



HAL
open science

”1629. La Rocheloise et La Bague de l’oubli, deux figures de roi qui oublie ”

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé

► To cite this version:

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé. ”1629. La Rocheloise et La Bague de l’oubli, deux figures de roi qui oublie ”. PUR. La Mémoire de la blessure au théâtre, 2018, 978-2-7535-6461-9. hal-03910262

HAL Id: hal-03910262

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03910262>

Submitted on 21 Dec 2022

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

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

1629 : La Rocheloise et La Bague de l'oubli, deux figures de rois qui oublient

Les guerres civiles de religion qui déchirèrent la France entre 1562 et 1598 sont closes par le célèbre texte de l'Édit de Nantes qui propose une double injonction d'amnistie et d'apparente amnésie. La logique de pacification qui anime Henri IV repose sur une politique d'oubli, le souverain dit, déclare et ordonne ainsi :

« I

Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585, jusques à notre avènement à la couronne, et durant les autres troubles précédents, et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie ; comme de chose non advenue. Et ne sera loisible ni permis à nos procureurs généraux, ni autres personnes quelconques, publiques ni privées, en quelque temps, ni pour quelque occasion que ce soit, en faire mention, procès ou poursuite en aucunes cours ou juridictions que ce soit.

II

Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelque cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de paroles, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble, comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public¹. »

Cette politique n'est pas neuve puisque les lois d'oubli se trouvaient répétées à l'identique depuis la paix de Saint Germain en 1570 et au fil des édits et traités de paix qui vont ponctuer la période. L'oubli doit assurer la cohésion d'une communauté et la libérer du poids d'un passé fratricide en coupant les liens qui l'unissent encore aux morts². Le préambule encode cette démarche en termes médicaux, il s'agit de guérir les « différends généraux » et les « maux particuliers³ ». Le passé se trouve ainsi métaphorisé en blessure, ce que suggère avec pertinence le titre de cet ouvrage.

Cette métaphore médicale est omniprésente à l'époque dans les textes politiques et juridiques notamment⁴ et elle revient dans bon nombre de préfaces théâtrales au XVI^e et au début du XVII^e siècle. Jean de la Taille, dramaturge protestant, dit dans sa préface à *Saül le furieux*, en

¹ GARRISSON Janine (éd.), *L'Édit de Nantes*, Biarritz, Atlantica, 1997, p. 29.

² Sur ce sujet nous renvoyons aux travaux de Oliver CHRISTIN, « Mémoire inscrite, oubli prescrit, la fin des troubles de religion en France », in MARCOWITZ Reiner et PARAVICINI Werner (dir.), *Vergeben und vergessen. Pardonner et oublier ? Le discours sur le passé après l'occupation, la guerre civile et la Révolution*, Munich, Oldenbourg Verlag, vol. 94, 2009. Et plus largement *La Paix de religion : l'autonomisation de la raison politique au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.

³ GARRISSON Janine, *L'Édit de Nantes*, op. cit., p.26.

⁴ Au XVI^e siècle, l'avocat général Antoine Loisel parlait de « remède d'oubliance » et l'évêque Guillaume de Vair voulait apposer sur les plaies mémorielles un emplâtre pour guérir. Voir LOISEL Antoine, *De l'amnistie ou oubliance des maux faits et reçus pendant les troubles et à l'occasion d'iceux. Remontrance faite en la ville d'Agen, à l'ouverture de la Cour de Justice en 1582*, Paris, chez Robert le Mangnier, 1584 et Guillaume DU VAIR, « Remontrance faite aux habitants de Marseille » in *Œuvres de Messire Guillaume du Vair évêque et compte de Lisieux*, 1586, Slatkine reprints, 1970. Ces métaphores médicales se retrouvent jusque dans les discours politiques du XX^e siècle. On renvoie par exemple au discours de Georges Pompidou dans une conférence de presse au sujet de la grâce accordée à Paul Touvier, ancien collaborateur : « Je me sens en droit de dire : allons-nous éternellement entretenir saignantes les plaies de nos désaccords nationaux ? Le moment n'est-il pas venu de jeter le voile, d'oublier ces temps où les Français ne s'aimaient pas, s'entre-déchiraient et même s'entre-tuaient, et je ne dis pas cela, même s'il y a des esprits forts, par calcul politique, je le dis par respect de la France. », cité dans Jean-Michel REY, *L'Oubli dans les temps troublés*, Paris, Éditions de l'Olivier, « Penser/rêver », 2010, p. 14. On retrouve l'image médicale, ainsi que le verbe aimer également présent dans le deuxième article de l'Édit de Nantes. Dans sa gestion de la paix civile, le président de la Ve République n'est pas sans rappeler le souverain d'Ancien Régime.

