

# humanitas

**Vol. XXXIX-XL**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

XXXIX-XL



C O I M B R A

MCMLXXXVII-MCMLXXXVIII

## RÉFLEXIONS SUR L'ESPACE ET LE TEMPS DANS LES *BUCOLIQUES* DE VIRGILE (1)

On a beaucoup écrit sur le paysage dans les *Bucoliques* de Virgile. Certains y ont reconnu telle région, certains telle autre. Il est sûr que le Mincio y est nommé avec ses bords couverts de roseaux (par exemple en *B* 7, 13), que les haies ici évoquées existent au pays du poète, mais est-ce une raison pour situer tous ces poèmes aux alentours de Mantoue? Comment expliquerait-on en ce cas l'ombre qui tombe des montagnes (*B* 1, 83)? Il n'y en a pas dans ces parages. Et l'étendue d'eau aplanie qui fait silence en *B* 9, 57, quelle est-elle? Est-ce le lac de Garde? Mais il n'est pas voisin. Est-ce la mer? Mais que viendrait-elle faire dans ce coin de terre où une simple carte géographique suffit à nous montrer son absence? C'est une réminiscence de Théocrite, rétorquera-t-on. Admettons-le; on constate ailleurs dans cette oeuvre qu'à des traits incontestablement empruntés à la Cisalpine se mêlent des détails venus de Sicile. Et cela se comprend dans la mesure où l'auteur veut mettre en évidence qu'il se rattache à un *auctor*, le Syracusain. Comme tout écrivain ancien, il rend par là un hommage à un modèle admiré, lors même qu'il instaure un jeu d'*aemulatio* entre eux deux. C'est pourquoi, il y a des noms propres, il y a des localisations qui renvoient à la grande île. En outre intervient l'Arcadie, avec ses grottes, avec son Ménale couronné de pins.

Bref, force est de constater qu'il n'y a pas dans les *Bucoliques* description d'un paysage réel, mais constitution d'un décor à l'aide d'éléments pris dans des souvenirs, dans des lectures, dans des rêves. Ce n'est d'ailleurs pas le réalisme qui importe à l'auteur: dans la septième églogue, sorte de déclaration des principes littéraires chers à l'écrivain,

---

(1) Ceci est un essai et ne comporte par conséquent aucune référence bibliographique.

c'est à Corydon, et non à celui qui brosse le tableau le plus naturaliste, qu'est attribuée la palme.

Si donc l'on a affaire à un cadre créé de toutes pièces, quel est son sens? Des expressions comme *sacra quercu* (B 7, 13), *sacra pinu* (B 7, 24), pourraient nous induire à penser qu'il a une connotation religieuse. Irait dans la même direction l'observation que ce sont souvent des éléments dionysiaques, grottes, plantes liées à Bacchus, ce Bacchus qui favorise les poètes, qui le composent. Il y a plus: relisons Apulée, *Florida I*: *Vt ferme religiosus uiantium moris est, cum aliqui lucus aut aliqui locus sanctus in uia oblatu est, uotum postulare, pomum adponere, paulisper adsidere: ita mihi ingresso sanctissimam istam ciuitatem, quamquam oppido festinem, praefanda uenia et habenda oratio et inhi-benda properatio est. Neque enim iustius religiosam moram uiatori obiecerit aut ara floribus redimita aut spelunca frondibus inumbrata aut quercus cornibus onerata aut fagus pellibus coronata, uel enim collicululus sepimine consecratus uel truncus dolamine effigiatus uel cespes libamine umigatus uel lapis unguine delibutus. Parua haec quippe et quamquam paucis percontantibus adorata, tamen ignorantibus transcurra,* «les voyageurs pieux ont coutume, si quelque bois sacré, quelque lieu saint se présente à eux sur leur route, de formuler un vœu, de faire l'offrande d'un fruit, de s'asseoir un moment. De même à mon entrée dans cette sainte cité, c'est mon devoir, si pressé que je sois, d'implorer votre faveur, de prononcer un discours, de réfréner ma hâte. Rien en effet ne saurait à plus juste titre imposer au voyageur une halte pieuse, que ce soit un autel couronné de fleurs, une grotte ombragée de feuillage, un chêne chargé de cornes, un hêtre couronné de peaux de bêtes, ou encore un tertre consacré entouré d'une clôture, un tronc dans lequel on a taillé une figure, une motte de gazon arrosée de libations, une pierre ointe d'une huile parfumée. Car ce sont là choses menues: quelques-uns s'en enquièrent et les adorent; mais ceux qui ne sont pas avertis passent sans s'y arrêter» (trad. P. Vallette, Apulée, *Apologie, Florides*, Paris, Les Belles Lettres, 1924). Serons-nous, nous les lecteurs de Virgile, des voyageurs non avertis, ou saurons nous reconnaître dans le paysage de ses églogues les éléments chargés de sacré que l'enfant de Madaure énumère?

