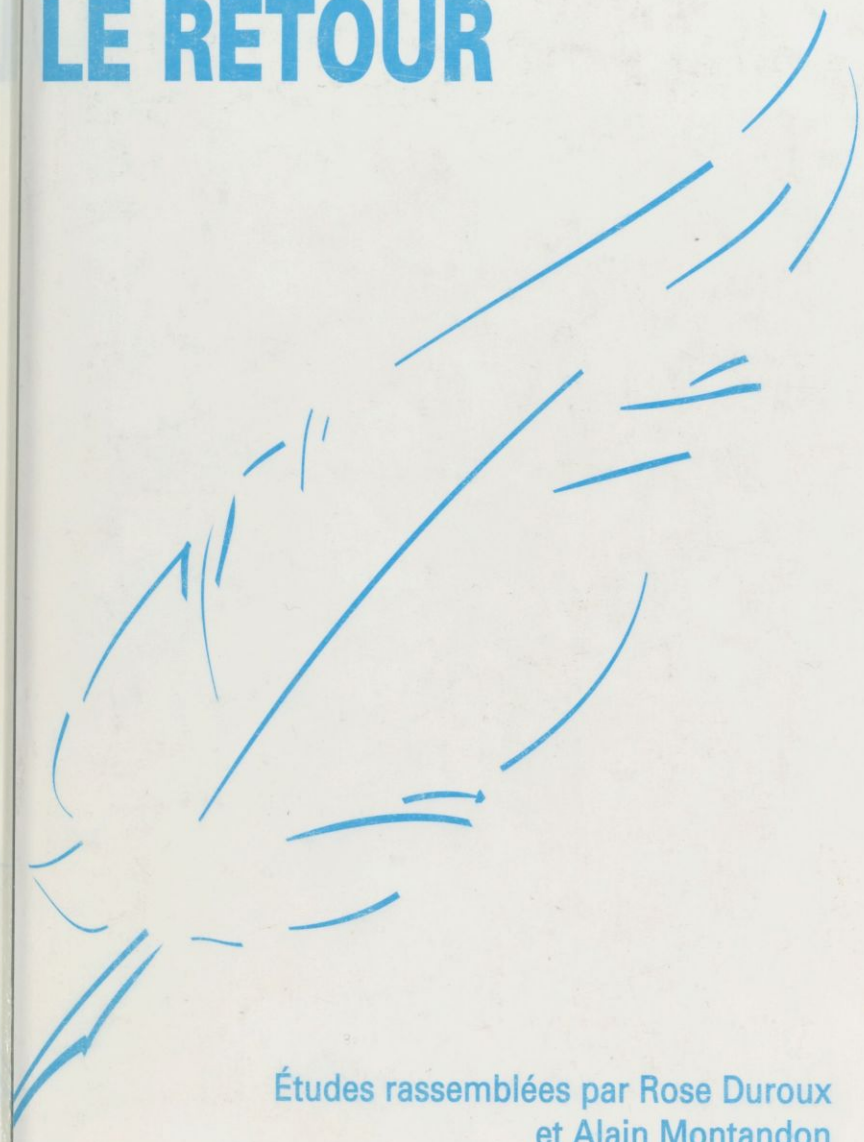
L'ÉMIGRATION : LE RETOUR



Études rassemblées par Rose Duroux
et Alain Montandon

CRLMC CENTRE DE RECHERCHES SUR LES LITTERATURES MODERNES ET CONTEMPORAINES

© CRLMC
Université Blaise-Pascal UFR Lettres
29, boulevard Gergovia
F - 63037 Clermont-Ferrand cedex 1 France
Fax 04 73 34 66 34

1999

ISSN 1275-3734

4409482

L'ÉMIGRATION : LE RETOUR

Études rassemblées par

Rose Duroux et Alain Montandon

0215

Université Blaise-Pascal
Centre de Recherches sur les
Littératures Modernes et Contemporaines
1999

DH
2000
4153

DL-11 03 1999 10533

Remerciements

Les organisateurs du colloque, Rose Duroux et Alain Montandon et le CRLMC, remercient très vivement les institutions qui en ont permis la réalisation et la publication, notamment le Conseil Scientifique de l'Université Blaise-Pascal, la Ville de Clermont-Ferrand, le Conseil Régional d'Auvergne, ainsi que l'Office Culturel de l'Ambassade d'Espagne.

BnF
L&A

Préface

(Rose DUROUX, Alain MONTANDON)

Le colloque international organisé par Rose Duroux et Alain Montandon dans le cadre du CRLMC inaugurait la série de manifestations consacrées aux recherches sur l'hospitalité. L'approche en est oblique, on en conviendra, mais essentielle pour l'étude des situations d'hôtes à l'étranger et dans son propre pays. Une double perspective a présidé à son organisation : d'une part une réflexion sur l'écriture et la fiction du retour travaillant les textes littéraires, d'autre part une réflexion sociohistorique sur la durée (en particulier le long terme). Bien entendu loin de s'exclure, ces deux perspectives se nourrissent mutuellement pour une approche sociopoétique. Si l'on commence à l'origine, c'est-à-dire avec Homère, on ne s'étonnera pas de la place prise ici par les retours de l'émigration espagnole qui offre un exemple tout à fait privilégié pour cette étude.

Étranger en son pays

L'un des paradoxes du retour de l'émigré est que celui qui rentre n'est plus le même que celui qui était parti, et qu'il rentre dans un pays qui lui-même a changé entre-temps. Aussi, loin d'être la rencontre du même et du même, c'est une nouvelle expérience de l'altérité qui commence, différente de celle de l'exilé dans un pays étranger qui devait s'approprier l'inconnu et le différent, nouvelle expérience d'une altérité peu ordinaire, celle du propre et de l'intime devenu lointain, celle du même devenu autre. Paradoxe du natif devenu étranger en son propre pays, plus étranger encore que d'autres, puisque la question de l'identité fondamentale est posée. C'est dire que le retour n'est pas simple et que, au-delà des images idylliques des retours heureux, celui du fils prodigue, de l'oncle d'Amérique, du voyageur las des longs voyages qui goûte le plaisir de retrouver les siens dans le havre tranquille de la demeure, de nouvelles souffrances s'avivent, de nouveaux malentendus naissent, comme a pu le montrer Albert Camus dans sa pièce *Le Malentendu*, pièce sombre, écrite en 1943, qui porte les couleurs de l'exil et reprend le thème légendaire de celui qui n'est pas reconnu. Depuis le Moyen Âge dans des récits, des chansons, des drames – celui de G. Lillo, *The Fatal Curiosity* (1736), de Z. Werner, *24 Février* (1809), de G. Robin, *The Home-Coming* (1913), de R. Brookes, *Lithuania* (1915) ou de H. Rostworowski, *La surprise* (1929), etc. –, la perversion de l'hospitalité, la conscience coupable de celui qui s'en

revient comme hôte non désiré, intrus parce qu'il vient de l'extérieur, parce qu'il a quitté les siens – volontairement ou non, peu importe –, ont fait l'objet de multiples fictions.

Celui qui est parti s'est transformé au contact des voyages, des aventures, des souffrances, du temps et son pays natal s'est modifié aussi, par les révolutions de l'histoire, par le temps qui passe – car la vie a continué, certains ont grandi, d'autres sont morts ; l'expatrié s'est parfois métamorphosé au point de n'être plus reconnaissable comme souvent dans le cas du retour du soldat qui s'en revient de guerre dans sa patrie. *Le Retour de Martin Guerre* est un bon exemple de ces méconnaissances. La littérature allemande s'est beaucoup intéressée à cette « Heimkehrproblematik » dans des drames et des romans où le soldat, rendu méconnaissable par ses pérégrinations et ses errances, revient dans sa ville dont l'aspect a été totalement modifié par les bombardements, et où la société a subi une désorganisation extrême.

Cependant, nulle trajectoire ne rend mieux compte que l'histoire d'Ulysse de cette problématique et du traumatisme de la nouvelle naissance qu'est le retour. *L'Odyssée* d'Homère est un paradigme du retour de celui qui a connu les longues errances de l'exil et ses motifs en furent repris sous diverses formes au cours des âges dans la littérature occidentale à travers des œuvres aussi diverses que l'opéra de Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse nella sua patria*, *L'Arc d'Ulysse* de G. Hauptmann, *Ulysse* de Kazantzakis, *Ulysse* de Tennyson, etc. Les traitements très divers réservés au retour d'Ulysse témoignent de la dimension quasi mythique que prend ce retour, suivant les perspectives historiques, psychologiques, sociologiques et poétiques adoptées. L'approche comparatiste d'un tel thème permet de dégager non seulement l'intérêt et la richesse romanesque, dramatique et poétique de la situation, mais également de parcourir les différentes voies suivies par les créateurs dans leur appropriation de ce modèle narratif. S'il est beau de voyager en dépit des écueils et des tempêtes, le retour s'avère beaucoup moins aisé qu'on ne pouvait l'imaginer. Les raisons multiples de ces difficultés nous semblent être exemplaires de la problématique de ce colloque.

Le paradoxe du natif devenu étranger pose de manière intéressante la question de l'hospitalité et de l'identité. Devenir hôte chez soi (ce que fait Ulysse chez les prétendants), c'est renverser les termes de l'interaction, celle du Gast et du Gastgeber, l'hôte et l'invité, cette relation de réciprocité, de symétrie apparente non dépourvue d'une ambiguïté que Marcel Mauss tout comme Benveniste ont pu souligner à loisir. Car, outre les problèmes économiques, culturels, sociaux que pose le retour d'émigration, la question de l'identité du sujet se pose en ce lieu du chez soi, de l'être chez soi. La question de l'hospitalité est paradigme de l'identité. L'inversion des rôles met celle-ci en crise, crise aussi bien sociale (retrouver la place perdue) que

psychologique (avec le sentiment de culpabilité évoqué plus haut). A la psychanalyse du migrant[1] devrait être ajoutée une psychanalyse de celui qui retourne et se retourne, chez un sujet dont le trajet réactive de multiples et profondes angoisses. Le retour chez soi est retour sur l'origine, aux racines, mettant en mouvement un questionnement sur la fidélité de soi à soi, de la continuité d'une subjectivité, bousculant la mémoire et appelant une refondation qui serait renaissance. Mais si cette initiation n'a pas lieu, si celle-ci est imparfaite, alors le retour sera le terme d'une désillusion, d'une mélancolie qu'aucune nostalgie ne pourra désormais plus lever.

« Les deux rives »

Selon une mentalité multiséculaire, la stabilité est un privilège et la mobilité une nécessité ou une folie. Rares sont les migrants qui n'envisagent pas de revenir. Chaque vague d'émigration s'accompagne de son lot de retours. Or l'une des tendances de l'historiographie est d'en sous-estimer le nombre. Il est vrai que certains mythes ajoutent à la difficulté des dénombrements : ainsi, le *rêve américain* s'accommode-t-il mal du mouvement de « remigration » des États-Unis vers l'Europe à la charnière des XIXe et XXe siècles – un reflux qui s'élèverait à un tiers. Pourtant, en général, revenir ne va pas sans souffrance : très métaphoriquement l'un des romans du retour des Amériques porte le titre de *La úlcera.*

Par le jeu de perpectives multiples, cet ouvrage rappelle la pluralité des facteurs qui déterminent le retour individuel ou collectif. La nature des migrations joue sur l'intensité des retours et, dans cette typologie, il convient de tenir compte du sexe : les femmes – dit-on – « ne remontent pas les pentes ». Les contraintes économiques, politiques, environnementales, modèlent diverses stratégies de retour. Les « coups de la conjoncture », tant dans le lieu de départ que dans le pays d'implantation, interfèrent dans la prise de décision. L'impact enfin de l'intégration et de l'assimilation (notamment le rôle des facteurs démographiques : mariage, constitution d'une famille) est décisif sur le flux des rebroussements.

Une émigration ou un exil de nature à peu près homogène (« communards », « anarchistes », « colons », « Barcelonnettes», etc.) connaissent sur la longue durée des évolutions comparables. Les récits – fictionnels ou autobiographiques – véhiculent un souvenir commun (défense de la patrie, martyre pour la République, répression, ou simplement l'ostal qui « fume » là-bas). Ce souvenir prégnant donne au retour des

[1] Voir à ce sujet Léon Grinberg et Rebeca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé,* traduit de l'espagnol, Césura Lyon Édition, 1986, 292 p.

« caractéristiques topiques », des isotopies discursives, qui permettent d'analyser ce moment individuel et collectif dans sa dimension littéraire, de retrouver une « représentation ».

On conçoit que l'exode, gros d'un demi-million d'individus, qui suivit la guerre d'Espagne de 1936-1939 ait retenu l'attention. Ce flux qu'Angel González compara à une « catastrophe écologique », à un « grand glissement de terrain », de combien de retours fut-il suivi ? quand ? comment ces retours furent-ils perçus par les acteurs et par les spectateurs ? Aujourd'hui, quasiment toutes les archives parlent. Les protagonistes aussi. Pour des raisons évidentes d'âge, ce sont les voix des enfants d'alors qui s'élèvent en cette fin de siècle ; ces voix nous disent la rupture d'enfance des retours prématurés dans une Espagne sans pardon. Auparavant, d'autres voix – concrètes ou symboliques – avaient scandé les temps du repliement : durant les premières années prévaut la conviction collective que le retour va être immédiat et que développer des racines ailleurs équivaut à une trahison ; l'absence se prolongeant, l'intégration dans le pays d'accueil cesse d'être une infidélité ; les retours « malgré tout » dans les dernières années du franquisme seront traumatiques, l'indifférence, le silence et l'oubli de la population restée sédentaire scellant une dernière défaite ; quand enfin sonnera l'heure du retour légal (1975-1977), il en coûtera d'abandonner les conquêtes de l'exil car il faudra bien se rendre à l'évidence que l'on est *autre* et que l'exil n'a pas de fin.

Cette altérité est captée par le *sédentaire*, derrière la ligne de reflets réciproques qu'est la frontière, mais la prise de vue en contrechamp induit des interprétations différentes. Ainsi le cinéma franquiste de l'immédiat après-guerre montre le retour comme un acte de contrition de l'exilé qui demande pardon aux généreux vainqueurs ; quelques années plus tard, on met en scène l'émigré nostalgique qui affirme ne pouvoir vivre loin de sa chère patrie où il désire mourir ; puis, avec l'allégement de la censure, apparaît la figure de l'intellectuel d'âge mûr qui a vécu d'autres expériences à l'étranger et apporte du renouveau dans une université repliée sur elle-même ; quand viendra l'heure de la démocratie, le cinéma montrera des retours à contretemps et à contresens, souvent suivis d'une nouvelle émigration vers la terre d'exil : l'heure du retour était passée.