1572, qu'il ne veut pas « réveiller les anciennes douleurs » et préfère se « déporter⁵», c'est-à-dire choisir le détour de l'Antiquité ou de la Bible plutôt que les sujets d'actualité : choisir Saül, histoire biblique par excellence plutôt que les massacres récents. Jean de Nérée, autre protestant, cherchait au contraire à « regratter les plaies » et « rafraîchir les douleurs⁶ » récentes dans sa pièce *Le Triomphe de la Ligue* en 1607. Et dans une voie intermédiaire, Claude Billard en 1612 dans *La Tragédie sur la mort de Henri le Grand* parle d'une « plaie si lamentable⁷ », au sujet de l'assassinat récent de Henry IV, qu'il oscille entre le désir de taire la douleur ou de montrer la plaie, celui de consoler ou de lamenter.

Quel théâtre pour La Rochelle ?

À travers ces trois exemples, on constate que les auteurs de tragédie peuvent être amenés à se poser la question de leur lien au présent douloureux, dans le cas de pièces d'actualité, ce qui est somme toute assez logique, mais de manière plus surprenante dans le cadre d'une tragédie biblique comme *Saül* de J. de la Taille. Nous nous proposons à présent de déplacer l'interrogation du temps des guerres civiles vers le début du XVII^e siècle en considérant un événement précis : le siège et la reddition de la Rochelle. Nous ne sommes pas si éloignés de cette problématique du conflit civil puisque certains historiens ont présenté la levée du siège en 1629 comme la fin officielle des guerres civiles de religion. Siège et reddition pourraient être nommés par un terme emprunté à la psychanalyse moderne : le trauma⁸. En effet, le 28 octobre 1628, La Rochelle se rend après un siège de plus d'un an, la famine et les assauts militaires ont réduit le nombre d'habitants de 28 000 à 6 000. Le siège est resté tristement célèbre pour la digue construite par Richelieu empêchant le ravitaillement de la ville. La famine sévit : en l'absence de pain, on mange du cuir bouilli, et certains cas de cannibalisme furent rapportés.

Louis XIII entrant dans la ville, les bourgeois doivent demander leur pardon à genoux. Quelques mois plus tard, seront signés la Paix d'Alès et l'Édit de Nîmes. Le premier article de la Paix d'Alès « remet, pardonne et abolit » tous les actes de rébellion protestante. Cette loi d'amnistie rappelle et prolonge le premier article de l'Édit de Nantes. L'événement a donné lieu à de nombreuses publications, le plus souvent à la gloire de la puissance monarchique, gage de paix et d'unité⁹. On fait l'éloge du roi qui pardonne et qui oublie. Étrange pardon pourtant qui cohabite avec une politique mémorielle intense. En effet, en 1632 a lieu une entrée royale dans la ville, savamment orchestrée par Richelieu. Elle est étonnante à plus d'un titre : loin de respecter l'oubli promis, Richelieu en impose le rappel systématique¹⁰. Des tableaux

⁵ LA TAILLE Jean (de), « Madame, combien que les piteux désastres advenus naguère en la France par nos guerres civiles, fussent si grands, et que la mort du roi Henry, du roi son fils, et du roi de Navarre votre oncle avec celle de tant d'autres princes, seigneurs, chevaliers et gentilshommes, fût si pitoyable qu'il ne faudrait ja d'autres choses pour faire des tragédies : ce néanmoins pour n'en être du tout le propre sujet, et pour ne remuer nos vieilles et nouvelles douleurs, volontiers je m'en déporte, aimant trop mieux décrire le malheur d'autrui que le nôtre, qui m'a fait non seulement voir les deux rechutes de nos folles guerres, mais y combattre et rudement y être blessé », « De l'art de la tragédie, À la très haute princesse Henriette de Clèves, duchesse de Nevers », *La Tragédie à l'époque d'Henry II et de Charles IX*, Première série, vol. 4, Paris, PUF, p. 205.

⁶ Jean DE NÉRÉE, *Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle*, Leyde, T. Basson, 1607, n. p.

⁷ Claude BILLARD, « cette plaie si lamentable saigne encore, trop fraîche dans les cœurs des vrais et naturels français, et en particulier dans le mien, pour m'élargir davantage sur un sujet si lamentable. La tragédie se représente dans Paris, où ce malheureux coup fut fait et les acteurs, quelques-uns de ceux qui se trouvèrent lors en la cour », *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand, Tragédies de Claude Billard*, Paris, de l'imprimerie de François Huby, 1612, n. p.

⁸ C'est-à-dire ce qu'on ne peut intégrer dans la représentation ni refouler et qui fait alors retour dans le Réel.