Décor sacré par conséquent pour ceux qui sont capables de s'en rendre compte? Décor symbolique? Ici et là il serait facile de relever les indices conduisant à cette dernière interprétation; je n'en citerai qu'un: la présence répétée dans ce cadre où les chanteurs vivent si



bien au sein d'une nature maternelle du *fagus*, cet arbre dont le nom venait de φαγεῖν «manger», selon les Latins, parce que ses produits nourrissaient les hommes sans que ceux-ci aient rien à faire.

Ainsi donc pour peindre sa toile de fond, le Mantouan n'a pas reproduit un original précis: il a cependant constitué un paysage à partir d'éléments qu'il a choisis pour certaines raisons et il a construit un espace. C'est cela le plus important, car cet espace reste constant à travers tout le recueil.

Ou plutôt il y a deux espaces dans les *Bucoliques*. En premier lieu, occupons-nous des visions d'espaces infinis. C'est ce qui est loin, c'est l'ailleurs. L'ailleurs est toujours lié à la tristesse et au déchirement, en *B* 9 lorsque Ménalque est ailleurs, en *B* 1 lorsque Mélibée part ailleurs. En *B* 1 encore, tant que Tityre est ailleurs, Amaryllis et la nature perdent la joie de vivre. L'ailleurs, c'est souvent la ville, dangereuse en *B* 2 et en *B* 8 pour les amoureux. Pour évoquer ces lieux éloignés, le poète met fréquemment à contribution les noms propres au puissant pouvoir de suggestion, mais dans le désordre le plus complet et la plus grande confusion géographique: l'Hèbre, les Sithoniens, les Éthiopiens, par exemple en *B* 10, 65-9. Cet espace infini n'est pas orienté, il n'est pas construit (2). C'est la grande chaleur (l'amant malheureux erre *sole sub ardenti* en *B* 2, 13), le froid intense (*Alpinas... niues et frigora Rheni*, *B* 10, 47). C'est l'absence de végétation. C'est la nudité. La roche nue sur laquelle la chèvre de Mélibée a laissé ses petits nouveau-nés en *B* 1, 15 est le symbole même de l'infélicité.

Mais il y a un autre espace dans les *Bucoliques*, et celui-ci est construit. C'est l'espace où se meuvent les chanteurs, l'espace où l'on est *lentus*, à l'aise, l'espace du *lusus* et de l'*otium*. Il est souvent placé *au milieu* de quelque chose. C'est la localisation du Modèle par excellence, Orphée: *Orpheaque in medio posuit*, dit Damœtas d'Alcimédon, le ciseleur de coupes, en *B* 3, 46. Cela explique que la préposition *inter* apparaisse très souvent, soit pour situer le chantre, *inter delphinus Arion* (*B* 8, 56), soit dans la description des lieux de bonheur (ce qui revient au même puisque au centre de ces derniers se trouve la plupart

---

(2) Voir aussi les plaintes de Mélibée en *B* 1, 64-6: *At nos hinc alii sitientis ibimus Afros, | pars Scythiam et rapidum cretae uenimus Oaxen, | et penitus toto diuisos orbe Britannos.*

du temps un «Arcadien»), ainsi en *B* 1, 51 *inter flumina nota et fontis sacros*, en *B* 2, 3-4 *inter fagos* ou encore en *B* 10, 40 dans ce qui n'est qu'un rêve irréalisable pour Gallus, *mecum inter salices lenta sub uite iaceret* (3). Faut-il aller plus loin? L'Arcadie dont le nom a servi à Virgile pour désigner cette région imaginaire où vivent ses bergers est un plateau *au centre* du Péloponnèse et *entouré* de montagnes... Une autre façon de se trouver environné de toutes parts est de s'installer dans les *silvae*, ces forêts où les arbres sont assez clairsemés pour former des clairières et que notre poète attribue si fréquemment comme cadres à ses pièces que le terme revient pratiquement dans chacune des églogues et que chez lui «chant *in siluis*» n'est qu'une expression synonyme de «chant bucolique» (voir *B* 6, 2 *neque erubuit silvas habitare Thalia*). Ces *silvae* virgiliennes n'ont pas de modèles chez les auteurs dont il s'est inspiré. Elles lui sont propres.