Un long exil distille toute une gamme de *déprises* (familiales, linguistiques, matérielles, spirituelles) et, comme en contrepoids scriptural, toute la palette des mises en signes des fidélités et des conjurations de l'oubli : Ulysse ne perd jamais le sens du retour malgré le processus de dépersonnalisation qu'il subit au fil des écueils, des dérives et des ans. Ayant enfin atteint son rivage, il devra encore se soumettre à une batterie d'épreuves pour recouvrer son identité et faire enfin partie de la tribu ; les chansons de

geste, les chroniques, les *romances*, nous disent et redisent que l'absent de longue durée constitue une menace pour un ordre social qui s'est établi sans lui, aussi les chevaliers les plus preux, à l'instar du héros d'Homère, doivent-ils traverser un temps probatoire d'anonymat avant de retrouver leur nom, leur place. Convenons que le « retour du héros » est rarement un *triomphe*, tout au plus un *rebaptême*.

Vécus et fictions se fondent au point que les exilés écrivent et récrivent des retours avant d'entreprendre le leur. Le plus prolixe en anticipations est probablement Max Aub (Paris 1903-México 1971) ; il est vrai qu'il eut à souffrir plus que tout autre de « retours rentrés », car dans sa biographie se nouaient les diasporas des indésirables de son temps, ici juif franco-allemand, là rouge républicain espagnol. Il a signé, entre autres, trois pièces obsessionnelles intitulées invariablement *Retour* (*Vuelta 1947*, *Vuelta 1960*, *Vuelta 1964*) : toutes proclament que le retour est pire que l'exil puisque le revenant est devenu un être déplacé – dérangeant et dérangé – qui n'a même plus droit à la nostalgie. C'est avec ce sentiment que Max Aub descendit de l'avion en 1969 ; deux mois plus tard, il repartait, son agenda bourré de notes rageuses ou désabusées, embryon de son testament littéraire *Colinmaillard* (*La gallina ciega*, México, 1972). Ce que l'écrivain recherchait, comme bon nombre d'exilés, c'était par-dessus tout un public complice, précisément ce que son pays, après trente ans de dictature, ne pouvait lui offrir. Apparemment plus caparaçonnés, certains afficheront un air de sérénité, Rosa Chacel allant jusqu'à déclarer : « Je ne suis jamais partie, et par conséquent je ne suis jamais revenue », mais son personnage avouera « la violence des retrouvailles avec ce que l'on n'a jamais perdu ».

« Aventure polysémique » que le retour, se coulant, depuis toujours, dans tous les imaginaires et tous les genres. Cette aventure a, bien réelles, ses histoires, ses géographies, ses entraves (administratives, biologiques, idéologiques). Mais aussi, tout à fait rhétoriques, ses lieux, ses temps, ses médiations. Par l'exacerbation des césures, par la dramatisation des apories, par tous les arpentages scripturaux d'un revenir qui s'allonge, retourne, tourne en rond, contourne, les personnages émergent d'un sentiment d'étrangeté externe et interne ; anamnèses des romans chiliens, argentins, mexicains, antillais ; larges détours rédempteurs de Peter Handke, Botho Straub, Antonio Muñoz Molina ; miroir rassurant – mythificateur ou mystificateur du moi – d'Eliade ou Cioran ; ou, au contraire, « cheminement d'une conscience qui refuse de revenir sur une terre qui lui est chère sans revenir sur ce qu'elle y fut », comme chez l'Allemande Christa Wolf ; exhibitions et amputations d'un retour éternellement noué, dénoué, dans les notes cursives du journal de Zenobia Camprubí ; retour, enfin, dans la mort ou le suicide fusionnels.

Le lieu de la mort préoccupe le proscrit ; ce nomade « las de ne savoir où mourir » a peu de chose à voir avec le nomade du désert rituellement enterré dans les sables où il tombe. José Bergamín souhaite reposer en Espagne alors que Max Aub s'y refuse : « Jouer le pachyderme qui va mourir au cimetière des éléphants, jamais ! ». Ils sont nombreux comme lui à repartir volontairement pour mourir sur la terre d'exil après un retour tronqué. Quelques-uns mettent une condition au retour de leurs cendres : que leur pays soit redevenu une terre de liberté. Qu'on songe à l'(auto)interrogation de Miguel de Unamuno, exilé dans l'entre-deux-guerres par une dictature (une autre), lors du retour des cendres d'Angel Ganivet, mort en 1898 sur les bords de la Baltique : « Cette terre est-elle digne aujourd'hui de thésauriser tes os ? ».

Retour des corps, retour des œuvres d'art, retour des archives... Il en est de certains objets symboliques comme des individus car les uns et les autres peuvent subir des expatriations et des exils intérieurs : aller-retour Madrid-Genève-Madrid, en 1939, du « trésor artistique espagnol » ; purgatoire des tableaux de l'Exposition de Paris de 1937 ; dérives ulysséennes de *Guernica*...

Le colloque a dégagé des pistes et des outils pour sonder l'hiatus entre « les deux rives » : l'hier et l'aujourd'hui, l'ici et le là-bas, le rêve et la réalité, l'espoir et la désespérance. Le « revenant » – ou le « revenu » – attend une improbable réparation, une illusoire fusion : « Mon sentiment d'exil, nous dit Semprún, était encore plus fort dans les rues de mon enfance que dans n'importe quelle rue étrangère ». Ce regard étranger et étrange sur le pays qui à présent est *autre* offre bien souvent à l'historien un terreau fertile : même si la mélopée du « rapatrié déphasé » agace l'autochtone, elle lui offre un matériau et un éclairage précieux pour écrire l'histoire de son temps. Jacques Maurice fait remarquer fort justement que, « vingt-cinq ans après sa publication, *La gallina ciega* permet une compréhension en profondeur du climat moral et intellectuel qui, dans les dernières années du franquisme, a préparé la transition espagnole à la démocratie ». Indéniablement le retour est éclairant en cela qu'il contraint à la confrontation de l'histoire et de la mémoire.

Tant de variations sur les attentes ruminées et minées n'ont pas fait oublier qu'il y a des sutures solides et structurantes (retour de l'intelligentsia libérale dans l'Europe du XIXe siècle, avec les avancées scientifiques et littéraires dans ses valises bouclées à Londres ou à Paris ; stratégies de retour, codifiées, peaufinées, avec rapatriement cyclique de biens matériels et d'hommes capables de revitaliser le village natal...). Mais cet ouvrage dit et redit les fossés infranchissables. Le « retour total » n'est pas permis à l'homme.

Le retour, un thème universel.
Essais de typologie

Alain MONTANDON

(Université de Clermont II)

Le retour d'Ulysse

> « assis sur les pierres des grèves, il pleurait en regardant la mer sans moissons ».

Ulysse, l'émigré qui fit fortune dans son « travail » à l'étranger, où, parti malgré lui, il connut succès et gloire, songe à retourner « nella sua patria ». L'*Iliade* ne parlait pas de la nostalgie d'Ithaque, tout occupé que le héros était à ses travaux. Mais une fois la guerre achevée, Troie prise, il se tourne alors et songe au retour, retour qui est un mouvement de conversion. Mais à quoi ? Qu'est-ce que ce retour si longtemps retardé ? Quel sens a ce retard et quel sens donne-t-il à ce mouvement si grandement différé ?

Le retour d'Ulysse, raconté par l'une des œuvres les plus fondatrices de la culture grecque et occidentale, est le modèle paradigmatique du retour, retour de celui qui a longuement vécu et vieilli, « voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d'usages » et dont les voyages ont buriné la face, dont le sel marin a creusé des rides dans un visage ravagé et méconnaissable à tous[1], retour de celui qui n'est plus le même et qui découvre un pays qui lui aussi n'est plus le même, non seulement en raison du désordre intervenu en son absence, mais qui est véritablement autre, dans sa géographie même, puisque le paysage lui paraît inconnu et qu'il se pose la même question, toujours répétée au long de ses aventures et de ses rencontres avec l'altérité et

---

[1] « Il tend une paume rendue calleuse par les agrès et le timon, et sa peau est burinée par le noroît, la chaleur et la neige.

On dirait qu'il veut nous délivrer du monstrueux Cyclope, des Sirènes au chant porteur d'oubli, de Charybde et de Scylla,

Tous ces monstres si étranges que nous en oublions qu'il fut, cet Ulysse, un homme comme nous,

Qui a livré son combat en ce monde, de tout son corps et de toute son âme. » (Georges Séféris, « Sur un vers étranger », 1932).

« Sechzig Jahre somit zählte nunmehr Odysseus. Langsam rundeten sich ihm die starken Schultern, fetter um die Knochen wuchs ihm das Fleisch, und nicht mehr wie früher glänzten die Augen. Auch waren ihm einige Zähne zerbrochen... » (Lion, Feuchtwanger, *Odysseus und die Schweine oder das Unbehagen an der Kultur*, Aufbau-Verlag Berlin, 1950, p. 7).

l'étranger, la même qu'il posa en abordant le rivage des Cyclopes : « Hélas ! en quelle terre encore ai-je échoué ? / Vais-je trouver des brutes, des sauvages sans justice / ou des hommes hospitaliers, craignant les dieux ? »[2]. L'un et l'autre ont changé – au point qu'Ulysse est l'hôte en sa propre demeure, qu'il ne reconnaît plus Ithaque, qu'il est étranger en sa maison. S'il est beau de voyager, en dépit des écueils et des tempêtes, le retour s'avère être beaucoup moins évident qu'on ne pouvait se l'imaginer.

Une telle situation est d'une grande complexité. Sans doute celle-ci, et les différentes lectures possibles qui en ont été faites, expliquent-elles l'extraordinaire diversité des réécritures du retour d'Ulysse dans la culture occidentale, non seulement en littérature, mais également en peinture comme en musique. Une grande complexité, car de nombreux thèmes, de nombreux éléments, de nombreux niveaux interviennent, que ce soit dans la psychologie même du héros, qui à vrai dire en a assez peu dans le texte d'Homère, mais dont les motivations feront l'objet de nombreuses spéculations, ou dans les diverses situations narratives. L'une des grandes questions de l'Odyssée est la mise en question du chez-soi, de l'être chez soi, de l'être du chez-soi, et finalement de soi-même, comme individu. Être soi, c'est la question fondamentale de l'identité à laquelle Ulysse, le voyageur sans bagage, est confronté. Toute l'Odyssée repose sur la question de l'hospitalité comme paradigme de l'identité. Or Ulysse se heurte aux multiples problèmes de sa propre identité, lui qui connaît des morts initiatiques, qui est menacé de perdre ses repères par la drogue (et même de perdre forme humaine sous les enchantements de Circé) ou, encore pire, est menacé par l'oubli qui effacerait la mémoire même de l'origine et le condamnerait à une vie éternellement sans conscience.

La question de l'hospitalité

La question de l'hospitalité est celle du même et de l'autre. Le lien d'hospitalité est un lien de réciprocité qui est reconnaissance du même, ce que Derrida évoque obliquement en distinguant l'hospitalité absolue qui est celle de l'inconnu, du sans nom, de l'altérité fondamentale, et celle qui est régie par les lois et le rituel qui a pour fonction d'inscrire – dans un même espace – dans un même tissu de relations réciproques, dans un même temps aussi, cette hospitalité qui est d'ailleurs celle d'Homère. Une telle hospitalité, si elle retarde la nomination de l'hôte, n'en fait pas moins une pièce essentielle du dispositif : décliner son identité, tôt ou tard, c'est s'inscrire dans une

[2] *Odyssée*, 13, 200-202.

reconnaissance, celle d'abord de l'identité garantie par une patrie, une généalogie fondatrice et un nom.

Dans ses voyages, par le mouvement même d'un retour sans cesse contrarié et différé, Ulysse trace les contours de l'identité grecque, celle du monde civilisé dont il éprouve les frontières, frontières entre l'humain et le divin. *L'Odyssée* est le récit de l'épreuve de l'hospitalité, de l'hospitalité comme épreuve : épreuve pour le xenos, qui ne sait comment il sera reçu et comment interpréter l'accueil qui lui est fait, épreuve pour l'hôte, toujours saisi d'un tremblement face à la menace de l'inconnu, dont il ignore le statut, et qui peut être aussi bien pirate qu'un être divin.

Le voyageur, le polutropos, celui « qui voyagea beaucoup », l'Endurant, fait l'épreuve au risque de se perdre totalement, que ce soit dans la mort, la drogue, l'oubli de soi. François Hartog dans son livre *Mémoire d'Ulysse* montre qu'une carte des catégories de l'hétérologie grecque est tracée[3]. Les autres ce sont les non-humains ; les plus qu'humains que sont les dieux et demi-dieux ; les moins qu'humains, que sont les monstres. Ce sont les barbares et les peuples étranges, admirables ou redoutables, situés à la frontière de l'humain et du non-humain. Les barbares qui, suivant l'étymologie de ce mot forgé par onomatopées, parlent blablabla, c'est-à-dire l'étranger linguistique et culturel, celui à l'apparence étonnante, à l'accent barbare, aux vêtements bizarres.[4] Si l'étranger (xenos) est de fait toute personne étrangère à la communauté restreinte de la cité, il n'en est pas moins digne d'être accepté et reconnu. La reconnaissance est fondamentale – et cela d'autant que l'étranger pourrait bien être un dieu dans une de ces théoxénies si abondantes. Même les prétendants savent que « les dieux prennent souvent les traits de lointains étrangers et vont de ville en ville empruntant toutes les formes, pour s'enquérir des vertus et des crimes des humains »[5]. Et le retour d'Ulysse, le dernier des prétendants, prend lui-même une forme de théoxénie. Il ressemble par bien des aspects à un dieu ; il se déguise en mendiant. Eumée bien que pauvre agit comme Philémon et Baucis et en retour Ulysse le

---

[3] « Ce parcours, itinéraire et non pas carte, fait se succéder, mais aussi se répondre, s'entrecroiser ou se superposer des noms, des lieux, des regards, qui marquent des points de repère, des moments où les choses se troublent ou s'infléchissent. Il indique le mouvement d'une histoire, elle-même en mouvement de l'altérité grecque. » (François Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, Gallimard, 1996, p. 14).

[4] Dans *les Suppliantes* d'Eschyle, le roi d'Argos auquel Danaos qui arrive d'Égypte avec ses filles demande protection s'écrie : « - D'où vient donc cette troupe à l'accoutrement si peu grec, fastueusement parée de robes et de bandeaux barbares, à qui je parle ici ? Ce n'est point là le vêtement des femmes ni à Argos ni dans aucun pays de Grèce. Et pourtant, que vous ayez osé, intrépides, venir jusqu'ici sans hérauts ni proxènes - sans guides ! - voilà qui me surprend ».