⁹ Christian JOUHAUD, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris, », in CHARTIER Roger (dir.) *Les Usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 381-428. Dans les historiens d'époque commentés par C. JOUHAUD, on peut souligner l'*Histoire Rocheloise, dédiée au roi* par François Gerson 1629, et les récits de Mervaulx et Gauffreteau.

¹⁰ Nous renvoyons aux analyses de Christian JOUHAUD : « Dans la série des entrées royales, nombreuses dans la première moitié du XVII^e siècle, celle-ci suscite l'étonnement. La surprise vient du thème central : la défaite de la

allégoriques, des concerts, et même un spectacle nautique viennent rappeler les grands épisodes du siège. Le théâtre de son côté se signale par son silence éloquent. On trouve seulement une pièce anonyme qui paraît en 1629, avant donc l'entrée royale et juste après la fin du siège : *La Rocheloise*¹¹ ; on ignore si elle fut jamais représentée.

Cette pièce s'inscrit dans une stratégie de propagande officielle¹², elle représente alternativement le camp royal et celui des Rochelais aidé des troupes anglaises, sur quatre actes. L'action se réduit à une (brève) hésitation du roi sur la conduite à tenir face aux rebelles et en face, à une longue déploration de la situation. À l'acte I, l'« ange conservateur de la France » rappelle les trahisons de la Rochelle et fait déjà l'éloge du roi : « Mais ce juste Aristide, arc boutant de la France, / Se veut éterniser en usant de clémence / Vers une ville ingrate, afin qu'à l'avenir / De LOUIS DE BOURBON soit cher le souvenir¹³ ». La scène suivante présente le roi et ses adjuvants (dont le cardinal Richelieu), ils se satisfont des victoires passées du roi qui voit déjà son nom illustre « au temple de mémoire¹⁴ ». L'annonce de la clémence par l'ange protatique fait contraste cependant avec la prière du roi qui se réjouit du champ de morts qu'est devenue la ville résistante¹⁵. L'acte II donne voix au chœur de la Rochelle qui à l'unisson avec la troupe des Anglais se reproche sa rébellion. Les Rochelais évoquent les villes rebelles saccagées, les Anglais pensent toute clémence impossible, puis l'évocation du souvenir de Jeanne d'Arc débouche finalement sur le désir de demander pardon au roi¹⁶. L'acte se clôt sur cette décision d'envoyer des émissaires au camp catholique. L'acte III met en scène Louis XIII exposant sa décision de clémence. Il rappelle qu'il aurait été en droit de : « démolir cette orgueilleuse place / Et dedans sa poussière atterrer son audace, / Voire y semer du sel ainsi qu'un empereur / Fit jadis à Milan, emporté de fureur [...] », et il enchaîne : « Mais les rois, les bons rois, n'ont le cœur sanguinaire, / Ains pardonnent l'offense au grossier populaire, / Sans le vouloir noyer dans un fleuve de sang / Ou l'aller par le fer et le feu étouffant¹⁷ ». Le dernier acte présente Rochelais et Anglais se réjouissant de la décision du roi car ils auraient mérité le châtement. Dans les paroles du chœur, les excès sont dits « effacés », « sans qu'au temps avenir on en fasse mémoire¹⁸ », conformément aux lois d'amnistie. La pièce se termine sur un éloge de la puissance royale, la reconnaissance du secret princier¹⁹ et une mise en garde pour les autres cités à ne pas se rebeller.

Rochelle. Loin d'esquiver ce souvenir, ou de le tenir à distance, Richelieu a imposé son rappel systématique », *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, 1991, p. 135. On peut tout de même se demander si les horreurs du siège sont réellement représentées, la mémoire officielle est sans doute sélective.

¹¹ P. M., *La Rocheloise, tragédie où l'on voit les heureux succès et glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII depuis l'avènement de sa majesté à la couronne de France jusqu'à présent*, Troyes, chez Jean Jacquard, 1629.

¹² Signalons une autre pièce publiée sept ans avant : Pierre de BRINON DE BEAUMARTIN, *La Tragédie des rebelles*, Paris, chez Veuve Ducarroy, 1622. Elle adopte le même point de vue catholique et monarchiste en montrant successivement la déploration du camp protestant et les éloges du camp royal, elle annonce de manière prophétique les désastres à venir de La Rochelle.