Les *silvae* forment un toit de ramures; ceci n'est pas sans importance. Car le pasteur dans les églogues ne peut se livrer à l'art musical qu'avec quelque chose au-dessus de sa tête. De là, l'omniprésence de l'*antrum* dans les *Bucoliques*, cet endroit qui naturellement offre une protection dans toutes les directions. La grotte est l'image même de l'espace qu'aime le Mantouan. Le premier à se servir en latin de ce terme emprunté au grec — peut-être parce qu'il lui trouve plus de dignité littéraire qu'à *specus* ou *spelunca*, peut-être parce qu'il y a des grottes dans la véritable Arcadie, peut-être à cause de ses sonorités — il l'utilise extrêmement souvent. L'*antrum* est l'endroit idéal pour que jaillisse le chant, au point que lorsqu'il y a le choix, c'est lui qui est préféré, comme en *B* 5, où ce détail ne provient pas du modèle de la pièce. Il est tellement lié à la musique dans l'esprit de l'auteur qu'il met sur les lèvres de Mélibée (*B* 1, 74-7): *ite, capellae; | non ego uos posthac, uiridi proiectus in antro, | dumosa pendere procul de rupe uidebo; | carmina nulla canam*. Plus de grotte ou plus de mélodie ne sont que les deux aspects du même malheur.

*Viridi in antro*: la caverne est souvent verte chez Virgile — c'est une couleur liée chez lui aux ambiances heureuses —, tapissée de lierre ou de vigne.

Il n'y a que dans cet espace à trois dimensions que peuvent naître les airs pastoraux. La preuve? Lorsqu'il ne se rencontre pas d'antré,

(3) En *B* 5, 3, Ménélaque propose à Mopsus de s'asseoir *hic corylis mixtas inter... ulmos*.

il ordonne les éléments qu'il choisit comme décor de façon à en construire l'équivalent, à reconstituer un espace à trois dimensions. Il dispose un arbre, à propos duquel les indications qu'il donne varient, sauf une: il n'omet jamais de préciser qu'il forme un couvert. Redisons-nous, après tant de générations, le début de *B 1*: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi...* *Tegmen*, de la famille de *tego*, désigne un toit, une protection. *Tegere*, d'ailleurs, revient à plusieurs reprises dans la description des lieux de béatitude, ainsi en *B 7*, 46: *et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra*. Lorsqu'il n'apparaît pas en toutes lettres, on reconnaît toujours l'idée que le berger ne peut se livrer à ses activités artistiques qu'à l'abri de quelque chose qui soit placé au-dessus de lui, comme en *B 9*, 41-2: *hic candida populus antro / imminet et lentae texunt umbracula uites*. Et quand Mélibée évoque le bonheur futur de Tityre, c'est dans un espace ainsi construit qu'il le situe en *B 1*, 46-58: *hic inter flumina nota / et fontis sacros*, avec des haies qui l'entourent et quelque chose qui domine: *alta sub rupe canet frondator*. C'est pourquoi il faut interpréter à mon avis *B 8*, 16: *incumbens tereti Damon sic coepit oliuae*, par «Damon appuyé à un olivier lisse préluda ainsi», c'est à dire «Damon, le dos appuyé (4) contre le tronc d'un olivier dont le feuillage est au-dessus de sa tête». D'ailleurs, comment ce berger jouerait-il de la flûte, flûte à laquelle il s'adresse dans ses refrains, s'il avait une main, ou les deux, sur un bâton?

Dans cet ordre d'idées est à relever la fréquence de la préposition *sub*, en *B 1*, 1, en *B 7*, 1 *sub arguta... ilice*, en *B 10*, 40 *lenta sub uite*, etc.