[5] *Odyssée*, 17, 485-487.

bénit[6] et plus tard lui promet récompense[7]. La punition des prétendants est celle qu'encourent ceux qui ne pratiquent pas l'hospitalité des dieux. Mais son fils également, Télémaque, est le premier à prendre Ulysse pour un dieu quand celui-ci se révèle à son fils sous la forme d'une épiphanie. Athéna le transforme de manière surnaturelle de sorte qu'il paraît plus beau, plus jeune[8] et Télémaque effrayé demande pitié. Cette situation théoxénique a son importance, car Ulysse n'est pas seulement un héros vindicatif qui venge un affront personnel, il est celui qui exerce la justice et la restauration des institutions fondamentales de la société civilisée. Ulysse, instrument de la justice divine, est accompagné pour cela de nombreux présages[9], par la foudre de Zeus[10], le rêve de Pénélope[11], l'hystérie des prétendants[12] et même l'éternuement de Télémaque[13]. L'attitude d'Ulysse n'est pas celle d'un héros qui triomphe, mais celle de celui qui exécute la volonté des dieux. Il refuse de se réjouir des nombreux morts (à l'inverse d'un guerrier de l'Iliade)[14].

Ulysse s'est frotté à toutes les formes de l'altérité et l'étranger a pris diverses formes : celle du barbare et du sauvage, l'anthropophage, celui qui mange son semblable et brouille les catégories, celle du divin qui lui offre l'immortalité à laquelle il renonce pour s'enfoncer dans les ornières de la temporalité humaine, celle de l'oubli de soi dans l'île des Lotophages, comme dans l'épisode des sirènes, promesse d'oubli dans la douceur – mais d'un oubli excessif qui n'est pas maîtrisé par la culture du banquet rituel, celle de la femme qui est piège et séduction, au sens littéral de détourner du chemin, aliénation dans cet ailleurs qui prend la forme du Féminin. Si *une* femme attend Ulysse au retour (Pénélope), c'est la *Femme* en ses incarnations multiples qui retarde Ulysse. La femme est puissance d'altération du désir de retour, elle transforme Ulysse en objet de convoitise en lui faisant miroiter l'inexprimable d'un savoir plein de volupté et l'ineffable d'une existence transgressant les limites de sa condition humaine. Il se heurte aussi à l'altérité absolue, celle de la mort : lui qui a berné le Cyclope et triomphé de Charybde et Scylla doit plier devant elle, la limite absolue des pouvoirs humains ainsi

---

6 *Odyssée*, 14, 53-54.

7 *Odyssée*, 21, 214-216.

8 Télémaque a peur et tourne les yeux dans une autre direction de crainte qu'il ne s'agisse d'un dieu (*Odyssée*, 16, 178-179).

9 *Odyssée*, 2, 146-176 ; 15, 160-178 ; 525-534 ; voir 17, 152-161 ; 20, 242-246.

10 *Odyssée*, 20, 98-121 ; 21, 413-415.

11 *Odyssée*, 19, 535-558.

12 *Odyssée*, 20, 345-357.

13 *Odyssée*, 7, 540-547.

14 *Odyssée*, 22, 411-416.

que le signifie l'échec de sa triple tentative d'embrasser Antikléa, sa mère.[15] Et enfin à la plus inquiétante des altérités, cet autre qui est lui-même : lorsque Ulysse s'entend raconter, qu'il se découvre un autre dans le chant de l'aède qui narre ses aventures, il se met à pleurer devant cette distance de soi à soi, prenant conscience que son voyage l'a dépossédé de lui-même, qu'il est littéralement devenu personne et que seule subsiste aux yeux des autres l'image de gloire dont Achille lui-même dira du fond du royaume des morts combien elle est illusoire face à la vie.

Le retour comme renaissance

Envisagé sous l'angle d'un voyage initiatique, le nostos s'apparente à une renaissance. Il est d'ailleurs annoncé plusieurs fois qu'Ulysse arrivera à la nouvelle lune[16], « à la fin de ce mois ou au début de l'autre ». Le voyage du retour, comme prise de conscience, de l'individualité, des limites, de la mort, de soi comme soi, prend la forme d'une initiation à toute une série d'épreuves, ponctuées par toute une série de transgressions qui favorisent le rituel de la mort initiatique[17]. Si être initié c'est apprendre à mourir, cela signifie la révélation de la condition humaine. La mort symbolique prépare la renaissance au terme d'une longue gestation, depuis la caverne de Calypso jusqu'à son arrivée à Ithaque. « Ulysse s'éveillait dans sa patrie ». Ce réveil prélude à une nouvelle naissance après un ultime sommeil. Il est bon de rappeler qu'Ulysse se couche en silence dans le bateau du retour. Les passeurs « étendirent sur Ulysse un drap et un linon sur le gaillard de poupe du profond navire ». Et alors « un doux sommeil tomba sur ses paupières, profond et tout pareil à la mort »[18]. On aurait pu attendre qu'il restât éveillé devant l'imminence de son arrivée (et cette conduite étrange intriguait beaucoup Aristote (voir *Poétique*, chapitre 24). Ce serait oublier qu'Ulysse ne dort qu'aux moments de crise et de transition[19]. Arrivé sur l'île d'Ithaque, les Phéaciens « emportèrent d'abord "du profond vaisseau le héros/ enroulé dans

---

[15] Cf. Edgar Morin : « Ma mère morte, c'est moi-même, mon amour mimétique survivant jusqu'à la mort, mon moi aliéné en elle, et c'est aussi son être aliéné en moi, le dépôt inoubliable de son existence en mon âme » (*L'Homme et la mort*, p. 183) cité par J. Villani dans Ellipses.

[16] *Odyssée*, 14, 161.

[17] Rappelons le jeu sur les racines de « teleîsthai » et « teleuthân ».

[18] *Odyssée*, 13, 80.

[19] Par exemple quand il vogue vers Ithaque en revenant de l'île d'Eole (les marins ouvrent alors le cadeau, l'outre à vents). Il dort quand ses hommes abattent le bétail du Soleil. Il dort quand il aborde le rivage de Schérie, nu et sans défense. Il va également dormir avant l'épreuve de l'arc.

son drap moiré et son linon" et le déposèrent sur le sable, accablé de sommeil », puis ils apportèrent les cadeaux faits par les rois.

L'éveil d'Ulysse à sa patrie n'est que progressive et la renaissance s'opère suivant le schème progressif du passage de la mé-connaissance à la re-connaissance.

Ulysse ne reconnaît pas sa patrie. « Après sa longue absence, il ne la reconnaissait pas. » L'explication en est donnée par un voile qu'Athéna jette sur le paysage, un « brouillard pour qu'il demeurât invisible ». Cela afin que personne ne le reconnaisse et qu'il pût exercer son juste châtiment.

> c'est pourquoi toute chose aux yeux du maître semblait autre
> les longs chemins, les ports de bon mouillage,
> les roches escarpées et les arbres touffus...
> Il se leva d'un bond, contempla sa terre natale,
> puis soupira en gémissant...

pensant que les rois de Phéacie n'avaient pas tenu leur promesse et qu'il avait été déposé en une quelconque terre inconnue. « ...Mais il regrettait sa patrie, / traînant sur le rivage de la murmurante mer / avec de longs gémissements. »[20] Il faut qu'Athéna dessille ses yeux, lui révélant Ithaque, « ni trop misérable ni trop vaste, avec son blé en abondance, son bon vin, ses pluies et ses rosées enrichissantes, terre de chèvres et de vaches, avec ses forêts de toute essence » pour qu'Ulysse, le cœur alors plein de la joie de savoir qu'il a enfin atteint la claire Ithaque, savoure « la vue de l'île où il était né »[21]. Il a fallu que la déesse la nomme et la décrive pour qu'il la reconnaisse.

Mais lui-même ne sera reconnu que progressivement. Certes parce qu'il se cache, se déguise, et ment ; parce qu'il craint peut-être cette confrontation de lui avec lui-même. Ne plus être personne, ne plus être caméléon, mais être soi, assumer l'humanité normale, assumer courageusement son identité n'est pas la chose la plus simple pour celui dont l'existence a été faite de déguisement, de mensonges, cachant son identité et racontant des fables. A Ithaque, plus de monstres, seulement les désordres dus à son absence. Sa seule présence ne peut suffire à rétablir l'ordre. Il lui faut recommencer sa propre guerre de Troie, avec une Pénélope/Hélène et lui transformé en cheval de Troie dans sa propre demeure.

Cette renaissance/reconnaissance se heurte aux regards de l'Autre, que ce soit Eumée, Télémaque, les prétendants ou Pénélope. S'il se cache, c'est sans

---

20 *Odyssée*, 13, 219-221.
21 *Odyssée*, 13, 250.

doute pour des raisons tactiques extérieures, mais également dans le secret espoir d'être reconnu. Il devra forcer Pénélope dans ses derniers retranchements pour qu'elle finisse par admettre que c'est bien lui. Peut-être même l'aveu arraché de la plus grande intimité ne visait-elle qu'à éprouver le désir de reconnaissance d'Ulysse.

Il y a deux exceptions, deux personnes qui, parmi tous ceux qui notent la ressemblance entre le mendiant et Ulysse (même âge, même figure) sans faire le rapprochement inouï entre le mendiant et le héros, le reconnaissent : le chien Argos et la nourrice Euryclée. Argos sur son tas de fumier, plein de tiques, le poil pelé, remue la queue et, de ses yeux douloureux et tristes, esquisse ce qui serait un sourire avant de mourir. C'est par l'animalité, par l'infraverbal que la reconnaissance du même est effectuée : le chien Argos comme Job est dans son état pitoyable à l'image d'Ulysse, le mendiant. La mort du chien est comme la mort du vieil homme. Elle atteste et confirme la reconnaissance de l'image, de son reflet, de la parole perdue dont il ne reste qu'une présence, garantie de présence par-delà l'oubli. Moment d'émotion intense que ne saura retrouver l'Ulysse de Giono qui étrangle la pie pour ne pas être reconnu. La seconde reconnaissance est celle de la nourrice qui reconnaît le signe, la marque inscrite au plus profond du corps et de la chair, la fameuse cicatrice.

La pensée du retour comme retour de la pensée sur elle-même

« La conscience de soi s'identifie à une réappropriation, à un retour analogue à celui du voyageur sous son toit au terme d'un pèlerinage aussi bien dans le Phédon de Platon que chez Cicéron (« in solitudine secum loqui », *De Officiis*) ou Sénèque (« secum vivere » *De Senectute*) que dans la Bible ou chez Grégoire le Grand. Le mouvement centrifuge dont Ulysse fut au XVIe siècle la figure s'achève en retour au foyer, ramène au centre d'abord quitté, comme l'exil du peuple élu prépare la rentrée en terre promise : « Nous jetons nos regards bien loin ; et pendant que nous nous perdons dans des pensées infinies, nous nous échappons à nous-mêmes » (Bossuet, *Pour la vêture de Mlle de Beauvais*, 1667) ».

Ulysse chez Ovide, chez certains Stoïciens et quelques Pères de l'Église primitive, est un emblème de la nostalgie et de l'aspiration spirituelle. Le retour met fin à l'aventure pour l'idylle, ce que chantait Du Bellay :

> Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage,
> Ou comme cestuy là qui conquit la toison,
> Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
> Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage.

L'aventure se clôt sur elle-même, par le retour sur l'origine. Il en est de même chez Novalis où le voyage de la Bildung ramène finalement le héros chez lui pour la constatation fichtéenne de l'identité. La pensée du retour comme retour de la pensée sur elle-même exige un acte de refondation, passe par le sacrifice et la violence. Du carnage des prétendants, il ne restera aucun. Monteverdi dans *Il Ritorno d'Ulisse nella sua patria* a oublié dans la marche triomphante du héros ce moment de carnage, les servantes indignes se balançant aux poutres telles des « grives couchées dans le sommeil de la mort » et Ulysse « éclaboussé de souillure et de sang comme un lion qui s'éloigne, ayant dévoré un bœuf au pâturage ; tout son poitrail, ses mâchoires de part et d'autre sont couvertes de sang, et sa vision est effrayante »[22]. L'élimination violente des prétendants n'est pas sans rappeler les morts nombreuses des compagnons d'Ulysse qu'elle répète et purifie. Le schème des morts initiatiques est renouvelé et transformé dans une purification qui suspend et met fin à la culpabilité du voyageur. Tout exilé est coupable et Ulysse lui-même l'a été dès le début, coupable d'avoir voulu se dérober à l'expédition de Troie, coupable (il s'agit là d'une culpabilité collective) de n'avoir pas fait correctement les sacrifices rituels du retour, coupable de transgressions multiples, qu'il faut expier dans le sacrifice des prétendants qui rétablit la justice divine et son ordre. Sans violence, Ulysse ne serait que celui qui passe, ce qu'on voit dans diverses réécritures, celle d'un Walter Jens qui dans *Das Testament des Odysseus* (Pfulingen, 1957) montre un Ulysse resté près du vieux Priam à Troie et inventant ses histoires qui se répandent dans le monde. Comme on l'a cru mort, Pénélope s'est remariée et Ulysse de retour garde l'anonymat devant le fait accompli et s'immerge, anonyme dans la communauté qu'il contemple d'un regard extérieur et sage. Ulysse, le véritable, celui d'Homère, cherche à vraiment revenir. Il lui faut reprendre sa place, reprendre place[23], ce qui ne peut se faire que par un acte de violence extrême. La non-hospitalité, l'inhospitalité est le dernier obstacle, nécessaire, à la reconquête de soi.

Le retour comme refondation exige que table rase soit faite dans le sacrifice pour que de nouveaux liens, ou que les anciens liens, soient à nouveau restaurés. La dernière étape du retour de soi à soi est l'acte non plus

22 *Odyssée*, 22, 402-405.

23 Ce qui signifie un investissement de l'espace : à cet égard les déambulations dans le palais pour cacher les armes prennent toutes leur signification.

de la limite, mais l'action de se poser, de poser le moi comme moi, de se poser en maître, comme l'être de la reconquête qui est recréation du monde. Il en est de même du retour du fils prodigue : le retour est transformation - et du fils et du père et de la famille. Un sacrifice vient couronner, fonder, sacraliser le retour. Pour trouver enfin l'axe, le pivot qui scelle l'union, le lit-arbre taillé dans l'olivier : il trouvera son lit, comme le fleuve du retour de Hölderlin dans le poème *Heimkunft, Retour*, dans lequel le poète évoque l'arrivée au pays natal :

> Tout semble familier, les saluts qui s'échangent au passage
> paraissent venir d'amis, tous les visages semblent parents.

Hommes et choses du pays natal ont un air de famille. Et pourtant ce n'est pas encore l'intimité ; ils se referment sur ce qu'ils ont de plus propre. C'est pourquoi ce que cherche l'arrivant n'est pas là, mais est proche (« Ce que tu cherches, cela est proche et vient déjà à ta rencontre »). Le simple fait d'arriver ne permet pas au voyageur d'atteindre le pays, il doit chercher comme un fonds sa demeure propre par-delà cette réserve

> Oui, rien n'a changé. Tout continue à prospérer, à mûrir,
> Mais ceux qui vivent, ceux qui aiment ici sont nés pour être fidèles.