¹³ P.M, *La Rocheloise, op. cit.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ La victoire est encore à venir, au point que le roi peut prier l'ange de lui venir en aide : « [...] fais donc Grand Dieu que cet ange vaincu [...] m'assiste à débeller cette superbe place, / Qui se rend résistant indigne de ma grâce / Mais elle n'en peut plus, vains lui sont ses efforts / Dieu combattant pour moi en fait un champ de morts », [*débeller* de *débelleur* : vainqueur, dompteur selon Huguet], *ibid.*

¹⁶ « Non, non, ayons plutôt recours à la clémence / De ce grand Mars François, rendons lui la Cité / Afin d'en disposer selon sa volonté, / Car je suis très certain qu'entendant notre envie / Il nous redonnera et les biens et la vie », *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Une question posée par les Anglais reste en effet sans réponse, celle de la détention de Madame de Rohan. Femme de lettres et de science, calviniste, elle avait soutenu la révolte rochelaise de l'intérieur. Certaines sources rapportent par exemple qu'elle aurait fait jouer une tragédie pendant le siège : *Holopherne* ! (du moins c'est ce que rapporte Voltaire par exemple, mais on n'a pas trouvé de trace de cette tragédie). Mme de Rohan est emprisonnée

Le siège n'est jamais représenté en tant que tel. Sous ses apparences dialogiques on ne saurait faire pièce plus monologale : Rochelais et Anglais, de concert avec conseillers politiques et cardinaux font l'éloge du roi et de sa clémence merveilleuse. Annoncée par l'ange, elle se trouve décidée et réalisée aux actes III et IV. Dans une étrange haine de soi, les Rochelais en viennent à trouver leur révolte condamnable et la décision de Louis le juste presque trop charitable²⁰. Prenons l'exemple du chœur, qui assure une fonction topique de déploration et ce depuis la tragédie renaissante. Figure collective des perdants de la Rochelle, le chœur ne se distingue pas ici par une métrique particulière, ses prises de parole sont dans le même alexandrin que le reste de la pièce, ce qui annonce une relative restriction du lyrisme dans la pièce. Lors de sa première apparition, ses premiers vers semblent annoncer une déploration traditionnelle :

Quel meschef est ceci ? quel Dieu, quel Ciel, quels Astre
Versent dessus nos chefs de si sanglants désastres,
Quelle fatalité nous ourdit ces malheurs,
Quel rigoureux destin nous trament ces douleurs [...] ²¹.

Mais dès le vers suivant, la déploration topique sur la fatalité laisse place à l'évocation de l'« Alcide de France » et plus loin du « Phoenix des monarques ». À l'échelle d'une réplique, semble se matérialiser la tendance générale de la pièce qui fait céder les plaintes du camp protestant devant la louange systématique du souverain de justice. On a donc bien affaire à une pièce de propagande catholique qui travaille à la mémoire de son souverain. Ce dernier est successivement comparé à Alcide ou César, des héros du passé antique, et il est proposé comme modèle pour les générations à venir. Plus généralement, c'est le conflit tout entier qui se trouve tiré vers un passé légendaire autant que vers un avenir glorieux. C. Bouteille Meister qui a travaillé sur les tragédies d'actualité parle ainsi d'un présent « désactualisé et a-problématique²² » au sujet de cette pièce. Nous voudrions quant à nous articuler cette remarque à la question de la clémence du souverain.

Tout se passe comme si l'oubli mis en œuvre par le souverain venait gagner le processus tragique lui-même. Car si la pièce présente en son cœur la figure d'un souverain qui pardonne et oublie, elle met en œuvre cet oubli du passé récent dans son sujet même. Le refoulement du présent en 1629 se saisit à la lumière d'un drame postérieur : *Le Siège de la Rochelle : drame héroïque en trois actes et à grand spectacle*²³, par Louis-François Guillaume Béraud de la Rochelle, en 1802. La pièce présente la même alternance que celle de 1629, mais en donnant un rôle central au camp des Rochelais (dans les actes I et III). Sur la scène rochelaise on trouve le couple Giton : deux figures historiques de la rébellion. On passe donc d'une figure collective, le chœur dans *La Rocheloise*, à des figures singulières de résistance. Significativement, l'action tourne autour de Mme Giton qui veut défendre son fils arrêté par les soldats de Richelieu. À la

par Louis XIII à la levée du siège puis exilée sur ses terres où elle meurt trois ans plus tard. Avec l'évocation de Mme de Rohan passe ainsi le spectre d'une autre tragédie, celle mettant en scène un général arrogant décapité par une femme Judith...une pièce qui proposerait par un détour biblique d'évoquer un chef sanguinaire châtié : une anti-*Rocheloise* en somme dont la pièce pourrait garder curieusement la trace.