Attardons-nous un instant sur deux expressions en particulier: *requiesce sub umbra* (*B 7*, 10) et *sub incertis Zephyris motantibus umbras* (*B 5*, 4). Elles prouvent que pour Virgile *umbra* désigne «la réunion d'arbres, de branches, de feuilles qui donnent de l'ombre», c'est à dire l'ombrage selon la définition de Littré, en d'autres termes, ce qui est au-dessus des têtes et qui protège; et c'est sur cette nuance que met l'accent *umbrosa* en *B 2*, 3-4: *tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue ueniebat*. Si *umbra* peut aussi désigner l'ombre portée sur le sol en *B 10*, 75-6 ou en *B 1*, 83 où il s'agit de l'ombre des mon-

(4) Les bergers de Virgile ne chantent qu'assis ou étendus. En *B 1*, Mélibée qui est présenté comme exclu du monde bucolique est debout. En *B 10*, 75 la décision de mettre fin à ce type d'activité poétique est exprimée par *surgamus* (qui s'oppose à *B 10*, 70-1: *... uestrum cecinisse poetam, / dum sedet*).



tagnes qui envahit la plaine, on en conclut que *umbra* dans l'esprit du poète évoque une sorte de parallélépipède, encore un de ces espaces construits avec longueur, largeur, hauteur, qui n'était peut-être pas sans évoquer pour lui un antre, si, comme il est très probable, le poète savant, dans la lignée des *neoterói*, qu'il était, connaissait le rapprochement entre *antrum* et *ater* qu'on retrouve en Ambroise (*exam.* 1, 8, 32).

Cet espace de l'antre, cet espace protecteur, on remarquera qu'il figure dans la quatrième églogue, sous la forme la plus stylisée qui soit, celle du berceau noyé dans la verdure et la végétation. Et si cet aboutissement était révélateur? À propos du cadre des *Bucoliques*, on a fait référence au «jardin clos» d'Épicure. Certes, l'influence du *κῆπος* n'est sans doute pas à nier! Mais il n'avait, si l'on peut dire, que deux dimensions, la longueur et la largeur. Il n'était pas ce parallélépipède pratiquement fermé qui revient sans cesse dans les églogues. La psychanalyse peut-être proposerait-elle des explications...

Quoi qu'il en soit, il n'y a que dans cet espace que les Arcadiens peuvent chanter. En *B* 1, Mélibée qui le quitte se taira désormais. En *B* 9, Mœris refuse de lancer ses airs sur la route. C'est qu'il fait «boîte de résonance» et peut renvoyer un écho, donc permettre d'agir sur la nature et de se sentir en communion avec elle.

En outre, non seulement cet espace est construit, mais il est ordonné, et il est ordonné par rapport au chanteur qui dit «je». Les adjectifs, pronoms, adverbes démonstratifs de la série de *hic*, c'est à dire ressortissant à la première personne, l'emportent à une majorité énorme dans les *Bucoliques*, avec tous les jeux sur la disposition des objets: *hic*, *hinc*, *huc*, etc. C'est un cocon: «c'est ici, où je suis et où toute chose se classe par rapport à moi.»

Donc deux espaces dans les *Bucoliques*, et deux espaces qui ne coïncident pas: un espace construit et ordonné, celui du chant, un espace infini et incohérent dont il faut tenter de s'isoler parce que de lui vient le malheur avec sa conséquence, le silence des chanteurs.

De la même manière, on rencontre deux temps. Il y a le temps historique. Il fait irruption de loin en loin. Il apparaît dans les dédicaces surtout. Ainsi, au vers 3, l'expression *silvae sint consule dignae*, et plus loin, le vers 11 *teque adeo decus hoc aeui, te consule, inibit,* Pollio permettent de dater *B* 4. *B* 8, 6-10 nous apprend que Pollion, vainqueur des Parthini, est sur le chemin de retour qui le conduit à Rome où il célébrera son triomphe. Mais il arrive qu'il s'insinue aussi dans les développements: en *B* 1, en *B* 9, en *B* 10 parvient jusqu'an



monde bucolique l'écho des événements contemporains: ce sont des guerres, des évictions. Le temps de l'histoire est lié aux malheurs ou source de malheurs. Voilà pourquoi le plus souvent il n'est pas évoqué. C'est ce qui explique qu'il soit si difficile d'établir la chronologie de la composition de ces poèmes.