Cette fidélité de soi à soi, incarnée chez Homère dans la figure de l'épouse, mais aussi dans celle du chien Argos, de la nourrice, d'Eumée, est la fidélité des êtres à eux-mêmes dans cette égalité des choses avec soi, dans la constance qui dans le souvenir constitue l'identité, fidélité qui est la plus grande distance de soi à soi dans le cœur de celui qui retourne et que Hölderlin appelle le souci (Sorge) que le poète porte dans son âme et que le chant du retour[24], « doux comme le miel », s'efforce d'apaiser.

---

[24] « Mais un luth peut suffire à traduire la voix de l'heure » (Hölderlin). La pensée du retour comme retour de la pensée sur elle-même s'exhibe dans le chant de l'aède avec les répétitions formulaires et la réflexion de l'action dans une distanciation qui garantit la présence.

Virginie DUMANOIR

(École des Hautes Études Hispaniques - Casa de Velázquez)

Le retour du héros dans les vieux *romances* espagnols ou les honneurs contestés[1]

L'espagnol a pour dire le retour un vocabulaire fourni : *regreso*, *retorno* et *vuelta* se partagent le champ des nuances et de la complexité du terme. Le dénominateur commun de ces termes est la multiplicité des acceptions[2] au rang desquelles figurent toujours deux dominantes : l'idée d'un retour physique à un point de départ[3] et celle d'une restitution, d'une compensation, voire d'une récompense[4]. Au déplacement géographique est toujours associé celui des biens et des charges des mains de ceux qui étaient restés sur place à celles de la personne qui revient. Le dictionnaire de la langue classique qu'est le *Dictionnaire des autorités* situe d'emblée le retour au sein des préoccupations liées à la propriété et au pouvoir. C'est donc dans cette perspective que nous chercherons à cerner dans les vieux *romances* espagnols le dessin du retour du héros. Les mille trois cent soixante-quatre vers du *Romance del comte Dirlos et de ses grandes aventures*[5] nous offrent un texte

---

1 Cette dimension négative du retour est déjà présente dans la littérature de la Grèce et de la Rome classiques. Le caractère problématique du retour du héros est évident dans l'*Odyssée* lorsque Ulysse doit se battre contre les prétendants qui occupent sa demeure ou encore lorsque Héraclès, dans les *Trachiniennes* de Sophocle ne revient que pour récompenser l'attente de son épouse Déjanire et de son fils Hyllos par une infidélité, entraînant sa propre mort et celle de Déjanire.

2 Quatre pour *regreso*, trois pour *retorno* et pas moins de vingt-six pour *vuelta* dans le *Diccionario de Autoridades*.

3 C'est le premier sens indiqué pour *regreso* (« la vuelta que se hace al sitio o lugar de donde se salió » : retour au lieu de départ) et pour *retorno* (« La vuelta al lugar de donde se salió : variante de la première définition) et le septième pour *vuelta* (« Significa también la acción de volver del lugar donde se había ido » : cela signifie aussi l'action de revenir au lieu de départ).

4 *Regreso* est ainsi un terme juridique désignant en droit civil la restitution de biens aliénés au sein d'une même famille et en juridiction religieuse la récupération d'un bénéfice lié à une charge ecclésiastique. *Retorno* est utilisé pour désigner la récompense octroyée pour services rendus. *Vuelta* possède au nombre de ses acceptions celles de récompense et de restitution de biens aliénés ou confisqués.

5 *Romance del conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo.*

idéal pour étudier de façon détaillée le retour du héros, que nous pourrons comparer avec celui de Gayferos, du Palmero ou encore du Cid. Les héros reviennent toujours de terres islamiques vers les terres chrétiennes. Parce que le retour suppose un départ préalable, nous devrons considérer la façon dont les conditions de la séparation influencent celles du retour. Nous étudierons ensuite les schémas de retour dans la double perspective des retrouvailles avec la famille et de la restitution des biens et des charges.

*

Notre première préoccupation sera de mesurer les raisons qui poussent les personnages des *romances* à quitter la communauté des Chrétiens à laquelle ils appartiennent pour en intégrer une autre. Cette étude nous conduira à vérifier l'importance de la contrainte dans tous les cas d'émigration, ce qui confère une portée particulière au retour[6]. Départ forcé, départ obligé, départ décidé conditionnent le dessin du retour.

L'émigration est souvent dans le contexte de guerre permanente contre l'occupant de la Péninsule une émigration forcée, provoquée par l'intervention des Maures. L'aller et le retour se déclinent alors sur le mode du rapt et de la libération. Les *romances* nous offrent une palette de possibilités à travers trois textes. Le premier dessine le panorama d'un départ et d'un retour totalement indépendants de la volonté de l'individu concerné : il s'agit de la femme de Gayferos[7]. Les circonstances de la capture de Melisenda par les Musulmans ne sont pas détaillées, mais sa condition de captive « de longue durée » en fait un personnage totalement passif. Il est bien naturel que le rapt soit totalement vécu sous le signe de la contrainte : il faut ajouter que le retour ne repose pas davantage que le départ entre les mains de la jeune femme. C'est son époux qui doit aller la sauver. Le roi rappelle ainsi à Gayferos :

> Depuis sept ans déjà votre épouse
> se trouve en captivité[8].

---

[6] Nous utiliserons les textes du *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta ahora se han compuesto* imprimé dans les années 1547-1549 à Anvers par Martín Nucio. L'original se trouve à la Bibliothèque Nationale de Madrid sous la cote R-12985. L'édition en fac-similé a été réalisée par Ramón Menéndez Pidal (C.S.I.C, Madrid, 1945).

[7] *Romance de don Gayferos que trata de cómo sacó a su esposa que estaba en tierra de moros (Romance de don Gayferos où l'on apprend comment il tira de captivité sa femme qui était en terre d'Islam).*

[8] Vers 85 et 86 : « Siete años que vuestra esposa / ella está en captividad ».

C'est ensuite Melisenda elle-même qui rappelle à son époux qu'elle ne peut qu'attendre qu'il vienne la rechercher[9] : son départ n'était pas volontaire, son retour dépend d'un autre. Son mari tarde sept ans à venir la secourir. Les années sont plus nombreuses encore dans le cas du fils de Charlemagne, dans un autre *romance*[10]. Victime d'un rapt, petit, dans le jardin de son père[11], il ne revient qu'une fois adulte, plein de rage pour ceux qui n'ont rien fait pour faciliter son retour dans le monde chrétien. Il refuse ainsi de saluer Olivier et Roland :

> Parce qu'un de leurs neveux
> est aux mains des Maures
> et qu'ils ne vont pas le sauver
> alors qu'ils pourraient le faire[12].

Son retour n'a été permis que par la bonté de ceux qui l'ont fait prisonnier et surtout par l'amour de la fille du roi musulman. Le même schéma se reproduit dans un *romance* sur la captivité d'un homme plus simple[13]. Le retour de cet homme, dont la jeunesse est marquée par la référence qu'il fait à ses parents dans les deux premiers vers du texte, est permis par la générosité de la femme du maître chez qui il sert comme esclave. On ne sait rien du moment du retour en terre chrétienne, qui n'est évoqué qu'aux deux derniers vers. Dans les trois cas, le départ est placé sous le signe de la contrainte, et le retour conditionné par le bon vouloir d'un homme dans le cas de la femme captive, de deux femmes dans le cas des hommes captifs, qu'ils soient esclave pour l'un ou assigné à résidence dans un palais luxueux pour l'autre.

L'obligation vassalique, qu'elle ordonne ou qu'elle condamne, est une autre des formes de contrainte au départ qui apparaissent dans les *romances*. Ce sont alors les puissants qui disposent de la vie de leurs vassaux en les exilant de leur terre d'origine. La condamnation à l'exil fait partie des châtiments possibles infligés à des nobles. Le suzerain fixe alors les conditions du départ, mais aussi du retour, ce qui ne semble pas laisser beaucoup de place à

---

9 Vers 291-295 : « Demandez à voir Gayferos / dites-lui que son épouse / vous envoie lui dire / qu'il lui semble qu'il y a déjà longtemps / qu'il devrait la tirer de là » (« Por Gayferos preguntad / dezilde que la su esposa / se le envía encomendar / que ya me parece tiempo / que le debía sacar »).

10 *Romance de Merida sale el Palmero.*

11 Vers 73-76 : « Dans le jardin de mon père / où j'étais à mon aise / les Maures me capturèrent / ils m'emmenèrent de l'autre côté de la mer » (« En el huerto de mi padre / por haberme de holgar / cautivaron me los moros / pasaron me allende el mar »).

12 Vers 47-50 : « Porque un sobrino que tienen / en poder de moros está / y pudiendo lo hacer / no le van a rescatar ».

13 *Romance que dice mi padre era de Ronda.*

la liberté individuelle. Dans le cas du Cid, le départ et le retour sont décidés dans une même parole du roi en colère. La rupture est brutale : le Cid est venu avec les autres nobles du royaume assister au serment que le roi Alphonse doit prononcer pour se laver de tout soupçon de meurtre sur la personne de son frère Sanche. Déjà mécontent de la formulation très dure du serment imposé par le Cid, le roi l'est encore davantage lorsque son vassal refuse de lui baiser la main. La sanction est l'exil :

> Quitte mes terres, le Cid
> mauvais preux chevalier
> et n'y reparaît pas
> pendant un an à dater de ce jour[14].

Cette sanction prend effet immédiatement et les conditions du retour sont fixées par l'ordre qui motive le départ. Il est à remarquer que l'exil qui frappe le Cid entraîne automatiquement celui de ses hommes, qui le suivent lorsqu'il quitte le roi. D'autres textes se font l'écho de cette pratique : le personnage de Roland est banni par l'empereur Charlemagne[15], tout comme Reynaldos[16]. Le retour est alors associé à une réhabilitation ou à un pardon. Les souverains usent également de leur droit à disposer de leurs vassaux dans les contextes de guerre. C'est le cas dans le *romance* du comte Dirlos, où le départ est présenté comme une obligation vassalique mais aussi comme une rupture importante avec un état de bonheur : le comte est dans ses terres où il se livre aux plaisirs de la chasse auprès de son épouse[17] lorsque l'ordre de l'empereur lui parvient[18]. Il doit tout quitter pour aller combattre le roi musulman Aliarde. Le retour est conditionné par le succès de l'entreprise de conquête qui lui est confiée.

---

14 Vers 47-50 : « Vete de mis tierras Cid / mal caballero probado / y no vengas más a ellas / dende este día en un año ».

15 *Romance de Roland, où l'on apprend comment l'empereur Charles l'exila de France parce qu'il luttait pour l'honneur de son cousin Reynaldos (Romance de don Roldán de cómo el emperador Carlos lo desterró de Francia porque volvía por la honra de su primo don Reynaldos).*

16 *Romance sur l'emprisonnement et l'exil de don Reynaldos. On y apprend comment durant son exil il devint empereur de Trapisonde (Romance de la prisión y destierro de don Renaldos y de cómo estando desterrado vino a ser emperador de Trapisonda).*

17 Vers 31-32 : « Le comte lorsqu'il entendit cela / fut rempli de peine et de tristesse » (« El conde que esto oyó / tomó tristeza y pesar » et vers 35-36 : « ... il a une belle femme / jeune fille de peu d'années » (« ... tiene mujer hermosa / muchacha de poca edad »).

18 Vers 1 à 4 : « Le comte Dirlos, neveu de Don Beltrán, se tenait dans ses terres chassant pour se distraire » (« Estábase el conde Dirlos / sobrino de don Beltrán / asentado en sus tierras / deleitándose en cazar »).

Même lorsque les personnages de *romances* sont victimes plus que véritables acteurs de leur départ pour la terre d'Islam, ils fixent souvent des conditions particulières à leur absence loin des territoires chrétiens. Des motivations d'ordre moral ou purement personnelles sont avancées. C'est ainsi l'orgueil qui pousse le jeune Gayferos à aller chercher son épouse captive, lorsque l'empereur suggère qu'il est dommage qu'il soit plus doué pour le jeu que pour les combats[19]. Son départ est motivé par le désir de regagner l'estime de tous, malgré les supplications de sa mère qui tente de le persuader qu'il a déjà suffisamment tenté de retrouver son épouse[20]. Il fixe lui-même les conditions : c'est seul[21] qu'il ira libérer sa femme et reconquérir l'estime générale. Son retour ne sera qu'à cette condition. C'est également un mouvement d'orgueil qui anime le Cid lorsqu'il est banni par le roi Alphonse. Ce dernier le bannit pour un an, et le Cid prolonge la condamnation : il affirme ainsi son propre pouvoir de décision contre celui du roi et répond à un « je te bannis pour un an » par un « moi, je me bannis pour quatre »[22]. Il n'y aura en fait jamais de véritable retour du Cid, qui s'établit dans ses conquêtes. C'est le moment du départ qui marque le conflit de pouvoir entre le roi et son vassal[23].

Un autre type de réaction à une décision souveraine d'éloigner un suzerain se trouve dans le *romance* du comte Dirlos. Comme dans les cas antérieurs, l'ordre est respecté : le comte partira combattre le roi Aliarde. Cependant, la colère et le désespoir que provoque l'ordre du roi, alors qu'il jouit depuis à peine un an de sa jeune épouse qu'il n'a pu épouser qu'après trois ans de combats, le conduit à poser des conditions terribles à son départ et à son retour :

---

19 Vers 13-18 : « Gayferos, si vous étiez / pour prendre les armes / aussi doué que pour les dés / et pour jouer aux dames / votre épouse que retiennent les Maures / vous iriez la chercher » (« Si así fueséis Gayferos / para las armas tomar / como sois para los dados / y para las tablas jugar / vuestra esposa tienen moros / iríais la a buscar »). Certains ont pu établir pour ce *romance* une équivalence entre l'arrêt du jeu de hasard pour partir seul à la recherche de son épouse et le passage de l'adolescence à l'âge adulte du personnage (Samuel G. Armistead, « Gaiferos' Game of Chance : a Formulaic Theme in the *Romancero* », *La Corónica*, 19:2, Spring 1991, p. 132-144).

20 Les vers 61-68 décrivent en détail les trois années pendant lesquelles Gayferos a cherché en vain son épouse.

21 Vers 185-186 : « je ne rentrerai pas en France / si je ne ramène pas Mélisenda » (« Que yo no volveré en Francia / sin Melisenda tornar »).

22 Vers 55-56 : « Tú me destierras por uno / yo me destierro por quatro ».

23 Cette réaction du Cid est parfaitement en accord avec la figure de ce personnage qui apparaît majoritairement dans les vieux *romances* comme un révolté (Voir à ce sujet l'article de Giuseppe Di Stefano intitulé « Siluetas cidianas en los romances viejos », *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar* ; II, Gredos, Madrid, 1986).