²⁰ « Hé, quel genre de mort, quelle sévérité, / N'avait ce peuple ingrat justement mérité, / Ne devait pas le roi plein de juste colère / Faire de la Rochelle un triste cimetière / Inonder nos enfants dedans le sang des morts [...] », *op.cit.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent. Formes et fonctions de l'« actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux 1554-1629*, thèse de doctorat, dir. BIET Christian, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011 (À paraître chez Classique Garnier), p. 714 : « Le présent des derniers conflits civils est ainsi mis en scène comme “dés-actualisé” et “a-problématique” : l'actualité sur scène n'est qu'un miroir du triomphe du roi et de la nécessaire soumission des sujets, miroir proposé comme modèle au public français. »

²³ Louis-François Guillaume BÉRAUD DE LA ROCHELLE, *Le Siège de la Rochelle: drame héroïque en trois actes et à grand spectacle*, musique de Lebanc, première représentation le 23 brumaire an 11, Paris, Théâtre de la cité, 1802.

scène 5 de l'acte I, elle se confronte à son mari qui veut résister encore pour lui rappeler l'« humanité qui depuis trop longtemps est en deuil²⁴ ». À l'acte II, c'est face à Richelieu qu'elle fait valoir les droits d'une mère. L'oubli et le pardon royaux interviennent à l'acte III transmis par le biais d'un paquet réceptionné sur scène par Richelieu. On perçoit la différence avec la pièce de 1629, il s'agit de faire droit à une mémoire protestante, sans doute inspirée des récits faits par ces mêmes protestants. Par ailleurs, la présence sur scène de figures particulières, notamment celle de la mère Giton, offre l'espace pour un contrechamp mémoriel. C'est ce que Nicole Loraux nomme les voix « anti-politiques »²⁵, traditionnellement portées par les femmes dans le cadre de la tragédie grecque qu'elle étudie. Ce contre-chant est, semble-t-il, impossible en 1629, sans doute du fait de la proximité temporelle avec l'événement et plus certainement à cause de la stratégie mémorielle dans laquelle s'inscrit le texte. Cette pièce est la dernière tragédie d'actualité sur la période en France, les dramaturges qui suivront privilégieront en effet le détour mythologique ou historique. Et *La Rocheloise*, aussi actuelle soit-elle, omet pourtant le présent douloureux derrière les impératifs de la mémoire bourbonnienne. La « légendarisation²⁶ » du présent au service d'une mémoire future semble opérer comme un déni de réalité. Le théâtre doublerait l'oubli politique proposé par le souverain d'un oubli de représentation : la scène irait-elle alors dans le sens de ceux qui font l'histoire ?

Le détour comique ou la mise en jeu de l'oubli chez Rotrou

La même année, apparemment loin des événements tragiques du siège, Rotrou propose sa comédie *La Bague de l'oubli*²⁷. La pièce est sans doute jouée en 1629 et publiée plus tard, en 1635. Que ce soit dans les paratextes ou le texte lui-même, la comédie ne présente pas de liens explicites avec l'actualité récente du siège. En revanche, elle a pour figure centrale un roi qui devient amnésique à chaque fois qu'il porte un anneau enchanté.

Alfonse, roi de Sicile, désire Liliane non pour femme au début de la pièce mais seulement pour en obtenir des faveurs sexuelles. Il refuse par ailleurs de donner sa sœur Léonor à Léandre car celui-ci est de condition inférieure et lui réserve un autre parti, le duc de Calabre. Les amants contrariés ourdissent alors un complot pour prendre le pouvoir et vivre leur amour. Léandre rend visite au magicien Alcandre qui lui confie un objet magique, une bague ayant la faculté de faire perdre la mémoire à celui qui la porte. Il échange cette anneau contre celui du roi qui, sous le charme de l'objet, prend des décisions contradictoires, ne reconnaît plus sa maîtresse ni les membres de sa cour. Il retrouve cependant son bon sens dès qu'il ne porte plus l'anneau. La pièce propose une série de revirements comiques. Le premier oubli, à l'acte II, amène le roi à revenir sur ses actes, notamment l'emprisonnement injuste du père de Liliane et de son prétendant Tancrede. L'oubli met pour un temps de côté son désir charnel pour Liliane et semble défaire le roi de ses passions d'homme. La bague circule entre les personnages (le roi, Liliane à l'acte III et le bouffon du roi, Fabrice à l'acte V). La magie est découverte au roi par ce même bouffon Fabrice. Dans le dernier acte, le roi feint cette fois la folie et, au cours d'une scène de type judiciaire, il accuse les amants comploteurs de trahison, mais Léandre expose également ses griefs envers un roi tyrannique avant de se prosterner à ses pieds pour demander le pardon. À la demande du père de Liliane, le roi gracie et pardonne aux comploteurs qui se voient seulement condamnés à un bref exil à Saragosse. Il accepte enfin d'épouser Liliane et donne Tancrede à une cousine opportune. La pièce se termine donc par un pardon généralisé et une série de mariages.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ Nicole LORAUX, *La Voix endeillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

²⁶ Charlotte BOUTEILLE-MEISTER, *op. cit.*

²⁷ Jean de ROTROU, *La Bague de l'oubli*, Paris, F. Targa, 1635, *Théâtre complet* 9, éd. Noémie Courtès, Paris, STFM, 2007.

