



Monique Bouquet: "L'espace : un acteur incontournable de la création littéraire, dans l'antiquité gréco-romaine" Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 22 janvier 2012.

Mise en ligne le 4 avril 2013.

Monique Bouquet est Docteur en Langue et Littérature latines et dirige des recherches depuis 2008 à l'Université de Rennes 2 au Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes (CELLAM). Ses travaux portent principalement sur la réception des textes latins, qu'il s'agisse de commentaires, de traductions ou encore de l'histoire de l'enseignement de ces textes.

© Monique Bouquet.

---

## L'ESPACE : UN ACTEUR INCONTOURNABLE DE LA CREATION LITTERAIRE, DANS L'ANTIQUITE GRECO-ROMAINE

Le terme espace, dans son emploi absolu, et précédé de l'article défini désigne un tout, un peu à l'écart de notre quotidien, que l'on situe dans une région céleste volontiers abandonnée à la recherche scientifique, même si nous ne sommes pas indifférents à sa « conquête ». En revanche, précisé par un adjectif ou un nom – espace musical, publicitaire, espace de liberté, de vente – il désigne ce dans quoi et par quoi nous existons, et son expression crée en nous des images plus ou moins concrètes qui reflètent nos habitudes de vie et de pensée ; car, comme le déclare Benvéniste, le langage reflète un mode de pensée, qui plus est différent d'une culture à l'autre. Prenons l'exemple de cet espace maritime que nous partageons avec les Anglais, la Manche : pour exprimer sa traversée, l'athlète français va dire « je traverse à la nage », l'athlète anglais, lui, dira *I swim across* « je nage à travers ». De toute évidence, nous ne découpons pas le monde comme les Anglais : nous envisageons en premier le procès de la traversée, les Anglais celui de la nage ; bien plus, les termes désignant la nage sont, d'une langue à l'autre, totalement distincts étymologiquement. Tite-Live, lorsqu'il conclut la geste héroïque d'Horatius Coclès,

traversant le Tibre à la nage, écrit *tranauit*<sup>1</sup>, tandis que Denys d'Halicarnasse, à propos du même exploit, écrit *dianèxamenos* (διανηξάμενος)<sup>2</sup>. Les deux langues anciennes utilisent un seul mot, composé d'un préverbe *tra / dia* et d'une même racine *sna*<sup>3</sup>. Y aurait-il communauté de pensée, entre les Grecs et les Latins, s'agissant de cette occupation ponctuelle de l'espace aquatique ? Une brève observation de dénominations de l'espace, en grec et en latin, peut éclairer cette question et aider à mieux comprendre cet espace à qui les poètes et prosateurs, grecs et latins, ont souvent imparti un rôle primordial dans leurs compositions.

## 1. Une approche lexicale

En grec, l'espace univers, désigné par le terme *cosmos*, avec ses quatre - voire cinq - éléments que sont l'eau, la terre, le feu, l'air et l'éther, est à entendre comme un tout ordonné et harmonieux (un macrocosme) dans lequel l'homme physique occupe une place essentielle dès lors qu'il en est une parcelle indispensable, un *cosmopolitès*, un microcosme. Perçu ou conçu, voire vécu par un individu, l'espace dans lequel cet individu situe son existence est désigné par trois termes distincts le *chôros* ou la *chôra*, le *chôrion*, le *topos*. Dans un article récent<sup>4</sup>, Julien du Bouchet emprunte la définition du premier terme à Michel Casevitz qui, dans le contexte homérique, l'identifie à « un terrain disponible, un espace libre, à délimiter, pour y mener combat ou y tenir assemblée, un espace où l'on peut se déplacer »<sup>5</sup> ; il le différencie de la *chôra* qui désigne un espace plus précis, occupé par quelqu'un en propre ou par un objet. Julien du Bouchet note qu'avec l'évolution de la langue, le terme *chôros* a perdu du terrain au profit de *chôra* et d'un dérivé *chôrion* qui insiste, quant à lui, sur la limitation d'un endroit précis dans un espace plus large.

La distinction des trois termes relève bien d'une perception de l'espace qui va du plus indéterminé au plus déterminé, voire au plus délimité (territoire, région, pays, schéma géométrique), dans lequel on soupçonne un découpage qui rythme la vie

---

<sup>1</sup> Tite-Live *Ab urbe condita*, II, 10, 11. *Sic armatus in Tiberim desiluit multisque superincidentibus telis incolumis ad suos tranauit* : En armes, il sauta dans le Tibre et, tandis que de nombreux traits s'abattaient sur lui, indemne, il fit la traversée à la nage en direction des siens.