Il prononce un serment
sur un livre de messe :
il ne retournera jamais en France
et n'y mangera pas de pain
et n'enverra jamais de lettre
pour qu'on ne sache rien de lui[24].

C'est un non-retour auquel il se condamne, alors que l'empereur l'envoyait pour une conquête de quelques années. Il refuse la perspective de retour dans le royaume de France où il aurait naturellement à rendre compte à Charlemagne de l'aboutissement de son expédition.

Les vieux *romances* espagnols tracent donc un panorama varié de départs pour les terres d'Islam. Cependant, tous ont en commun une part d'involontaire : causés par un rapt, un bannissement ou un ordre, ils ne sont pas le résultat de l'initiative du personnage concerné. Cependant, ils manifestent au moment de quitter le territoire chrétien le besoin d'ajouter aux conditions imposées d'autres qu'ils fixent eux-mêmes, et qui touchent aux modalités de leur absence et de leur retour, allant généralement dans le sens d'un prolongement et d'un durcissement.

Le conflit de pouvoir entre celui qui doit s'exécuter et celui qui ordonne se traduit par une surenchère de conditions particulières de l'émigration.

*

Ces départs toujours causes et sources de conflits entre détenteur de pouvoir et personnage assujetti ne peuvent que déboucher sur des retours problématiques. Si « partir c'est mourir un peu », revenir est en quelque sorte ressusciter avec tout ce que cela peut comporter d'inacceptable pour ceux qui sont restés et qui ont appris à vivre sans l'absent. Les émigrants des *romances* reçoivent-ils de leurs proches, de leur famille au sens large, l'accueil enthousiaste que le père des Évangiles réserve à son fils prodigue ou plutôt le visage fermé du frère resté sur les terres ? Les situations ne sont pas tranchées de façon définitive, et les *romances* qui consacrent des vers au retour délimitent nettement trois temps : le chemin du retour, le moment du rejet et de la non-reconnaissance, et enfin seulement les réjouissances[25].

---

[24] Vers 235-240 : « Sacramento tiene hecho / sobre un libro misal / de jamás volver en Francia / ni en ella comer pan / ni que nunca enviará carta /porque del no sepan parte ».

[25] Les *romances* s'éloignent en cela des textes grecs classiques, dans lesquels les retours débouchent toujours sur des morts, puis sur un autre exil des héros. Ulysse, pour échapper à la vengeance des parents des prétendants, doit aller fonder hors d'Itaque une autre colonie, Oreste, pour contenter les Erinyes, fuit à Athènes, puis à Sparte.

Le premier temps du retour décrit dans les textes est celui de l'approche du personnage, auquel les *romances* du Palmero, du comte Dirlos et de Gayferos réservent une place importante[26]. Nous pouvons dans les trois cas suivre les personnages tout au long de leur voyage, depuis la ville où ils ont vécu l'exil jusqu'à celle dont ils sont originaires. Le premier vers du *Romance de Merida sale el Palmero* [27], et son titre qui le reproduit, signalent le lieu de départ du personnage. Les vers suivants décrivent soigneusement ses habits et son attitude. Le vers 11 indique sa destination : Paris. L'originalité de ce texte réside dans le fait qu'il commence par le récit du retour, et que nous ne savons donc rien des raisons qui poussent cet homme à aller de Merida à Paris. Rien ne nous indique avant les vers 68 et suivants qu'il s'agit d'un retour après un rapt. Cela n'est pas le cas dans les deux autres textes considérés puisque le *romance* nous offre un récit chronologique du départ, du séjour à l'étranger, puis du retour en terre chrétienne. Les motivations ne sont pas exposées dans le *romance* consacré à Gayferos et Melisenda, car il est clair dès le départ que le but de Gayferos est de revenir le plus tôt possible dans le royaume de France avec son épouse[28]. La ville de départ est indiquée tout comme celle du retour : de Sansueña à Paris. Il en est de même pour le comte Dirlos, qui part du royaume conquis au Maure Aliarde pour revenir au palais de l'empereur Charlemagne, après un passage par ses propres terres. Pour tous, le chemin est difficile : le Palmero marche pied nu et ses ongles saignent[29], Gayferos doit se battre pour sortir du territoire musulman[30], et le comte Dirlos, après un heureux voyage en mer va de désillusion en désillusion en passant en revue ses anciennes possessions[31]. A cette première épreuve du retour qu'est le voyage matériel s'ajoutent rapidement les premiers contacts avec les parents, souvent froids, parfois violents.

---

26 Nous centrerons désormais notre étude sur ces trois textes, qui développent de façon particulièrement importante le moment du retour.

27 Ce *romance* a connu une tradition particulièrement fournie, tant par transmission orale que par diffusion écrite (Patrizia Botta, « El romance del Palmero e Inés de Castro », *Medioevo y Literatura*, I, p. 382). C'est donc que le schéma de retour qu'il propose a su interpeller toutes sortes de publics à travers les siècles depuis le milieu du XVI[e] siècle où il fut transcrit dans la première version écrite que nous conservons de lui.

28 Le plus urgent est pour les deux personnages de passer les cols montagneux qui les mettront à l'abri des Maures qui les poursuivent (vers 508 et suivants).

29 Vers 3-4 : « los pies llevaba descalzos / las uñas corriendo sangre ».

30 Pour sortir avec Melisenda de la ville, il doit d'abord combattre le roi Almanzor qui a fait fermer Sansueña suite à l'alarme donnée par le gardien des captifs, puis il doit encore combattre contre l'armée qui les poursuit.

31 C'est en pleurs que le comte finit son voyage (vers 424 : « llorando de los sus ojos »), mais ce sont des pleurs de rage et non d'émotion (« gran enojo » apparaît au vers 432).

Le voyage retour se poursuit pour tous par ce que l'on pourrait appeler une période de test de l'environnement antérieur. Ce moment de la réintégration dans la société d'origine s'accompagne d'une volonté de discrétion et d'anonymat pour les trois personnages concernés. Le cas de Gayferos est particulier, puisque c'est à l'arrivée en terre musulmane[32] qu'ont lieu les retrouvailles avec son épouse. Gayferos reconnaît Melisenda dès qu'il la voit à la fenêtre du palais musulman, mais la réciproque n'est pas vraie[33]. Gayferos ne se présente pas tout de suite et laisse son épouse lui confier un message pour lui sans révéler son identité[34]. Le Palmero est pour sa part déguisé, afin de ne pas être d'emblée reconnu comme un homme noble et riche. Sous une cape trouée qui ne vaut pas un réal il en porte une autre qui vaut bien une ville : le texte précise qu'aucun souverain, roi ou empereur n'en possède de pareille[35]. Le portier de Paris est bien surpris de le voir demander le chemin du palais[36], où il se permet de ne pas saluer les douze pairs, en insultant ainsi Olivier et Roland, ses oncles. Il ne dévoile pas encore son identité, et seul l'empereur soupçonne une haute naissance, déjà suggérée au début du texte par la richesse de l'habit caché[37]. Il tient encore son nom secret jusqu'au vers 121 des cent quarante du texte. Dans le *romance* du comte Dirlos, le souci de préserver l'anonymat lors du retour est manifesté à plusieurs reprises, et se manifeste par un double moyen : le changement physique s'ajoute au serment que le comte exige de ses hommes[38]. Ils

---

32 Ce voyage aller est aussi en quelque sorte un retour puisque les vers 61-68 évoquaient un voyage antérieur de Gayferos en terres musulmanes. C'est peut-être pour cela que le schéma des retrouvailles avec son épouse est comparable à celui des retrouvailles des autres personnages à l'issue de leur voyage retour.

33 Vers 271 et suivants : « Melisenda en le voyant / se mit à pleurer / non qu'elle l'ait reconnu / par sa silhouette ou son habit / mais parce qu'en le voyant armé de blanc / elle se souvint des douze pairs » (« Melisenda que lo vido / empezara de llorar / no porque lo conociese / en el gesto ni en el traje / mas en verlo en armas blancas / acordose de los doce pares »).

34 Les vers 281 à 322 sont consacrés à ce message, qui est une demande de secours à transmettre à son époux ou aux autres membres de sa famille, et encore aux douze pairs.

35 Vers 5-10 : « una esclavina trae rota / que no valía un real / y debajo traía otra / bien valía una ciudad / que ni rey ni emperador /no alcanzaba otra tal ».

36 Il lui indique cependant, car les nobles avaient pour habitude d'offrir le gîte aux pèlerins tout comme les religieux des monastères (María Fernanda Cardama Madriñán, « De monasterios, monjes y peregrinos », *Medievalismo*, 3, 1993, p. 264). Le vêtement de pèlerin permet ainsi au personnage de se doter d'un véritable sauf-conduit pour approcher le roi et les douze pairs.

37 L'empereur hésite entre la folie et le sang royal (vers 61-62 : « o este palmero es loco / o viene de sangre real »). Il est conduit ainsi à l'interroger sur les conditions exactes de sa capture.

38 Vers 384 et suivants : « Que tous prêtent serment / sur un livre de messe / en quelque lieu que ce soit / de ne jamais me nommer / car avec l'aspect que j'ai / personne ne me reconnaîtra » (« Que todos hagays juramento / sobre un libro misal / que en parte ninguna que sea / no me hayáis de nombrar / porque con el gesto que traigo / ningunos me conocerán »).

s'engagent à ne pas l'appeler par son nom et à laisser croire qu'il est un messager porteur de nouvelles du comte. Il se donne ainsi la possibilité d'observer les réactions de ses anciens proches. Lorsqu'il entre dans Paris, il ne le fait pas avec tous ses hommes, pour éviter que Charlemagne ne sorte l'accueillir et ne reconnaisse sa voix. Il entre de nuit avec seulement cent hommes, pour que personne ne sache rien de lui[39]. Comme Gayferos antérieurement, il souhaite garder l'anonymat avec sa femme elle-même. Quand n'y tenant plus il va vers elle, elle a une réaction de peur, car elle ne le reconnaît pas :

> La comtesse effrayée
> se réfugia derrière Bertrand[40].

C'est seulement alors que le comte se dévoile. La difficulté du retour pour les trois personnages considérés est traduite par une nécessaire transition : Gayferos, Dirlos et le Palmero ne récupèrent pas immédiatement leur nom au sein de la communauté qu'ils ont quittée.

Après ce premier temps où chacun des personnages revient physiquement, mais sans chercher à être reconnu, intervient le temps de la reconnaissance par les proches. Dans les trois cas, c'est le personnage lui-même qui donne son nom, suscitant des réactions pas toujours immédiatement enthousiastes. Le cas de Gayferos est le plus simple et le plus direct : le jeune guerrier donne son nom dès que son épouse lui avoue qu'elle ne peut oublier l'amour qu'elle portait à son époux. Il fait ainsi cesser ses larmes. La reconnaissance est immédiate lorsqu'elle l'entend parler et qu'elle retrouve le son de sa voix[41], qu'elle n'avait pas entendue depuis plus de trois ans. La voix est également le signe de reconnaissance entre le comte Dirlos et sa femme dont il avait été séparé pendant quinze ans[42]. Malgré l'aspect sauvage qui avait d'abord effrayé son épouse, le comte lorsqu'il parle est reconnu d'elle immédiatement par sa voix plus que par le visage qu'il découvre pourtant :

> Avec ses mains il écarte
> les cheveux de son visage
> la comtesse le reconnut
> alors à sa façon de parler[43].

---

39 Vers 628 : « que nadie de mi sepa parte ».

40 Vers 849-850 : « La condesa espantada / pusose tras don Beltrán ».

41 Vers 338 : « elle le reconnut à son parler » (« conociole en el hablar »).

42 Vers 354 : « quinze ans déjà se sont écoulés » (« ya cumplidos son quince años »).

43 Vers 859 et suivants : « con las manos se aparta / los cabellos de la faz / conoció lo la condesa ».

Le *romance* du Palmero est sur ce point original, car la reconnaissance passe par une véritable marque corporelle identifiable. Il est vrai qu'il s'agit alors d'un jeune homme disparu alors qu'il était enfant et qui revient une fois adulte. Le moment de la reconnaissance est d'ailleurs particulièrement tendu, car le roi qui n'a pas reconnu son fils s'apprête à le faire pendre. Le personnage maudit alors le roi en lui reprochant de vouloir tuer son fils unique[44]. La révélation de son identité par le personnage ne suffit pas, et la mère de celui-ci intervient pour signaler une particularité physique permettant de reconnaître son fils sans l'ombre d'un doute : ils le dénudent et trouvent le riche vêtement, puis la marque. Dans tous les cas, la reconnaissance par les proches est suivie de fêtes, qui occupent les derniers vers des *romances* considérés.

Pour les personnages des *romances*, retrouver sa place au sein de la famille ou du couple n'est pas évident, la reprendre dans l'ensemble de la société l'est encore moins. Le fils du roi Charles est appelé infant dès son identification et l'on peut supposer que les fêtes qui ont lieu ensuite servent à manifester à tous son retour et la réalité de son rang et des charges et honneurs qui l'accompagnent. Gayferos gagne en ramenant sa femme à Paris une estime accrue de la part des douze pairs de France, et l'on peut donc dire qu'il trouve plus à son retour que ce qu'il avait laissé[45]. De plus, son épouse était sur le point d'être convertie à l'Islam et mariée de l'autre côté de la Méditerranée, mais rien n'était encore fait et elle était traitée comme la propre fille d'Almanzor : il peut donc reprendre avec son épouse des relations sans taches. Des fêtes particulièrement brillantes saluent ce nouveau statut et la satisfaction de l'empereur dont les reproches au début du *romance* avaient provoqué le départ du guerrier. Dans le cas du comte Dirlos en revanche, la reconnaissance ne résout pas tous les problèmes découverts par le personnage à son passage dans ses terres : il a pu voir de ses yeux ses armes martelées et a appris que sa femme est remariée. Les conditions posées à son épouse à la demande de celle-ci lors du départ ont été parfaitement respectées. Le comte avait précisé ce qu'elle devait faire des biens de son époux et d'elle-même :

> Je veux tout vous donner[46] [...]

---

44 Vers 120 et suivants : « Dieu veuille qu'il t'arrive malheur /car le seul fils que tu as / tu le fais pendre » (« dios te quiera hacer mal / que un hijo solo que tienes / tú le mandas ahorcar »).

45 Vers 605 : « les douze à Gayferos / font grande révérence / ils le tiennent pour valeureux / bien davantage à partir de ce jour » (« Los doce a don Gayferos / gran acatamiento le hacen / tienen lo por esforzado / mucho más de allí adelante »).

46 Vers 86 : « todo vos lo quiero dar ».

comme principale héritière[47] [...]
Sept années la comtesse
sept années entières vous m'attendrez
si je ne reviens pas la huitième
vous vous marierez la neuvième[48].