De l'oubli imprévisible, subi comme une magie, on passe au pardon choisi et à une grâce accordée (sur les conseils du père tout de même). Le dénouement est ainsi le lieu pour l'exposition de la faute de l'ancien tyran autant que pour l'accession de celui-ci à une véritable souveraineté. La mise en scène de l'oubli permet de remettre en jeu une question politique centrale depuis la fin du XVI^e siècle, celle de la légitimité royale.

Enfin, contrairement à *La Rocheloise*, la pièce appartient au genre comique dont l'un des agents principaux est la personne de Fabrice, le bouffon. Il commente les revirements du roi, comme à la scène 8 de l'acte II quand le roi dit ne pas le connaître :

On ne me connaît pas ? moi ? ce Fabrice, Sire :
Si²⁸ faut-il me connaître, ou ne savoir pas rire,
Et la bile chez vous n'a pas fort arrêté
Depuis que j'appartiens à votre Majesté²⁹.

Du point de vue interne, il se présente comme celui qui arrête la bile noire chez le roi. Ainsi, oublier l'identité de son bouffon c'est oublier le rire et se livrer de nouveau à la bile noire. L'oubli associé à la folie et à la mélancolie vient châtier le roi aux désirs tyranniques. Une forme de mémoire (au sens de la reconnaissance) garantit ici de la mélancolie. À la réplique suivante, le roi répond en s'excusant (et demande pardon mais dans un sens affaibli) :

Dieux ! en tant de soucis le sort des Rois abonde,
Qu'en moins que d'un moment je méconnaiss le monde,
Pardonne cher ami.
FABRICE.

Sire, point de pardon
Si votre majesté ne veut signer ce don³⁰.

Fabrice voulant profiter à son avantage de la maladie du roi, est entré sur la scène avec une ordonnance stipulant que le roi lui donne deux mille ducats et il tente à plusieurs reprises de faire signer le papier au roi. Celui-ci, une fois de plus pris par l'oubli, lui refuse la signature et la somme d'argent. Le renversement de pouvoir d'un bouffon à qui l'on demande pardon et qui impose ses conditions n'est pas sans charme comique, le fameux « don » rimant avec « pardon ». Ce pardon qui se monnaie en espèces sonnantes et trébuchantes est une image triviale et burlesque de ce qui se négocie pourtant à la fin de la pièce entre Léandre, le duc et le roi.

Rire d'un roi qui oublie, d'un roi qui pardonne, c'est une manière de mettre à distance l'inquiétante étrangeté que suscite sa folie. Le rire dans *La Bague de l'oubli*, l'admiration fascinée pour la clémence dans *La Rocheloise* : les émotions que ces deux pièces espèrent susciter témoignent d'un rapport bien différent au trauma³¹. Nous voudrions penser cette différence en reprenant la distinction du psychanalyste Paul Denis, entre d'un côté ce qu'il nomme « espace imagoïque » qui reconduit en partie le trauma et l'« espace transitionnel » qui relancerait infiniment le sens³².

²⁸ « si » signifie et pourtant ici.

²⁹ Jean de Rotrou, *La Bague de l'oubli*, op.cit., v. 503-506.

³⁰ *Ibid.*, v. 507-510.

³¹ Il est à peu près certain que Rotrou ne se positionne pas explicitement par rapport au siège de La Rochelle au moment où il compose et fait jouer *La Bague de l'oubli*. Mais nous parions tout de même sur le fait que quelque chose de la pensée politique qui s'élabore depuis l'Édit de Nantes, sur l'oubli comme remède à la discorde intérieure, circule dans cette pièce et se trouve mis en jeu.

³² Paul DENIS, « L'objet transitionnel est un objet du monde extérieur qui est investi à l'instar d'un objet interne ; il en est en somme le porteur ou le support ; chose extérieure qui a sa contrepartie au cœur même du psychisme, cette chose est la figuration tangible d'un objet interne ; pour ce qui est de l'*imago*, c'est, à l'inverse, un objet du monde interne qui se trouve placé presque en situation d'extériorité. Si bien que nous pouvons considérer d'une part un espace transitionnel, localisation de l'expérience culturelle dit Winnicott, et d'autre part un espace imagoïque qui est en somme une partie de l'esprit vécue comme extérieure. », « Entretien avec Paul Denis », *Le*

Le théâtre comme espace de fixation ou de relance ?

