que nous avons identifié comme le fonctionnement propre de l'image comique thérapeutique, à savoir son pouvoir de décharge lié à son caractère disruptif et soudain, capable d'inverser l'ordre des choses et de faire entrevoir l'image renversée de sa propre situation. Mais nous avons aussi souligné le fait que l'image comique incarnée par Baubô a précisément une capacité double : elle dit à la fois la perte et la possibilité de surmonter cette perte, elle guérit par l'inverse et elle guérit par le même en instaurant une série de proximités et de différences, elle renvoie au bas corporel tout en visant les mêmes buts que l'action plus policée de Zeus, elle produit à la fois un choc et un apaisement. L'image a donc, en dépit de son aspect simple par rapport au récit, la capacité de conjuguer passé et présent¹⁶, d'être comique et effrayante, sacrilège et sacrée.

L'ambivalence de l'histoire de Baubô se retrouve dans le type de diffusion particulière dont elle a été l'objet et qui se situe toujours à l'intersection entre culture populaire et culture savante. D'un côté, elle est citée dans le Faust de Goethe ou dans Le Gai Savoir de Nietzsche ; de l'autre, elle vient nourrir tout un ensemble de récits folkloriques où une figure grotesque (une vieille femme, ou tout autre personnage appartenant clairement à une sphère très inférieure) guérit par le rire une princesse ou une figure féminine nettement plus haut placée dans la hiérarchie sociale. On retrouve cette histoire comme un invariant au cœur de plusieurs contes populaires : dans le contexte allemand, c'est L'Oie d'or [Die goldene Gans] collecté par les frères Grimm sous le numéro 64, où l'on voit un jeune berger qui fait danser son oie d'or¹⁷ – tous ceux qui tentent de l'arrêter se retrouvent collés au volatile et le tableau grotesque ainsi composé fait rire une princesse mélancolique qui épouse le jeune homme ayant su la sortir de son état asthénique¹⁸ ; la même structure est à l'œuvre dans La Princesse qui ne riait jamais, conte russe collecté par Alexandre Afanassiev et publié dans le recueil complet des Contes populaires russes en 1867.

Même si l'exhibition du sexe n'est plus à la source du rire dans ces fictions, l'hilarité y est bien provoquée par une scène (et non par une histoire) qui se caractérise par son caractère inattendu et transgressif et ouvre une zone de porosité entre des espaces qui ne communiquent pas ou plus entre eux (haut et bas, animal et humain, homme et femme). De plus, l'ambivalence du rire dans ces histoires se maintient : on la retrouve de manière exemplaire dans le traitement médiéval réservé à cette histoire. Ainsi, Perceval ou Le Conte du Graal évoque au XII^e siècle une jeune fille qui ne peut pas rire tant qu'elle n'a pas vu le meilleur chevalier au monde (v. 1059-1062) : la jeune fille réduite au silence souligne la problématique de la communication perturbée présente dans un texte qui impose notamment l'image de Perceval n'osant poser aucune question devant la procession du Graal – elle renvoie donc à l'atmosphère mystérieuse et sacrée propre aux fictions autour de l'énigmatique vase sacré et à la tension entre tableau frappant et parole supprimée qu'elles instaurent. Mais le même personnage se retrouve, à l'autre bout du spectre, dans le fabliau anonyme du Vilain mire (fin du XIII^e siècle), c'est-à-dire du « paysan qui se fait passer pour un docteur ». Le fabliau s'ouvre ainsi sur l'image de la fille du roi qui ne peut plus parler car une arrête de poisson lui est restée coincée dans la gorge :

La fille au roi, est si malade :
Il a passé uit jor entier

¹⁵ REINACH S., « Le rire rituel », in *Cultes, Mythes et Religions*, t. IV, éd. E. Leroux, 1912, p. 102-129 ; GRAF F., *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenischer Zeit*, Berlin, De Gruyter, 1974. Voir aussi la remarque de Nietzsche dans *Humain, trop humain* : « En voyant certains objets sacrés de l'Antiquité. À quel point nous en arrivons à perdre certaines manières de sentir, c'est ce que montrera par exemple l'union de la farce, voire de l'obscénité, avec le sentiment religieux : le sens de cette possibilité de combinaison nous échappe, nous ne comprenons plus qu'historiquement son existence, dans les fêtes de Déméter et de Dionysos, dans les jeux de Pâques et les mystères chrétiens » (NIETZSCHE F., *Humain, trop humain*, III, §112, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019, p. 95-96)

¹⁶ On retrouve ici les conclusions d'Éric Méchoulan sur la double nature de l'image, entre regret et projection, évoquées dans un des articles de ce numéro.