Quinze ans se sont écoulés et la jeune femme a été remariée avec un jeune infant désargenté qui a mis la main ainsi sur les biens du comte. Le retour de ce dernier apparaît comme une véritable résurrection, car l'infant Celinos avait fait circuler une fausse lettre annonçant la mort de Dirlos. Les conséquences sont importantes et partisans de l'un et de l'autre se déchirent autour de la possession des biens et de l'épouse du comte. Par une pirouette, le *romance* permet une restitution totale des biens par l'exil de Celinos, et des retrouvailles avec une épouse non adultère puisqu'une clause de son remariage précisait qu'il devait rester blanc. Si « tout est bien qui finit bien », cela ne va pas sans l'évocation de la possible perte du royaume de France par la division des familles autour des conséquences du retour du comte.

Nous avons pu nous en rendre compte, les retrouvailles avec les membres de la famille ne sont pas simples. Elles vont de pair avec la récupération du nom d'un personnage que les proches n'ont pas prononcé depuis plusieurs années. Dans les *romances*, la phase d'anonymat ne se prolonge pas au-delà d'un temps d'observation de l'ancien entourage. La reconnaissance intervient toujours, suivie de fêtes qui permettent l'accueil du héros dans son foyer délaissé depuis longtemps. La restitution dans les charges et les honneurs prend parfois davantage de temps, mais, malgré les tribulations, aucun héros de retour chez lui ne se retrouve spolié[49].

*

Pas de retour triomphal du héros de *romance* dans ses foyers quittés souvent de bien mauvais gré, de ce héros emporté comme captif ou exilé par la décision ou la condamnation d'un Grand. Au départ douloureux succède un séjour en terre musulmane qui se compte toujours en années plutôt qu'en mois, provoquant chez ceux qui partent des changements physiques

---

47 Vers 89 : « como principal heredera ».

48 Vers 103 et suivants : « siete años la condesa / todos siete me esperades / si a los ocho no viniere / a los nueve vos casades ».

49 La résolution positive des conflits liés au retour peut s'expliquer par le fait que les vieux *romances* appartiennent aux formes littéraires « destinées à offrir à un public aristocratique une image flatteuse de son existence et de ses aspirations » (Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, p. 99).

empêchant leur identification immédiate dans la communauté d'origine. A ces obstacles s'ajoutent les réticences mêmes des héros de retour, désireux de retrouver leurs terres et leurs proches d'abord comme des étrangers, sans reprendre leur nom, afin de mieux laisser s'exprimer les sentiments de ceux auxquels ils tiennent. Le dévoilement du nom entraîne parfois encore quelques vérifications, et, dans le cas du comte Dirlos, un conflit grave impliquant deux clans et des intérêts économiques importants[50]. Le retour du héros est dans tous les cas suivi d'honneurs certains, mais d'honneurs d'abord contestés.

[50] Comme le faisaient remarquer Madeleine Pardo et Michel Garcia au sujet des chroniques (« Réflexions sur l'exemplarité dans les chroniques castillanes du XVème siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XV, 1979, p. 602-604), on trouve à travers les textes une permanence des phantasmes créés autour de ce qui peut menacer une communauté : l'absent de longue durée peut se constituer comme un danger pour un ordre qui s'est établi sans lui.

Christine de BUZON
(Université de Limoges)

La scène du retour dans la tragédie de *Regulus*

L'objet de cette communication est un personnage historique romain devenu un *exemplum*, le consul et chef de guerre Marcus Atilius Regulus[1]. Si l'homme a bien été consul, l'authenticité de l'épisode de son retour à Rome est actuellement discutée par de nombreux universitaires[2] même s'il est connu par une longue tradition[3]. L'*exemplum* de Regulus offre une image inverse de celle d'Ulysse, une image moins connue mais tout aussi forte, l'image singulièrement poignante et austère d'un héros qui n'accomplit un retour dans sa patrie que pour exposer qu'il *ne doit pas* y rester.

Comme on sait, le consul Atilius Regulus fut un héros de la première guerre punique, première guerre romaine qui se déroula hors d'Italie. L'argument de la tragédie de 1582 rappelle que Regulus, après de nombreuses victoires, fut pendant cinq ans le captif de Carthage. Le Sénat de Carthage lui demanda alors de revenir à Rome pour négocier son propre retour contre la libération des prisonniers carthaginois. En cas d'échec de la négociation, Regulus avait promis à Carthage de revenir. A Rome, Regulus fit part au Sénat romain de la transaction envisagée mais représenta aussitôt à ses compatriotes que le marché était inégal et qu'il fallait refuser l'échange de prisonniers jeunes et nombreux contre sa propre personne. Il revint donc volontairement à Carthage où il fut torturé. « Là étant, les Carthaginois avertis du langage qu'il avoit tenu à Rome, luy firent endurer un cruel tourment, C'est que luy ayant coupé les paupieres des yeux, ilz le firent mourir à force de veiller. »[4] Le retour de Regulus a eu lieu mais

---

[1] Dans de nombreux textes, notamment du XVIe siècle, son nom s'orthographie Marcus Attilius Regulus.

[2] Voir par exemple les travaux de M. Fantar, d'E. Lipinski (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Brepols, 1992 et l'*Histoire militaire des guerres puniques*, de Yann Le Bohec, Editions du Rocher, 1996, p. 94-95.

[3] Polybe ne l'évoque pas. Les sources premières et la transmission de la tradition ont été analysées par Erving R. Mix, *Marcus Atilius Regulus, Exemplum historicum*, La Haye, Mouton, Studies in Classical Literature n° 10, 1970.

[4] Jehan de Beaubrueil, *Regulus*, « Argument », Limoges, H. Barbou, f. A 4 v°. B. N. F. : deux exemplaires de l'édition Barbou : [Rés. Yf 3965 et [Rés. Yf 396. Bibliothèque Municipale de Besançon : édition Rigaud, s.d. : [205 048. La pièce est dédiée à l'humaniste Jean Dorat et est

c'est un retour volontairement manqué qui est à la source d'une gloire éclatante.

Sa vie est relatée par les principaux historiens latins[5] mais elle est aussi rappelée sous forme d'*exempla* de longueur variable par les philosophes notamment les Stoïciens Cicéron et Sénèque, les moralistes et les poètes. Son nom seul figure dans d'innombrables listes d'hommes illustres et on le retrouve allusivement dans tels vers de la scène V de l'acte IV de *Bérénice*,

> *L'un jaloux de sa foi, va chez les ennemis*
> *Chercher, avec la mort, la peine toute prête.*

En 1582, pour la première fois, l'amplification de l'*exemplum* atteint la dimension de la tragédie. Entre 1582 et 1890, ce sujet dramatique fut repris par quinze dramaturges ou librettistes d'opéra dans toute l'Europe[6].

Regulus, cette tragédie en alexandrins de 1582 publiée à Limoges et Lyon par un avocat limousin, Jehan de Beaubrueil, fournira l'essentiel de mes exemples. Si le titre en est bien *Regulus*, le nom du protagoniste a été francisé en Attilie par une licence dont l'auteur Jehan de Beaubrueil s'explique dans un avertissement « Au lecteur ». La tragédie est composée de cinq actes qui conduisent du premier voyage vers Carthage, un départ guerrier, au second, le départ tragique vers la torture et la mort pour la patrie. Beaubrueil néglige les unités de lieu et de temps. La scène du retour – dont

---

citée dans le livre V, ch. VII de *L'Art poetique françois* de Pierre Delaudun d'Aigaliers, Paris, Anthoine du Brueil, 1597, réimpr. photographique : Genève, Slatkine, 1971, p. 290. Elle n'a pas fait l'objet d'étude particulière avant 1997 : Christine de Buzon, « La tragédie humaniste selon Jehan de Beaubrueil : *Regulus* (1582) », *Les Officiers moyens à l'époque moderne (France Angleterre, Espagne), Actes du colloque des 11-12 avril 1997*, études réunies par Michel Cassan, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1998, p. 345-365. Je remercie Marie-Luce Demonet de m'avoir signalé une communication dont j'ai pris connaissance après ce colloque : Jole Morgante, « L'innovazione estetica del *Regulus* di J. de Beaubrueil », Convegno internazionale del Gruppo di Studio sul Cinquecento francese (Castello di Malcesine, 22-24 mai 1997). L'édition critique avec index par mes soins paraîtra aux éditions Honoré Champion, accompagnée d'une étude de Michel Cassan, celle de J. Morgante à Florence (Olschki).

[5] Beaubrueil dit s'être appuyé sur Orosius (*Histoire contre les Païens*) et sur Eutrope (*Breviarum historiae romanae*).

[6] Outre les six tragédies et le poème héroïque qui constituent le corpus de cette communication, on trouve sous le titre *Regulus* des œuvres de John Crowne (représentation en 1692), William Havard (1740), Heinrich Joseph von Collin (1802), Lucien Emile Arnault (1822), Jacob Jones (1841) et David Burn (1842). La plupart de ces œuvres ont été rééditées.

Sous le titre *Tragedia. Atilio Regulo*, on publia une pièce anonyme à Barcelone vers 1760 et le livret anonyme de l'opéra de Scarlatti en 1719. Et sous le titre *The Inflexible Captive*, il faut citer l'importante tragédie en cinq actes d'Hannah More (1774, jouée à Bath) reprise dans *The Works* (XI volumes, 1830). A ces quinze textes, on ajoutera la pièce de Catherine Decours (1988) citée *infra* p. 45.

un large extrait est donné en annexe – se passe dans le Sénat romain et n'est suivi que de trois courtes scènes à Carthage : la première le voit menacé par le magicien Gorgophon qui veut l'effrayer en faisant apparaître Mégère, la deuxième voit sa condamnation au Sénat de Carthage et la dernière est celle de sa torture.

Le corpus a été étendu à divers auteurs dont Desmarets de Saint-Sorlin (*Regulus ou le Vray généreux, poëme héroïque*[7], 1671), Jacques Pradon (*Regulus*[8], 1688), Pietro Trapassi dit Metastasio (*Attilio Regolo, Dramma*[9], livret d'un opéra écrit en 1740 mais joué en 1750 seulement), Claude-Joseph Dorat (*Regulus*[10], deux versions en 1765 et 1773), *Regulus*[11] tragédie du Comte Suffren de la Condamine (1890), et à diverses réécritures populaires du XIX^e^ siècle.

Ces réécritures dramatiques de l'histoire sont utiles pour dégager les traits caractéristiques du retour de Regulus, en mettant en lumière les ressemblances plus que les différences. A l'évidence, le point remarquable de ce sujet est qu'il offre *deux retours* : Rome-Carthage-Rome puis Rome-Carthage. La scène critique est la première « scène de retour », c'est-à-dire la

---

[7] *Regulus ou le vray généreux. Poëme héroïque*, dédié à Monsieur de Bartillat. Paris, Laurent Rondet, 1671, 42 p. B.N.F. [Ye 1398. Le poème est précédé d'une épître et d'un argument. Il est divisé en cinq chants.

[8] Jacques Pradon, *Regulus, Tragédie*, Paris, Thomas Guillain, 1688. B.N.F. [Yf 3640. Relié avec les *Œuvres de Mr Pradon*. La pièce est précédée d'une épître en prose et d'une épître en vers dédiées à Madame la Dauphine. Le dramaturge signale quelques infidélités à la tradition : « J'ay changé quelques circonstance à l'histoire, & j'ay mis la Scene dans le camp des Romains devant Carthage, & non pas dans Rome, pour conserver l'unité du temps & du lieu. [...] J'avouë que le caractère de Fulvie est entierement de mon invention, & qu'elle fait l'epizode de ma Piece, on l'y trouve amenée avec bien sceance... ». Pour le reste, « mesme les plus fins connoisseurs m'ont applaudy d'avoir pû faire cinq Actes complets d'un sujet aussi simple qu'est celuy-cy. J'ay tâché de conserver ce caractère de grandeur et de fermeté dans le plus austère Romain qui ait jamais parû, & l'on me flate de l'avoir fait voir dans toute son etendüe. » Cette tragédie traduite par G. Gigli sous le titre *L'Attilio Regolo* fut représentée à Rome pour le Carnaval et à Sienne en 1711. Pradon lança peut-être une mode. L'opéra en trois actes d'Alessandro Scarlatti, fut représenté à Rome lors du Carnaval de 1719 : *Marco Attilio Regolo*, ed. by Joscelyn Godwin, Cambrige, Mass., Harvard University Press, 1975, xi-261 p., facsim.

[9] Edition consultée : *Opere scelte* di Metastasio, tomo quarto, Avignon, presso li Fratelli Seguin, 1808. B.N.F. [Yd 8360 (4). Le drame a été écrit à Vienne sur ordre de l'impératrice Elisabeth pour la fête de Charles VI (4 novembre 1740) mais, celui-ci étant mort avant cette date, *Attilio Regolo* n'a été représenté que dix ans plus tard à la cour de Dresde devant Auguste III, roi de Pologne, le 12 janvier 1750 avec la musique de Johann Adolf Hasse. Dans une lettre du 20 octobre 1749 à Hasse, Métastase considère *Attilio Regolo* comme sa meilleure œuvre. L'opéra a été mis en musique une nouvelle fois par Nicolo Jommelli et représenté à Rome en 1753. Voir Sabine Henze-Döhning, « Die *Attilio Regolo* Vertonungen Hasses und Jommellis : ein Vergleich », *Analecta Musicologica Int.*, XXV, 1987, p. 131-158. On dispose des versions allemande et française anciennes du livret.

[10] *Les deux* Regulus *de Dorat*, édition établie par Jean-Noël Pascal, avec un dossier sur les sources historiques du mythe, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Etudes, 1996, 210 p.

[11] Paris, Impr. typogr. Bourdarie, 1890, B.N.F. [Yth 24134.

scène où Regulus, captif de Carthage est physiquement revenu à Rome pour négocier un échange de prisonniers mais où ce héros démontre en peu de mots que cet échange est impossible, qu'il lui est impossible de rester. Autrement dit, qu'un vrai retour, un retour définitif dans sa patrie, est impossible.

Après l'étude rapide de cette scène, je rappellerai les conséquences que cet épisode historique eut sur le droit romain puis je tenterai de montrer comment l'héroïsation tragique du personnage passe ici par son isolement, voire son exclusion de la cité et comment cette exclusion était préfigurée par l'amour – précisément exclusif – qui l'unissait à sa patrie. On verra enfin comment, dès 1582, l'élaboration de la figure de Regulus fait tendre le tragique de la pièce vers le mythe et l'épopée.

*
* *

La scène du retour

Dans le *Regulus* de 1582, tragédie du reste fort courte, cette scène se caractérise par son laconisme et sa rapidité. Il est vrai qu'elle a été longuement préparée. Xantippe, le général lacédémonien venu en renfort des Carthaginois, s'était moqué de Regulus qui n'avait pas eu l'occasion de mourir les armes à la main[12] et les Carthaginois avaient encore reproché à leur ennemi captif d'avoir plusieurs fois refusé la paix de façon humiliante.