La pensée de Paul Denis emprunte à celle de Donald Winnicott³³ et à sa notion d'espace transitionnel. Dans *Jeu et Réalité*, D. Winnicott présente cet espace comme une troisième aire, un espace intermédiaire entre l'intériorité du sujet et le monde, ce qu'il nomme aussi « lieu de repos³⁴ ». Cet espace est au départ celui qui unit et sépare la mère et l'enfant avant de devenir l'aire entre l'individu et le monde. Les célèbres analyses sur le doudou ont beaucoup contribué à la popularisation des phénomènes transitionnels. Ce qui nous intéresse ici est l'extension de cette idée aux expériences culturelles. En effet, la culture en tant qu'espace transitionnel permettrait « l'acceptation de la réalité³⁵ ». À cet espace transitionnel, Paul Denis oppose l'espace imagoïque, il donne la définition suivante de l'*imago* :

« [...] on peut considérer qu'il s'agit d'une représentation fixée, qui joue dans l'inconscient un rôle particulier de prototype puissant et contraignant, pesant sur notre destin psychique, et rassemblant des caractéristiques issues des relations précoces aux deux parents à la fois³⁶. »

Il relie lui aussi les expériences culturelles à l'espace transitionnel mais y ajoute l'idée des *imagos*, dont il faudrait abolir l'excès de pouvoir en les ramenant dans l'ère transitionnelle³⁷. Il donne alors l'exemple du théâtre :

« Le théâtre en particulier, joue des *imagos* qu'il réintègre, par le jeu des comédiens qui les incarnent, dans un monde de représentations qui dialoguent entre elles. La fonction littéraire en général jouerait ce rôle. On pourrait en décrire ainsi le but : favoriser le travail du psychisme qui cherche à établir la primauté des représentations sur les *imagos*.³⁸ »

Le théâtre, la littérature dans son ensemble, fait dialoguer deux types de représentations : celles figées de l'*imago* et celles en mouvement dites « transitionnelles ». Si on revient à nos textes³⁹ : *La Bague de l'oubli*, est une comédie⁴⁰ qui fait circuler les objets (la bague), les passions, (d'un roi tyrannique à un roi de maîtrise), les émotions spectatrices (du rire à l'admiration) ; quand *la Rocheloise* choisit la fixation des caractères avec des Rochelais constamment dans la perte et un roi constamment loué par ses ennemis mêmes.

La Bague de l'oubli fut sans doute représentée devant un public varié et fut dédiée au roi au moment de sa publication. On sait qu'elle fut fortement appréciée de Louis XIII, c'est d'ailleurs à la représentation de cette pièce en 1632 que Rotrou doit le début de sa renommée :

Carnet PSY, 9/2007 (n° 122), <http://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2007-9-page-40.htm>, consulté le 12/04/2016, p. 15.

³³ « Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (art, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant "perdu" dans son jeu », Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Paris, Folio Essais, 1975.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁶ DENIS Paul, *De l'exaltation*, Paris, PUF, 2013, p. 66. L'*imago* chez les latins désigne le masque de citre moulé sur la face de l'ancêtre et gardé dans les ailes du hall de la maison de famille.

³⁷ « On peut ainsi penser qu'une grande partie des activités qui composent "l'expérience culturelle" visent les *imagos* dans le but d'en abolir l'excès de pouvoir et de les ramener dans l'aire transitionnelle » DENIS Paul, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ GREEN André le premier, dans *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie* (Paris, Minuit, 1969), a tenté d'appliquer les analyses winnicottiennes à la littérature (à la tragédie en particulier) et c'est aujourd'hui l'enjeu d'un groupe de réflexion comme celui de Transitions dirigé par Hélène MERLIN-KAJMAN : nous renvoyons au site internet de ce mouvement : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php> (consulté le 13/04/2016 et au livre de Hélène, MERLIN-KAJMAN, *Lire dans la gueule du loup, Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

⁴⁰ P. Denis associe ainsi espace transitionnel et humour dans *De l'exaltation*, *op. cit.*, p. 71.

Richelieu le repère lorsqu'on joue sa pièce au Louvre, il trouvera peu de temps après un protecteur. Signe de la mise en dialogue permise par l'espace transitionnel, le roi supporte et aime même la représentation d'un monarque sans mémoire. Cette figure d'amnésie royale agit alors comme une sorte d'*imago* désacralisée qui se trouve remise en jeu par la représentation comique qu'en donne Rotrou. *La Rocheloise* ne fut à notre connaissance jamais jouée, mise en jeu (ce qui ne suffit pas comme argument), mais elle semble bien écrite à destination d'un public catholique déjà acquis à la cause, la pièce se présente ainsi comme l'espace de projection d'une conception univoque d'un évènement historique⁴¹.