¹⁷ Dans la variante proposée par Hermann Kletke (1813-1886), il s'agit d'un cygne d'or.

¹⁸ Cette idée d'ascension sociale est en revanche absente de l'histoire de Baubô.

Que ne pot boivre ni mengier
 Que une areste de poison
 Li aresta eul gavion (v. 133-137)

La femme d'un paysan profite de la situation pour se venger de lui : elle le fait passer pour un médecin célèbre, mais qui ne peut réussir ses thérapies que lorsqu'on lui donne du bâton devant le patient. Le spectacle du paysan battu permet de déloger l'élément perturbateur : l'arrête de poisson, qui littéralement arrête tout échange, ne résiste pas au rire qui s'empare de la fille du roi.

La popularité de ce motif est attesté par le fait qu'il apparaît deux fois, dans le récit-cadre puis à l'intérieur des contes à travers celui du « Peruonto »¹⁹, dans *Le Pentaméron ou le conte des contes* [*Il Pentamerone : Lo Cunto de li cunti*] publié par Giambattista Basile en 1634. La récurrence de la structure de l'image comique thérapeutique vient contredire la logique purement thématique adoptée par exemple par Aarne-Thompson lorsqu'ils classent le « Peruonto » dans la catégorie du « garçon paresseux » (AT 675) : certes, cette idée est importante dans le conte, qui met en scène un grand gaillard complètement stupide qui parvient à guérir de sa tristesse une fille de roi en chevauchant un tas de bois qu'il ne veut pas porter jusqu'à chez lui, mais l'idée de la thérapie par l'image amusante y est tout aussi fondamentale²⁰. Le conte est ainsi organisé en trois temps formant un cycle où alternent scènes de perturbation physique ou psychologique d'une part et guérison ou apaisement de l'autre : la séduction de la princesse, le moment où le roi organise un défilé des prétendants pour déterminer lequel a séduit sa fille (après un premier défilé de nobles, on convoque des hommes d'extraction plus basse : la princesse reste imperturbable, jusqu'à ce qu'elle s'anime et rit en voyant le Peruonto, qui est le plus pauvre et le plus abruti d'entre eux), puis la scène où le roi qui a fait jeter à la mer sa fille et son fiancé est saisi par une immense tristesse, laquelle ne peut être en définitive adoucie que par deux jeunes garçons qui se révèlent être ses petits-fils, nés de l'union des deux exilés.

D'autre part, ce conte qui intervient assez tôt dans le recueil où il figure en troisième position : il rappelle donc directement le récit-cadre qui, lui, entretient d'évidents rapports avec le mythe de Baubô. Ce récit liminaire représente la jeune Zoza qui ne rit jamais car elle a trop lu de philosophie. Son père fait tout pour la guérir et organise des spectacles comiques, mais aussi des thérapies incorporant par exemple l'*erva sardoneca*, plante de Sardaigne réputée causer un rire convulsif. Pourtant, ce n'est pas du côté de la médecine savante que viendra le remède : Zoza à sa fenêtre assiste en effet à une scène comique où une vieille femme venue chercher de l'eau dans une fontaine voit sa cruche cassée par un jeune page. Les deux personnages font assaut d'injures avant que la vieille ne retrouse ses jupes pour exhiber son sexe, ce qui fait éclater de rire Zoza. C'est précisément ce rire thérapeutique venu du bas de la société et du corps qui légitime l'écriture de tout le recueil, ensemble de récits plaisants qui brouillent la frontière entre le littéraire et le populaire.

Or, parmi les remèdes proposés à Zoza en figure un qui montre que E.T.A. Hoffmann connaissait bien cette tradition du rire comique thérapeutique : parmi les remèdes qu'il a imaginés et qui font partie de l'arsenal pseudo-médical de l'époque, le père de la jeune fille fait en effet représenter devant elle des danses lascives mimant l'acte sexuel que l'on appelle à l'époque « danse de Lucia » ou « *balli di Sfessania* ». Ce sont précisément ces danses qui inspirent à Jacques Callot en 1640 les célèbres estampes servant de base à Hoffmann en 1820 pour « La Princesse Brambilla » et où abondent les figurations où des personnages grotesques exhibent leurs parties intimes. Le texte d'Hoffmann paraît accompagné de reproductions des eaux-fortes de Callot, auxquelles l'auteur tient beaucoup : il demande expressément au graveur Carl Friedrich Thiele de les transformer en gravures, avec apportant quelques changements aux originaux qui accentuent encore leur dimension grotesque²¹.