De même qu'il n'y a pas situation dans un paysage réel géographiquement repérable, de même il y a rejet du temps de l'histoire, jusqu'en *B* 4 où pourtant la mention du consulat de Pollion pourrait paraître introduire une datation précise et où cependant la succession des époques n'a rien à voir avec ce que connaît l'expérience humaine. C'est que, tout comme il y a construction d'un espace de la part du poète, l'espace du chant, ainsi il y a constitution d'un temps, le temps bucolique. C'est un éternel présent, une durée où rien ne bouge. Le miracle de la musique est d'installer immédiatement les Arcadiens dans ce temps là. Pour le reste du monde il faudra une progression par étape, comme le montre *B* 4. Le bonheur pour Virgile est dans la permanence: *manebunt* (*B* 1, 46), *nec cessabit* (*B* 1, 58), dit Mélibée lorsqu'il évoque la félicité de Tityre. On remarque qu'il n'emploie pas le présent, alors pourtant que ses champs restent déjà à son interlocuteur, mais le futur, car c'est l'idée de perpétuité jusqu'à la fin des siècles des siècles qui lui importe. À exprimer les mêmes notions concourent *nota* (par exemple en *B* 1, 51), *non insueta* (*B* 1, 49), *semper* (*B* 1, 53), *saepe* (*B* 1, 55), etc. (5). Cette conception, on la décèle encore dans l'opposition entre *B* 9, 50: *insere, Daphni, puros: carpent tua poma nepotes* et l'exclamation sarcastique de Mélibée en *B* 1, 72-3: *His nos conseuimus agros ! / Insere nunc, Meliboee, puros...*

Donc le *Iusus* bucolique se situe pour Virgile dans un temps arrêté, ce qui explique les présents de narration, si nombreux en *B* 6 par exemple. Cette suspension de la chronologie peut permettre de comprendre d'un certain point de vue le nom d'Arcadiens donné par le poète à ses bergers. Ses Arcadiens sont des hommes de son présent et, à la fois, des hommes du passé de Rome.

Mais tout comme l'espace du chant était construit, le temps bucolique est rythmé. Il est rythmé par les faits naturels. Nombre de ces

---

(5) La preuve qu'il s'agit là de quelque chose d'essentiel se trouve dans le fait que Tityre n'omet pas cette précision lorsqu'il rapporte la réponse, source de son bonheur, en *B* 1, 45: *pascite, ut ante, boues, pueri* avec la coupe trihémimère qui met *ante* en relief.

poèmes commencent avec l'aurore ou finissent avec le crépuscule. La durée est scandée par l'alternance du jour et de la nuit, la ronde des saisons, le retour des tâches régulières.

Le chant bucolique a donc son espace propre et son temps propre : il a par conséquent son monde propre. Le monde bucolique est une construction bâtie, ordonnée, à l'intérieur d'un monde que le poète juge désorienté et que, partant, il rejette, celui de l'expérience quotidienne. C'est une construction qui a son temps et son espace, mais dont le temps et l'espace ne coïncident pas avec le temps et l'espace de la réalité.

En vieillissant Virgile évoluera. De son oeuvre ultime, l'*Enéide*, la caractéristique, de ce point de vue, sera précisément la coïncidence. Il y aura toujours un espace où il se trouvera bien, un temps qui sera pour lui celui du bonheur. Mais cet espace coïncidera avec l'univers qui désormais lui paraîtra orienté : révélatrice est la course d'Enée qui parcourt l'espace, soit, mais en direction de Rome ! Le temps aussi désormais lui semble orienté ; l'histoire a un sens, elle va vers l'époque augustéenne et cet *imperium Romanum* garant de la *pax*, un nouvel âge d'or en quelque sorte pour l'éternité. Ainsi la vie a apporté à Virgile la sécurité qu'il cherchait au cours de sa jeunesse. Il s'était construit un « creux » protecteur (et à cet égard l'image de la corbeille qu'il dit avoir fini de tresser à la fin de *B 10* est significative) avec un temps et un espace personnels, comme un berceau hors du temps et de l'espace du monde. Sa maturation a consisté à faire du temps et de l'espace du monde son berceau.

LUCIENNE DESCHAMPS

*Professeur à l'université de Bordeaux III*