Nos deux pièces sertissent en leur centre une figure de roi qui oublie : oubli du côté de la clémence d'une part et du côté de la disparition de mémoire de l'autre. L'oubli n'est jamais en soi un processus de relance ou de libération du trauma : force est plutôt de constater son ambivalence dans nos deux pièces, à l'échelle des personnages comme à celle des dramaturges. Défini comme clémence, il est source de paix et de réconciliation entre ennemis ; défini du côté de l'oubli de soi, il permet la mise de côté des passions tyranniques au profit d'un retour à l'ordre intérieur, gage d'une maîtrise plus large. Mais cet oubli de soi peut néanmoins s'encoder en perte de soi lorsque l'oubli conduit à la méconnaissance et à la non reconnaissance d'autrui. Enfin, du côté de l'*inventio* des dramaturges, l'oubli comme déni du présent récent dans *La Rocheloise* empêche de donner voix aux vaincus et semble peu à même de résoudre le discord civil. Le détour lointain : par la Bible, l'Antiquité, ou la tradition comique espagnole dans le cas de Rotrou peut au contraire relancer les questions politiques les plus vives. L'anneau magique permet bien le retour à l'ordre et l'abandon de la tyrannie pour la clémence. Mais il symbolise aussi ce charme du théâtre qui enchante ses spectateurs en les faisant rire de l'oubli.

Tiphaine POCQUET

(Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, EA 174 – Lauréate de la Fondation des Treilles)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BÉRAUD DE LA ROCHELLE Louis-François Guillaume, *Le Siège de la Rochelle : drame héroïque en trois actes et à grand spectacle*, musique de Lebanc, première représentation le 23 brumaire an 11, Paris, Théâtre de la cité, 1802.

BILLARD Claude, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, dans *Tragédies de Claude Billard*, Paris, François Huby, 1612 (Christian BIET (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006).

BRINON DE BEAUMARTIN Pierre de, *La Tragédie des rebelles*, Paris, Veuve Ducarroy, 1622.

DU VAIR, Guillaume, *Remontrance faite aux habitants de Marseille*, Lyon, Thomas Soubron, 1596, Slatkine reprints, 1970.

LA TAILLE Jean de, *Saiil le furieux*, Paris, Frédéric Morel, 1672 (*La Tragédie à l'époque d'Henry II et de Charles IX*, dir. BALMAS Enea et DASSONVILLE Michel, première série, vol. 4, Paris, PUF, 1992).

LOISEL Antoine, *De l'amnestie ou oubliance des maux faits et reçus pendant les troubles et à l'occasion d'iceux. Remontrance faite en la ville d'Agen, à l'ouverture de la Cour de Justice en 1582*, Paris, Robert le Mangnier, 1584.

NÉRÉE Jean de, *Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle*, Leyde, T. Basson, 1607.

⁴¹ On en vient à s'interroger sur le caractère littéraire du texte même. Si l'on suit P. Denis, la fonction du littéraire serait de mettre à distance les *imagos* par la représentation, la tragédie de *La Rocheloise* appartient peut-être à un autre type de texte proche du genre encomiastique, ou de ce qu'on nommerait texte de propagande aujourd'hui.

P. M., *La Rocheloise, tragédie où l'on voit les heureux succès et glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII depuis l'avènement de sa majesté à la couronne de France jusqu'à présent*, Troyes, Jean Jacquard, 1629.

ROTRON Jean de, *La Bague de l'oubli*, Paris, F. Targa, 1635 (*Théâtre complet* 9, éd. Noémie Courtès, Paris, STFM, 2007).

Articles et ouvrages critiques

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent. Formes et fonctions de l'« actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux 1554-1629*, thèse de doctorat, dir. BIET Christian, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011. (À paraître chez Classiques Garnier),

CHRISTIN Oliver, « Mémoire inscrite, oubli prescrit, la fin des troubles de religion en France », in *Vergeben und vergessen ? / Pardonner et oublier ? Les discours sur le passé après l'occupation, la guerre civile et la Révolution*, dir. MARCOWITZ Reiner et PARAVICINI Werner, Munich, Oldenbourg Verlag, vol. 94, 2009, p. 73-91.

CHRISTIN Oliver, *La Paix de religion : l'autonomisation de la raison politique au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.

DENIS Paul, « Entretien avec Paul Denis », *Le Carnet PSY*, 9/2007 (n° 122).

DENIS Paul, *De l'exaltation*, Paris, PUF, 2013.

GARRISSON Janine (éd.), *L'Édit de Nantes*, Biarritz, Atlantica, 1997.

GREEN André, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969.

JOUHAUD Christian, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », *Les Usages de l'imprimé*, dir. Roger CHARTIER, Paris, Fayard, 1987, p. 381-431.

JOUHAUD Christian, *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, 1991.

LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup, Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

REY Jean-Michel, *L'Oubli dans les temps troublés*, Paris, Éditions de l'Olivier, « Penser/rêver », 2010.

WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité*, Paris, Folio Essais, 1975.