De fait, il semble bien que le texte d'Hoffmann entretienne un lien direct avec le mythe de Baubô. On rappelle que la *Novelle* se déroule durant le carnaval romain, qui est justement le lieu par

¹⁹ Il y a aussi dans les contes du recueil de nombreuses références à des princesses ou des fées qui ne rient pas (voir 1.3, 1.10, 3.5 notamment).

²⁰ Basile s'inspire sans doute du conte "Opera nuova piacetvole et da ridere de un villano nomato Grillo quale volse diventar medico" (1521, Venise), où un personnage nommé Grillo guérit une princesse par le rire.

²¹ Pour un commentaire de ces modifications, voir NEUMANN G., "E.T.A Hoffmanns Prinzessin Brambilla als Entwurf einer Wissenspoetik", in *Romantische Wissenspoetik: Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, sous la direction de Gabriele BRANDSTETTER et Gerhard NEUMANN, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2004, p. 14-57.

lequel la vieille servante fait retour dans la culture allemande de la fin du XVIII^e siècle : non content de la mentionner dans sa « Nuit de Walpurgis » (*Faust*, I, v. 3962), comme on l'a déjà dit, Goethe inscrit Baubô comme l'une des figures fondamentales du Carnaval romain, soulignant l'ancrage philosophique du mythe :

Si pendant le cours de ces folies, le grossier Polichinelle nous rappelle incongrûment les plaisirs de l'amour, auxquels nous devons l'existence ; si Baubô profane sur la place publique les mystères de l'enfantement ; si tant de cierges allumés, la nuit, nous rappellent la solennité suprême : au milieu des extravagances, nous sommes rendus attentifs aux scènes les plus importantes de notre existence²².

L'autre source d'Hoffmann (qui est aussi l'un des vecteurs de la connaissance du mythe par Goethe) est *L'Amour des trois oranges* (1761), l'une des premières *fiabe teatrali* du dramaturge italien Carlo Gozzi. La pièce débute en effet avec le motif de l'impossible guérison du prince Tartaglia, auquel seul le bouffon Truffaldino sait porter remède : il provoque la culbute de la vieille Fata Morgana, qui révèle son sexe à cette occasion et fait éclater de rire le malade. Comme chez Basile, il ne s'agit que du début de l'intrigue : le prince est maudit par la vieille fée, à la fois grotesque et terrifiante, qui le condamne à rechercher partout « l'amour des trois oranges » qui donne son nom à la pièce. *La Princesse Brambilla* ne se contente pas d'emprunter à Gozzi son cadre et ses motifs : le texte est construit comme une défense et illustration des pouvoirs du spectacle comique inauguré par le maître. On sait que Gozzi s'est battu toute sa vie pour la réhabilitation de la *commedia dell'arte*, dont le prologue de *L'Amour des trois oranges* fait l'apologie et où cette forme est opposée à la tragédie. L'œuvre de Hoffmann s'inscrit dans le contexte de polémique sur le genre du théâtre comique auquel Gozzi a largement contribué par ses œuvres, mais aussi par ses textes critiques : au centre de *La Princesse Brambilla* se trouve le personnage de Giglio Fava, acteur tragique abominable qui va apprendre petit à petit à connaître les ressources du comique. Il est ainsi conduit à se détourner des conseils de l'abbé Chiari, qui l'incite à poursuivre dans ce genre et qui porte le même patronyme que le grand tragédien de l'époque, ennemi juré de Gozzi, Pietro Chiari : au contraire, il se rapproche de Celionati, le « charlatan » de la comédie italienne qui se révèle à la fin du récit être le prince Bastianello du Pistora – un noble, comme le comte Gozzi lui-même, dont ce personnage est le reflet déformé.