Le héros sait à quoi s'attendre et pas seulement parce que Carthage est traîtresse[13]. Il sait que la ville ennemie lui reprochera longtemps son inhumanité depuis qu'elle a, par trois fois, imploré la paix et qu'il a rangé cette solution, toujours, au nombre des *impossibilia* :

> *Pardon à ces mutins ! à ce Peuple rebelle !*
> *A ces agasse-dieux ! à ceste gent cruelle !*
> *Plutost au fond des eaux les cerfz habiteront*
> *Et les poissons en l'Er sans cesse voleront. (v. 438-441)*

Regulus, devenu captif, ne se considère plus comme un citoyen romain, encore moins comme un consul, et cette honte se marque dans une indication scénique donnée par le dialogue. Lorsqu'il se présente devant le Sénat et

---

12 « Il estoit beaucoup mieux mourir l'epée au point » (v. 665).

13 Voir p. 49-50 l'extrait de l'acte V : Darion prodigue par deux fois aux Romains des paroles rassurantes au Sénat quant au sort réservé à Regulus lequel s'abstient d'en prendre acte.

qu'on le prie de siéger parmi les sénateurs, il refuse de s'asseoir parce que, dit-il, dans ce vers signalé comme sentence,

Le sort d'un prisonnier à l'ayse est repugnant.

Ce prisonnier humilié (*Je dois mourir brisé* dit encore le Regulus de Suffren en 1890) ne devrait pas dicter sa conduite au Sénat. Or, paradoxalement, il devient à cet instant même une autorité qui ne sera pas contredite par le sénateur Pomponin[14]. Et ce, alors même qu'il propose son portrait en « grison » inutile à la république :

Et j'ay presque fini le terme de mes ans.
Mon poil est tout grison, & la grand fascherie
Qu'en prison j'ay receu, ha ma force tarie, [...]
Mon sang n'est plus bouillant, ains je sens la vieillesse
Englacer peu à peu mes forces de jeunesse. (v. 918-920 et 923-924)

Les prisonniers carthaginois « sont tous jeunes gens » plein d'ardeur :

Ilz sont enchalurez de leur force plus grande.

Par conséquent, les garder à Rome prolongera le désespoir des ennemis.

Regulus était constamment méprisant avec ses ennemis au temps de ses victoires ; il le reste lorsqu'on lui apprend le sort qui lui est réservé. L'idée même d'un échange de prisonniers lui paraît méprisable parce qu'il conduirait à une « paix honteuse et pleine d'infamie. »[15] Si le héros retrouve son éloquence, au XVIII[e] siècle, chez Dorat, il exhorte alors ses amis à le venger :

Eh bien si vous m'aimez, embrassez ma vengeance :
C'est la vôtre; armez-vous, armez mille vaisseaux
Cherchez au sein des mers, des triomphes nouveaux.[16]

---

[14] Ce paradoxe est longuement exposé dans le *Regulus* de Suffren (éd. citée, acte III, sc. VI, p. 49 sq.) :
« Je ne suis plus Romain ; j'appartiens à Carthage
[...] Romains, je ne vais pas ici montrer mes fers
Pour exciter en vous une faiblesse inique :
Je viens d'un grand danger sauver la République.
Libre pour un moment, je viens vous dire ici
Romains, vous ne pouvez (écoutez bien ceci)
Traiter avec un peuple ennemi, qui ne compte
Qu'abuser vos esprits, en exploitant ma honte. »

[15] Pradon, *éd. citée*, acte IV, sc. III.

[16] C.-J. Dorat, *Regulus* (1773), *éd. citée*, acte II, sc. II, v. 781-794. Regulus poursuit par ce vœu : « Du fond de mon tombeau je détruirai Carthage. »

Dans l'opéra de Métastase, l'autorité du vieux chef militaire est encore soulignée au moment de son départ effectif dans la dernière scène. Le peuple répète « Regolo resti ! » ce que Regulus refuse d'entendre[17]. Lorsqu'il demande le passage vers le navire qui l'emmènera, il est immédiatement obéi à la surprise de sa fille Attilia qui s'exclame dans un aparté :

(Oh Dio ! Ciascún già l'ubbidisce !)

L'éloquence sévère et brève du héros est notée par tous les adaptateurs de l'épisode de Regulus pour toutes les scènes où il apparaît captif. Ainsi, le « Troisième Chant » du poème héroïque de Desmarets de Saint-Sorlin évoque l'accueil en grande pompe à Rome[18] mais Regulus ne prend la parole que pour refroidir cette liesse populaire :

Quoy ! l'on a de la joye à me voir sous les fers,
Et l'on peut applaudir aux plus honteux revers ! [19]

Ce laconisme du prisonnier est encore noté à deux reprises. Regulus préfère se taire quand on l'invite, au Sénat, à accepter la proposition de Carthage et cet homme religieux ne souhaite s'exprimer qu'après avoir accompli un sacrifice aux Dieux. Les quatre derniers vers du poème héroïque de Desmarets concluent encore sur ce trait :

Voilà ce qu'au Héros un noble Zele inspire,
Il ne veut rien entendre, il ne veut plus rien dire ;
Il retourne à Cartage, où l'ennemy cruel
Le fait cent fois mourir & le rend immortel.[20]

Même si la scène a été longuement préparée par des allusions au serment et à la *fides*, cette scène du retour crée la surprise. Elle présente un cas particulier inédit du *Pulchrum est pro patria mori* qui laisse les assistants sans voix.

*
* *

[17] *Ed. citée*, p. 181 [Regolo] : « Regolo resti ! Ed io l'ascolto ! Ed io / Créder deggio a me stesso ! Una perfidia / Si vuol ? Si vuole in Roma ? / Si vuol da me ? »

[18] Desmarest, *éd. citée*, p. 23.

[19] Desmarest, *éd. citée*, p. 24.

[20] Desmarest, *éd. citée*, p. 42. En revanche, le Regulus de Lucien Arnault dans la tragédie éponyme (1822) a besoin de trois « immenses tirades » comme le note J.-N. Pascal dans son éd. citée des deux *Regulus* de Dorat, p. 154.

L'interprétation juridique

Cette analyse a été faite par Claudine Herrmann dans un article « Le cas d'Atilius Regulus »[21] paru dans une revue d'histoire du droit, *Iura*. Elle montre que le cas d'Atilius Regulus contribua à l'évolution du droit romain sur trois points dont le dernier surtout nous intéresse ici :

- 1) le *jusjurandum* : Regulus avait fait le serment que si les prisonniers carthaginois (selon Cicéron, certains nobles carthaginois) n'étaient pas libérés, il devrait revenir lui-même à Carthage. Or Carthage ne pouvait souhaiter envoyer à Rome un avocat de la cause adverse et Regulus ne croit pas commettre une perfidie en trompant les attentes de ses vainqueurs. Il appartenait à une *gens* qui vers 250 avait relevé le Temple de la *Fides* sur le Capitole.[22] A l'époque de Regulus, il semble que tout ce qui avait été dit devait être tenu (sous peine de vengeance des Dieux sur le peuple dans son entier) mais il ne fallait pas s'abuser sur le sens des promesses. Le droit interne pouvait prévaloir sur le droit des gens. Après Regulus, le serment doit toujours être respecté même s'il a été obtenu par la violence à condition qu'il soit fait à un ennemi régulier, inclus dans le droit des gens.[23] Aucun parjure ni aucune réserve mentale ne sont permis envers cet ennemi.

- 2) le droit des prisonniers : ce point n'est pas du tout abordé dans les tragédies ni l'opéra cités parce que l'intérêt se concentre sur le héros, mais il semble que la veuve de Regulus tortura les deux nobles prisonniers carthaginois qu'on lui avait sans doute confiés sciemment à cet effet pour qu'elle assouvisse sa vengeance. Bodostor mourut le premier et elle osa laisser plusieurs jours Amilcar cohabiter avec le mort. La famille fut rappelée à l'ordre par le tribun pour avoir déshonoré Rome[24]. Sur ce point encore, le droit évolua lentement en faveur d'une protection des prisonniers.

- 3) le *postliminium* c'est-à-dire le retour. Pendant longtemps, le bénéfice du *postliminium* fut automatique, c'est-à-dire lié à la présence physique à Rome. Regulus refusa le droit au retour et « jeta l'idée qui devait porter ses

---

21 *Iura*, 1963, Parte I, p. 159-175.

22 Cicéron, *De Natura deorum*, II, 61 cité par C. Herrmann, p. 166, note 30.

23 *Article cité*, p. 169. Voir Cicéron, *Traité des devoirs*, trad. Emile Bréhier, Gallimard, Pléiade, p. 626 : le Sénat renvoya à Hannibal un prisonnier parjure trente ans après l'épisode de Regulus et refusa de racheter huit mille prisonniers qui avaient été laissés dans leur camp par les consuls Paul et Varron. « Il eût pu le faire à peu de frais ; mais il voulait inculquer dans l'esprit de nos soldats l'idée qu'il fallait vaincre ou mourir. Polybe dit que, en apprenant la chose, Hannibal fut découragé. »

24 *Article cité*, p. 174 : « Le premier soin des Atilii repentis est d'incinérer les restes de Bodostor et de renvoyer l'urne à ses proches, ce qui prouve bien qu'ils cherchent à réparer la faute qui a été commise sur un plan religieux. »

fruits que celui-ci était soumis à certaines restrictions ».[25] Un prisonnier comme il l'était ne pouvait plus avoir les droits des citoyens romains libres : selon Silius Italicus dans *La Guerre punique*[26], il refusa ainsi d'entrer dans sa propre maison et resta avec la délégation carthaginoise. Une trentaine d'années après cet épisode, « les deux idées maîtresses du *postliminium* étaient déjà lancées : il fallait pour l'obtenir avoir l'*animus remanendi* et n'être pas revenu de captivité dans des conditions honteuses. »[27] Les prisonniers avaient le droit de s'évader mais un lâche qui avait refusé le combat ou qui n'avait pas mis sa vie en danger ne pouvait avoir droit au retour. Le poète Horace, utilisant la comparaison de la laine blanche qui, une fois teinte, ne peut plus retrouver sa première couleur, conclut que « lorsque le vrai courage a disparu, il ne rentre plus dans un cœur déshonoré. »[28]

*
* *

Du tragique à l'épique

L'idée d'un ostracisme

La vertu ne fait pas tout. Dès l'acte I, au milieu de cette scène d'union entre les deux consuls et d'enthousiasme pour le devoir patriotique à accomplir, Manlie évoque l'ostracisme grec (v. 101) puis l'exemple romain de Camille qui s'exila volontairement à Ardée. Si le chœur qui suit cet acte qualifie les hommes unis de « demy-dieux » ; le chœur qui suit le dernier acte dit explicitement que Regulus *est* un dieu :

> *Par un tel courage grand*
> *L'homme un nouveau Dieu se rend*
> *Ainsi que fist Attilie. (v. 1085-87)*

La quasi-divinisation constatée de Regulus signifie que le héros vertueux s'est mis de lui-même hors du rang, donc hors de la communauté. Dans *La Politique*, Aristote s'interroge sur la place de l'homme semblable aux dieux, *isotheos*. Un individu exceptionnel par « la vertu ou la capacité » « sera

---

[25] *Article cité*, p. 164. C. Herrmann s'appuie sur une phrase d'Aurelius Victor, *De Viris illustribus*, 9 : « du jour où il était tombé au pouvoir des Africains, il avait cessé d'être Romain. »

[26] v. 406-414.

[27] C. Herrmann cite le *Digeste* 45.15.5 qui mentionne expressément Regulus.

[28] *Odes*, Livre III, V, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 90, traduction François Richard.

naturellement comme un dieu parmi les hommes » et pour lui, « il n'y a pas de loi » parce que de tels hommes « sont eux-mêmes une loi »[29]. Sur cette excellence d'un homme qui l'exclut de son pays, de sa communauté, les analyses de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* sont essentielles[30]. Les auteurs chrétiens eux-mêmes lui reconnaissent une nature divine. Ainsi Dante l'insère-t-il dans la liste des citoyens dotés par Dieu de « vertus célestiales » :

« Qui dira de Régulus pris par les armes, envoyé par Carthage à Rome pour échanger des prisonniers carthaginois contre lui et les autres prisonniers romains, qui dira comme il put, une fois son ambassade rapportée, conseiller Rome contre lui-même, dans son amour pour elle, s'il n'était mû que par une nature humaine et non divine ? »[31]

L'amour de la patrie, la plus forte des passions

Regulus ne peut revenir dans sa patrie pour l'amour d'elle, ni par amitié pour ses proches. Le sens politique est plus fort que le sens de l'amitié. L'amour filial, conjugal, paternel est absent du *Regulus* de 1582 : c'est une tragédie sans femmes et sans enfants. En ce sens, Regulus est en quelque sorte une préfiguration de Caton. Dans le *Regulus* de 1582, l'autre consul, Manlie s'adressant à Attilie c'est-à-dire Regulus, son ami, évoque ainsi la seule union qui ait un sens :

> *Soyons donc si unis & conjoinctz au devoir*
> *Que Rome un grand proffit en puisse recevoir. (v. 55-56)*

La seule conjonction possible est une conjonction au devoir. Le seul amour possible est celui de la patrie et comme, selon Descartes, « la nature de l'amour est de faire qu'on se considère avec l'objet aimé comme un tout dont on n'est qu'une partie »[32], « quand un particulier se joint de volonté avec son prince, ou à son pays, si son amour est parfaite, il ne se doit estimer que comme une fort petite partie du tout qu'il compose avec eux, et ainsi ne craindre pas plus d'aller à une mort assurée pour leur service, qu'on craint de

---

[29] III, 1284 a3-b13.

[30] Maspéro, 1972, p. 124-128. Voir aussi Jérôme Carcopino, *Histoire de l'ostracisme athénien*, Paris, F. Alcan, Mélanges d'histoire ancienne 25, [85]-266 p., 1909 ; rééd. : Plan-de-la-Tour, Ed. d'Aujourd'hui, 1984. Pour le *Regulus* de 1582, notre article cité *supra* « La tragédie humaniste selon Jean de Beaubrueil » en particulier la note 36.

[31] Dante, *Banquet*, IV, v, *Œuvres complètes*, traduction d'André Pézard, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 447.

[32] Lettre à Chanut, 1er février 1647, in *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, éd. Jean-Marie et Michelle Beyssade, GF-Flammarion, 1989, p. 257-258.

tirer un peu de sang de son bras, pour faire que le reste du corps se porte mieux. »

Ainsi Regulus, « joint de volonté avec son pays », s'en disjoint-il physiquement.