Cette dimension métatextuelle montre que, comme dans les comédies de Gozzi, Hoffmann a donc dans ce texte une ambition critique : il s'agit d'exposer les vertus du comique, d'en montrer l'aspect à la fois utile et sérieux. Pour satisfaire cette ambition, l'auteur allemand reprend à son modèle l'idée que l'intrigue part d'une nécessité de guérir personnage principal, à l'instar de *L'Amour des trois oranges* : Giglio Fava est un auteur tragique calamiteux, incapable de jouer et d'aimer, mais ce défaut est présenté de manière humoristique comme donnant lieu à une véritable maladie, le « dualisme chronique » :

Quelque chose se sera dérangé dans le champ visuel, car je vois malheureusement presque toujours à l'envers, ce qui fait que les choses les plus sérieuses me paraissent souvent infiniment bouffonnes, et inversement les choses les plus bouffonnes infiniment sérieuses. Cela provoque souvent chez moi une affreuse angoisse et un vertige si violent que je puis à peine tenir debout²³.

Cette intrigue médicale est métaphorique, mais elle est constante dans le récit : d'un côté, il s'agit en fait de construire « un roman initiatique, dont le héros suivant un parcours labyrinthique, franchit les étapes d'une éducation qui est en même temps révélation [et où la] *connaissance* et, simultanément, la faculté d'aimer lui sont peu à peu dévoilées²⁴. » À ce titre, comme pour Baubô, le récit promeut la profondeur de l'image comique, qui ne produit pas un simple effet de décharge mais

²² GOETHE, *Voyage en Italie*, trad. J. PORCHAT, in *Œuvres*, t. IX, *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1862 p. 484 (nous modifions la traduction, qui faisait disparaître Baubô dans la formule « une vieille sorcière », sans doute pour compenser la relative obscurité de l'histoire).

²³ HOFFMANN E.T.A., *La Princesse Brambilla*, trad. P. Sucher, Paris, Mouton, coll. Aubier bilingue, 1951, p. 297.

²⁴ STAROBINSKI J., « Ironie et mélancolie (II). *La Princesse Brambilla* d'E.T.A Hoffmann », *Critique*, n° 228, 1966, p. 439.

se diffracte vers les profondeurs de l'âme et de la philosophie. Mais d'un autre côté, le motif de la maladie se retrouve dans les différents niveaux de la fiction et est à chaque fois associé à une guérison par l'image comique : Jean Starobinski a donc raison d'insister sur le fait que Bastianello est bien à la fois « initiateur, pédagogue *et thérapeute*²⁵ ».

En effet, le « charlatan », qui se révélera en réalité un bon médecin, propose à Giglio Fava une cure en deux temps : d'abord, il lui suggère de se plonger dans l'atmosphère burlesque du carnaval romain où l'attend la princesse Brambilla, fraîchement arrivée d'Orient et tout juste tombée amoureuse de lui. Pour s'approcher d'elle, il devra donc se fondre dans la masse des fêtards et rompre avec son personnage tragique : « Plus votre accoutrement sera invraisemblable et repoussant, mieux cela vaudra²⁶ ! », lui conseille son mentor, avant de le jeter au milieu des « masques extravagants qui provoquent le rire du peuple par d'affreuses grimaces²⁷ ». Se faisant passer pour le prince Cornelio Chiapperi, puis déguisé en personnage de Pantalon, Giglio Fava est amené à tuer son double tragique, qui n'est autre qu'un mannequin de paille bourré de mauvaises tragédies. Le carnaval a ici encore rempli son rôle de purgation en faisant sortir le personnage de lui-même et en le rééduquant par le comique. L'image de Baubô est ici entièrement sous-jacente : on a vu que depuis Goethe, c'est une figure qui est profondément associée au moment carnavalesque, mais Hoffmann n'en fait pas directement mention.

En revanche, le second temps de la guérison rappelle directement des éléments du mythe : Giglio Fava entend en effet un récit allégorique sur la source mythique d'Urdar, qui met en scène le mélancolique roi Ophioch et son épouse la reine Liris (doubles de Giglio et de sa fiancée Giacinta). Dans cette intrigue insérée, le royaume mythique d'Urdar est menacé de nécrose et de ruine par la maladie de ses souverains : la mélancolie d'Ophioch, à l'instar de celle de Demeter, provient d'un sentiment de stérilité profonde de la nature, d'arrachement à une forme d'harmonie première et cette mélancolie menace le cycle de la vie, puisque le roi délaisse son épouse et ne fait qu'errer dans cette nature vide en espérant y retrouver la plénitude perdue. Ici, le salut provient aussi de l'image comique, mais Hoffmann retravaille différemment le motif présent chez ses prédécesseurs, où « la guérison de la mélancolie, l'éclat de rire, survient au moment où la vieille exhibe soudain "l'objet ridicule" ». Chez l'auteur allemand, c'est non seulement la vue d'un tableau comique, mais aussi leur propre image qui fait rire les deux souverains regardant au fond de la source d'Urdar :

Ils restèrent longtemps à contempler le fond des eaux ; puis ils se relevèrent, jetèrent un regard l'un sur l'autre et – se mirent à rire [...]. Lorsqu'ils eurent ri tous deux de ce rire si particulier, ils s'écrièrent presque en même temps : « Oh ! Nous étions accablés de pesants rêves, dans la solitude inhospitalière d'un monde étranger, et nous nous sommes réveillés au pays natal. Désormais nous nous reconnaissons en nous-même, nous ne sommes plus des enfants orphelins. » Puis, avec l'expression du plus profond amour, ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre²⁸.

Pourtant, Hoffmann fait bien le lien avec l'héritage de Baubô en soulignant dans le commentaire du récit mythique que la source d'Urdar où se mirent Ophioch et Liris « n'est rien d'autre que ce que nous autres Allemands appelons l'humour²⁹ ». Comme dans le premier niveau intercalaire de la narration, où évoluaient Cornelio Chiapperi et la princesse Brambilla, c'est donc bien par la confrontation avec l'image comique qu'Ophioch et Liris guérissent et retrouvent un état satisfaisant. Mais si dans ce premier niveau, la guérison s'effectuait grâce au spectacle comique que se mettait à jouer Giglio, se transformant en prince à la poursuite d'une belle princesse orientale, dans la fiction allégorique l'image comique n'est plus un spectacle où on se met en scène comme un autre, mais le reflet de soi. C'est leur propre image, déformée par l'humour, qu'Ophioch et Liris regardent : comme dans le mythe de Baubô, l'image a la vertu de renvoyer à l'identique sous une version détournée et grotesque, lorsque la vieille servante exhibe le centre même de la douleur de Demeter, le lieu d'où elle a enfanté.

²⁵ *Ibidem* (nous soulignons).

²⁶ HOFFMANN E.T.A., *La Princesse Brambilla*, *Ibid.*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

En revanche, ses effets sont répétés : lorsque la fiction reprend et nous replonge dans le tourbillon du carnaval romain, Chiapperi et la princesse Brambilla revivent à l'identique cette scène du reflet comique libérateur :

Il arriva que les deux amoureux, nous voulons dire le prince Cornelio Chiapperi et la princesse Brambilla, s'éveillèrent de la léthargie où ils s'étaient plongés et regardèrent sans le faire exprès au fond du lac, limpide et clair comme un miroir, au bord duquel ils se trouvaient. En s'apercevant au fond du lac ils se reconnurent pour la première fois, se regardèrent l'un l'autre et éclatèrent de rire, mais d'un rire qui dans sa nature merveilleuse ne pouvait être comparée qu'à celui du roi Ophioch et de la reine Liris ; puis, dans leur extase, ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre³⁰.

Si Hoffmann veut réhabiliter la comédie et mettre en valeur les pouvoirs de l'image comique, il ajoute deux éléments importants au mythe de Baubô : d'une part, contrairement à ce qui apparaît chez Basile ou Gozzi, les personnages sont les seuls à savoir exactement ce qu'ils voient et ce reflet qui les libères nous reste mystérieux, même si nous savons qu'il suscite le rire et qu'il est associé lui-même à la gaieté. On est loin de l'exhibition de la vulve, mais il ne s'agit pas d'amoindrir l'effet du comique : au contraire, le but est de souligner ses vertus au-delà du pur grotesque et de généraliser ses capacités de décharge et de guérison. D'autre part, l'image comique chez Hoffmann est une image qui renvoie à soi-même, non seulement parce qu'elle représente directement celui qui doit rire pour guérir, mais aussi parce que ce rire contagieux progresse en direction du lecteur : après l'éclat de rire de Chiapperi et Brambilla, le roman se termine sur l'image du couple paisible formé par Giglio Fava et Giacinta Soardi. Le rire qui s'était d'abord déployé dans le monde mythique d'Urdar, puis avait résonné dans le feu du carnaval romain atteint désormais le niveau de la réalité la plus prosaïque, où chacun retrouve son identité. Ce rire qui gagne tout n'a plus qu'un pas à faire pour envahir l'espace du lecteur : c'est ce que la *Novelle* se charge de faire en racontant cette histoire, l'une des plus fantasques de l'œuvre de Hoffmann, mais aussi en laissant le lecteur deviner quelle est l'image comique qu'ont vue les protagonistes – et éventuellement d'y substituer son propre reflet.