Les dramaturges postérieurs à Beaubrueil ont tous réintroduit des personnages féminins en s'excusant souvent de ne leur laisser qu'une faible place. Jacques Pradon se justifie ainsi dans sa Préface : « J'avoüe qu'il y a peu d'amour, mais je n'y en pouvois mettre davantage avec bien sceance : Et j'ay fait cette reflection que dans les représentations de Regulus, que la grandeur d'ame frappe plus que la tendresse, & que le spectateur, est touché plus vivement par une grande action qui l'enleve, que par un fade amour qui languit, & qui fatigue l'Auditeur et l'Acteur. »[33]

Rome est l'unique objet d'amour. Par conséquent le décor est porteur de plus de signification et riche de plus de symboles que sur bien d'autres scènes. Nous n'avons pas de précision sur le décor de la tragédie de 1582. Nous savons seulement que la scène du retour se passe au Sénat de Rome. Dans l'opéra de Métastase, le décor est grandiose : l'intérieur du Temple de Bellone ménage des *vedute* sur le Capitole et le Tibre[34]. Cette densité symbolique du lieu scénique est encore sensible dans le *Regulus* de Suffren de la Condamine (1890) qui note pour l'acte III : « Parvis du temple de Bellone, on voit une partie de Rome, dominée par le Capitole, au bas le Tibre, hors du temple, le peuple. » Sur le Capitole, les aïeux d'Atilius Regulus avaient reconstruit le Temple de la *Fides* ; sur les rives du Tibre, lors de la scène finale, on verra les navires attendant l'embarquement de Regulus à destination de Carthage.

Une confirmation du lien entre épique et exil

Le tragique de la pièce est tendu vers l'héroïque et même l'épique, un épique romain pour lequel Beaubrueil a un modèle et même un titre puisqu'il appelle de ses vœux une « Attiliade » sur le modèle de l'*Iliade* (v. 347-350) :

---

33 *Ed. citée*, Préface [non-paginée].

34 Metastasio, *éd. citée*, scène VII, p. 133 : « Parte interna del Tempio di Bellona ; sedili per li Senatori Romani e per gli Oratori Stranieri. Littori, che custodiscono diversi ingressi del Tempio, dà quali veduta del Campidoglio, e del Tevere. » Lorsque Regulus quitte définitivement Rome, le Tibre fournit du reste le dernier décor : « Portici magnifici su le rive del Tevere. Navi pronte nel fiume per l'imbarco di Regolo. [...] Popolo numeroso, che impedisce il passagio alle navi. Africani su le medesime. Littori col Console. » (p. 179)

Il fault qu'une Odissée avec une Iliade
Cesse pour donner lieu à une Attiliade :
Car les faictz d'Attilie en toute sorte grandz
Rempliroît beaucoup mieux les papiers des scavans
Que les faictz d'un Ulysse, ou d'aultres que la Grèce,
Ha vantés quelque jour d'une voix menteresse.

Regulus, dans cette *Attiliade*, deviendrait le modèle d'un peuple entier.

Le signe stylistique qui prouve que la grandeur de l'*exemplum* de Regulus dans ses formes développées de la tragédie et de l'opéra avait été amplement mise en lumière se lit dans l'apparition de l'antonomase, c'est-à-dire l'utilisation du nom propre pour un nom commun.

La pièce de théâtre *Regulus 93* de Catherine Decours publiée en 1988 se présente comme *La véritable histoire du citoyen Haudandine*[35]. Les exemples se trouvent dès le XIX^e siècle. Ainsi Prosper Mignard, dans son *Discours prononcé dans la séance publique de l'Académie de Dijon le 12 août 1854*, évoque-t-il *Un Regulus au XIIe siècle*[36]. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle – le goût pour l'histoire et les circonstances de la conquête imparfaite de l'Algérie expliquent vraisemblablement qu'on se souvînt alors de Carthage – le nom de Regulus supporte désormais des caractérisants divers. On trouvera des exemples d'antonomase dans la réécriture populaire de faits héroïques d'actualité qui prend la forme de sonnets[37] (ainsi sur un Regulus breton), de chansons, ou de récits.

Le Capitaine Dutertre ou le Regulus français [38] de L. Guillemin veut « répandre parmi le peuple ce nom héroïque »[39] d'un soldat français. Il note sans façon que « l'antiquité est bien vieille, et cependant les noms de

---

[35] Paris, P. Gauthier, 1988, 146 p.

[36] Dijon, Impr. de Loireau-Feuchot, 1854. In-8°, 15 p. Extr. des *Mémoires de l'Acad. de Dijon* (1854-1855). Il s'agit du baron Jean d'Anglure.

[37] H. Bout de Charlemont, *Deux sonnets*, « Porcon de la Barbinais, Le Regulus Breton », sonnet dédié à M. Robert Surcouf, Député d'Ille-et-Vilaine. B.N.F. [8-Ye Pièce 8958. Nous ne citons que les tercets :

« Cependant ta patrie, aveugle autant qu'ingrate, / A peine se souvient qu'en Alger un pirate, / Un dey fourbe et cruel, t'honora grandement. / T'ayant fait prisonnier, ce monarque de proie, / Pour traiter de paix, à la France t'envoie ; / Puis tu reviens et meurs, fidèle à ton serment. »

Cf. André Imberdis, *Le Regulus Hollandais* [Arnold Beylingt], Lyon, Impr. de L. Boitel, s. d., in-12, 12 p., Extrait du *Censeur*. - Au bénéfice des ouvriers sans travail de la ville de Lyon.

[38] Léon Guillemin, *Le capitaine Dutertre, ou le Regulus français, histoire populaire rédigée d'après la lettre d'un chasseur du 8^e bataillon d'Orléans*. Paris, Les Galeries de l'Odéon, 1845, in-8°, 23 p., B.N.F. [8° Ln27-6958. La lettre est enchâssée dans un récit suivi de deux chansons : « Le capitaine Dutertre ou le Parlementaire », six huitains sur l'air de « T'en souviens-tu ? », et « Les Quatre cent-cinquante ou les Martyrs de Djemaa-Gazaouat », cinq huitains sur un « Air nouveau ».

[39] *Ibid.*, p. 5.

Léonidas, de Regulus sont restés toujours jeunes » et, dans son court récit reproduit la lettre d'un autre soldat, Louis J..., datée du 10 octobre 1845 à Oran, témoin des exploits de ce « Nouveau Regulus ». Le Capitaine Dutertre, fait prisonnier, reçut la visite de l'émir de Mascara Abd el Kader qui lui demanda de se rendre jusqu'à un fort où des soldats français étaient repliés. L'émir prétendait avoir dix mille cavaliers sous ses ordres et promettait la vie sauve à son captif s'il persuadait les Français de se rendre. Le « Regulus français » répéta sa leçon puis conseilla à ses compatriotes de ne point se rendre et fut immédiatement décapité. Le Capitaine Dutertre porta peut-être chance aux Français puisque, comme on sait, Abd el Kader se rendit deux ans plus tard, le 23 décembre 1847.

Mais cette réécriture populaire peut être aussi ironique[40]. *Le citoyen Regulus* de Charles Marchal a peu de rapports avec l'héroïsme romain mais fustige l'idéalisme de la jeunesse. Ce court opuscule raconte l'histoire d'un enfant nommé Regulus selon le souhait de son oncle Félicien et qui a connu une jeunesse étudiante parisienne que l'on qualifiera de politiquement exaltée avant d'être raccompagné dans son village par sa mère et son oncle. Ce Regulus, pauvre comme le Regulus antique, eut droit à une forme de *postliminium* et passa la fin de sa vie au café où « il était généralement reconnu pour une des premières pipes de l'endroit » (p. 14).

*
* *

Pour conclure, on peut formuler l'hypothèse que l'*exemplum* de Regulus a été amplifié parce que, dans les circonstances graves d'un effondrement de tout espoir de victoire militaire, il permettait de trouver une victoire qui ne passait pas par le relais d'un exil idéal ou idéalisé. Regulus déchu, humilié et captif, renverse la situation au prix *seulement* de sa vie. Il ne choisit pas l'au-delà, il choisit au contraire d'assumer une citoyenneté terrestre.[41] Pour conforter cette citoyenneté, il restaure la confiance dans la parole donnée à sa patrie comme dans celle donnée à ses nouveaux maîtres qui, eux, prodiguent leur parole et ruinent son pouvoir. Il ne choisit pas l'au-delà, il accepte la

[40] Ch. de Bussy [pseud. de Charles Marchal], *Le Citoyen Regulus*, Paris, Desloges libraire-éditeur, 1864, in-32, 16 p., B.N.F. [Y^{2}p 1191. Réimpr. : Paris, Impr. de Turfin et A. Juvet, 1885, in-32, 16 p. B.N.F. [Rp 4066.

[41] Pour de grands exilés italiens comme Pétrarque au contraire, Pierre Blanc a montré que l'état de non-citoyenneté terrestre était le meilleur ; pour Dante, il a mis en lumière une « parole d'exilant », soit un « discours qui fait de la marginalisation politique le moteur du dépassement intellectuel et culturel, de la situation antérieure » dans « Le discours de l'intellectuel comme parole d'exilé, Psychopoétique de l'exil chez Dante et chez Pétrarque », *Exil et civilisation en Italie (XIIe-XVIe siècles)*, Études réunies par Jacques Heers et Christian Bec, Presses Universitaires de Nancy, p. 49-59.

mort et saint Augustin le loua du reste d'avoir choisi la mort sans le suicide[42].

Sa faiblesse et sa détresse étaient absolues. Elles pouvaient affaiblir Rome. Il agit une dernière fois en stratège, pour le moyen terme en prescrivant le maintien à Rome des jeunes soldats carthaginois ; à court terme aussi, d'une part, en soudant comme jamais un peuple autour de ses institutions ; et, d'autre part, en donnant aux Carthaginois – mais aussi aux Romains, et à nous-mêmes – le spectacle d'un homme déterminé. Il fait mieux encore puisqu'il agit, à plus long terme, sur les institutions, notamment celles qui précisent le droit au retour et le droit des prisonniers comme relevant du *jus gentium*, du droit des gens. L'impossible retour de cet homme a donné à penser.

[42] *La Cité de Dieu*, I, XXIV : « Résolu d'épuiser tous les raffinements d'une cruauté ingénieuse en supplices, plutôt que de s'y soustraire par la mort, ce généreux contempteur de la vie regardait sans doute comme un grand crime l'attentat de l'homme sur soi-même. » (trad. Louis Moreau revue par Jean-Claude Eslin).

Annexe : Jehan de Beaubrueil, *Regulus* (v. 873-956)

ACTE V. MANLIE, ATTILIE, DARION, POMPONIN, ARNESIAN, GORGOPHON.

[...] ATTILIE.

Si d'estre prisonnier je reçois des ennuis,
Toutesfois aujourd'huy bien fort ayse je suis
De voir ce lieu sacré, où je doibz faire entendre
La charge que j'ay pris de ceux qui m'ont sceu prendre.

POMPONIN. Senateur Romain.

Tu sois le bien venu, le bien veu, le bien dict
Valeureux Attilie, autant plein de credict
Qu'il s'en puisse trouver dans l'immortelle Rome
Pour les faictz excellentz que de toy l'on renomme.
Que peult ta ville moins que bien te recuillir
Ayant voulu pour elle en travaux t'envieillir ?
Or veult bien le Senat d'un nouveau privilege
Que toy & l'Ambassade ayez chacun un siege,
Soyez donques assis.

DARION

Puis qu'il vous plaist ainsi,
Sans autre contredict je m'asserray icy.

ATTILIE.

A toy sage Senat maintenant ne déplaise
Si te fais un refus de m'asseoir à mon ayse,
»Le sort d'un prisonnier à l'ayse est repugnant.
Me tenant donc debout en estat convenant
Je te diray ma charge avec peu de langage.
Sache que je te suis envoyé de Cartage
Pour t'offrir un accord qu'elle veut avec toy,
C'est que les siens tu rende en eschange de moy.
Que si aucunement ton avis ne se range
Que l'on doibve à Cartage accorder tel eschange
J'ay juré mon retour : c'est à toy d'aviser
Si tu le doibz tenir, ou bien le refuser.

POMPONIN.

Il est bien difficil' de juger qu'il fault faire,
Car pour à juste poix balancer tel affaire

Il convient d'un cousté voir le nombreux amas
Des prisoniers que tient Rome dessoubz ses bras,
Il nous fault d'aultre part conoistre qu'Attilie
Va meritant beaucoup pour luy sauver la vie.
De sorte que s'il fault l'un bien considerer
Il nous faut quant, & quant l'autre bien mesurer.
Mais toy-mesme Attilie, hardy fais nous entendre
Quel seroit ton advis pour un proffit en prendre.

ATTILIE.

Puis qu'il vous plaist ainsi, sans rien dissimuler
Je diray franchement ce qu'il m'en peult sembler.
De moy je ne suis point si subject à moy mesme
Que le proffit public plus que le mien je n'ayme :
Ce seroit mon proffit de vous persuader
Que l'eschange de moy vous devez accorder,
Mais ce ne seroit pas le bien de ma patrie :
Car de voz prisonniers grande est la compagnie
Et moy je ne suis qu'un, ilz sont tous jeunes gens,
Et j'ay presque fini le terme de mes ans.
Mon poil est tout grison, & la grand fascherie
Qu'en prison j'ay receu, ha ma force tarie,
Ilz sont pour contre vous encores guerroyer,
Et moy je ne scaurois aux guerres m'employer,
Mon sang n'est plus bouillant, ains je sens la vieillesse
Englacer peu à peu mes forces de jeunesse.
Mon bras faire ne peult valoir le coutelas
Comm'il faisoit jadis sans preuve d'estre las.
Mais quand aux prisonniers qu'ores on vous demande
Ilz sont enchalurez de leur force plus grande,
Et s'ilz sont une fois en pleine liberté
De Rome le repos en sera molesté.

POMPONIN.

Ouy, mais voudrois-tu pour souffrir un supplice
Retourner à Cartage ? ô de quelle malice
Usera-l'on vers toy quand seras de retour !

DARION.

Ne croyez pas cela, on luy faira bon tour.

ATTILIE.

Je ne rompray ma foy pour garentir ma vie,
Et si ne craindray rien faisant pour ma patrie.

POMPONIN.

On s'arrestera donc sur ta sincere voix.

DARION.

Bien donc, je le rendray à mes Cartaginois,
Avec un humble Adieu qu'ores je vous presente
D'un cueur qui vous honore, & de vous se contente :
Suppliant la Cité Romaine s'asseurer
Que les Cartaginois ne feront endurer
Au constant Attilie un supplice barbare,
Ains le reconoistront pour un homme bien rare
En bonne affection à l'endroit du pays
Duquel il a son los & sa naissance pris.

ATTILIE.

Adieu Senat renommé,
Adieu, Adieu ma patrie,
Au moins pour t'avoir aymé
Souvienne toy d'Attilie.
Je me pouvois exanter
De r'entrer en peyne extreme,
Mais il vault mieux proffiter
A son pays qu'à soy-mesme.

POMPONIN.

Adieu mon bien aymé, tant que Rome sera
Voysinée du Tybre elle te vantera.