Dans la *Novelle* d'E.T.A Hoffmann, la princesse Brambilla roule dans un carrosse très étrange : entièrement fait de miroirs, il attire l'attention de tous, mais ceux qui veulent regarder à l'intérieur ne font que s'y voir eux-mêmes. Le livre est à l'image de cette belle image : Hoffmann souhaite que, en désirant voir à l'intérieur de *La Princesse Brambilla*, le lecteur soit renvoyé à son propre reflet, à une vérité réflexive et introspective qui montrent bien que la comédie et le rire sont plus profonds qu'il n'y paraît. À ce titre, il nous semble que cette œuvre d'Hoffmann entretient un rapport avec le mythe de Baubô qui n'est pas purement thématique et ne témoigne pas d'une simple prégnance des textes anciens dans la littérature moderne : cette rapide étude de *La Princesse Brambilla* souligne que l'auteur allemand a bien su discerner l'essence du mythe, à travers l'accent qu'il met sur la centralité, l'ambivalence et la réflexivité de l'image comique. Centralité, car au-delà des diverses mises en scène de la transmission du récit, c'est toujours dans la confrontation à une image qui fait rire que les situations progressent dans l'intrigue : comme Baubô polémique à distance avec Zeus, Hoffmann oppose aux auteurs tragiques une autre manière de résoudre les tensions et les conflits, à travers une *catharsis* comique où l'image grotesque crée un salutaire effet de décharge et fait sortir les personnages de l'état de nécrose où ils dépérissaient. Ambivalence, car ce pouvoir thérapeutique fait que l'image comique excède le domaine qui lui est propre : grotesque et incongrue, elle fait communiquer le haut et le bas, mais aussi d'autres sphères opposées, jeune et vieux, ou masculin et féminin – il n'est pas anodin que Giglio Fava apprenne à aimer en même temps qu'il apprend à devenir un acteur comique, et que le texte s'achève sur le couple bourgeois qu'il forme avec Giacinta Soardi. Profondément comique, elle est donc aussi profondément sérieuse : chez Baubô, l'obscénité rituelle ouvre sur les mystères religieux, tandis que chez Hoffmann le mystérieux récit alchimique de la source d'Urdar ne peut être révélé qu'au cœur du carnaval romain. Si l'auteur développe ici des théories contemporaines sur le caractère englobant de l'ironie, liée à l'humour et au *Witz*, si prégnantes chez les romantiques allemands, notre hypothèse est que le mythe de Baubô, qui affleure dans

³⁰ *Ibid.*, p. 315.

l'atmosphère de carnaval dans lequel se déroule la nouvelle, en constitue un étau important, puisqu'il mobilise un vaste continent présent dans les cultures populaires où le rire est frappé d'une dimension magique et possède un mystérieux pouvoir de guérison. Réflexivité enfin, puisque l'image comique part toujours d'une forme de radicale extériorité (quel rapport entre le sexe de Baubô et la douleur de sa maîtresse ? quelle efficacité pour le carnaval romain sur les errements de Giglio Fava ?) pour dévoiler *in fine* un rapport privilégié à soi : de même que le sexe ridé rappelle à Demeter la perte de sa fille et sa capacité à la réparer, la scène du rire thérapeutique se répète trois fois, menant progressivement du lieu mythique et allégorique d'Urda à la réalité quotidienne des protagonistes, en passant par les figures inventées pour le carnaval. *De te fabula narratur*, dit l'ancien adage latin : on pourrait remplacer ici la fiction par l'image, rappelant que la porosité entre des sphères différentes n'a de sens que parce qu'elle touche ultimement un sujet individuel – de fait, l'image ne peut avoir d'efficacité que parce qu'il y a quelqu'un qui la regarde.