<sup>2</sup> Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines* IV, 24, 3. *Καθάλλεται σὺν τοῖς ὀπλοῖς εἰς τὸν ποταμὸν καὶ διανηξάμενος τὸ ῥεῦμα χαλεπῶς πάνυ ... ἐξεκολύμβησεν εἰς τὴν γῆν* : Il saute en armes dans le fleuve et, après avoir fait la traversée de la rivière à la nage, avec beaucoup de difficultés, il s'élança vers la terre ferme.

<sup>3</sup> On retrouve cette racine dans le nom irlandais *snam* (cf. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris : Klincksieck 1967, p. 443).

<sup>4</sup> J. du Bouchet : « Expériences et représentations de l'espace en grec ancien », dans *Expériences et représentations de l'espace* (Ph. Guisard - C. Laizé dir.), Ellipses, Cultures antiques, 2012, 9-21.

<sup>5</sup> Cité par J. du Bouchet, *ibidem*, p. 10.

humaine, les relations humaines, voire les déplacements humains. Autre terme, fréquemment utilisé en grec ancien est *topos*, identifiable dans la pratique verbale courante (je renonce aux différentes appréciations de la définition aristotélicienne) à un espace-lieu quel qu'il soit (géographique, physique, livresque, rhétorique) : c'est le lieu dans ou face à l'espace que désigne *chôra*, c'est le lieu occupé par un corps mais sans perspective de déplacement. Et c'est ce *topos*, avec sa polysémie ancienne, qui demeure dans notre langue, fort usité comme tel en rhétorique, mais entré aussi dans la composition de termes comme toponymie, topographie, topologie, topométrie, tandis que la *chôra* bénéficie d'une postérité bien moindre<sup>6</sup>, sans doute parce que son équivalent - ou presque - *spatium* lui a volé la vedette

En latin, l'espace univers est désigné par le terme *mundus* : c'est l'ancêtre de notre « monde » dont la superposition fréquemment opérée au terme grec *cosmos* mérite d'être très nuancée : selon Jean-Paul Brachet<sup>7</sup>, le *mundus* latin existe bien avant qu'il y ait rencontre avec le *cosmos* et contamination par lui pour désigner l'univers: c'est d'abord l'espace céleste, peuplé d'astres et d'étoiles qui y seraient accrochés, en mouvement au-dessus de nos têtes (le *firmament*, la *voûte étoilée*) ; sous l'influence du *cosmos grec*, il en vient à désigner le monde en général ou plutôt deux mondes considérés depuis la terre (monde céleste et monde souterrain), pour ensuite désigner la terre, soit l'espace habité par les humains, par opposition au ciel habité par les dieux. Selon J.-P. Brachet, c'est « tout à la fois le ciel et le monde entendu comme l'enveloppe qui entoure et englobe le secteur où se trouve la terre et ce qui gravite autour d'elle – et cette enveloppe tourne »<sup>8</sup>.

Quant à la base latine de notre mot « espace », le *spatium* on serait tenté de la superposer au terme grec *chôra*, tandis que le mot *locus* correspondrait à *topos*. Mais là encore, il y a une spécificité latine : *spatium* est bivalent, car identifiable à la *chôra*, il l'est aussi au *chronos*<sup>9</sup>. En effet, le *spatium* relève aussi bien du temps que du lieu et l'étymologie qu'on tente de lui trouver est à double entrée : associé à *pateo*, le *spatium* suppose un étalement, ne suggérant aucune limite, aucune borne,

---

<sup>6</sup> Cf. la *chorographie*, vocable peu familier, réservé à la communauté des géographes.

<sup>7</sup> J.-P. Brachet « Les différents *mundus* du latin : homonymie et histoire des mots », p. 47-62 in *L'homonymie dans les lexiques latin et grec*, sous la direction de A. Blanc et A. Christol, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité (Nancy). Études anciennes, 33. Diffusion de Bocard, 2007.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>9</sup> L'apparition dans notre lexique du terme espace au XII<sup>e</sup> siècle atteste la primauté de la valence temporelle : il équivaut en effet à « laps de temps, durée » cf. Trésor de la Langue Française Informatisé, rubrique *espace*.

mais dépassant la perception immédiate ; ce qui, précisément, justifie que l'humain cherche à le prendre en main, à exercer sur lui un contrôle, et à le découper en lieux dont il sait qu'ils ont toujours un au-delà. Rattaché au terme grec *stadion*, anciennement *spadion*, il s'identifie davantage à un intervalle, et implique alors un déplacement, voire une durée. Ce sont là deux perspectives sémantiques dont la création littéraire use volontiers, ne serait-ce que pour nommer ce qui se situe au-delà d'une perception immédiate ou pour combler les espaces tenus dans les intervalles. L'usage polysémique du mot *spatium* dans la quotidienneté latine confirme l'idée d'un « espace libre » dans lequel on peut se mouvoir ; ce sont ses adjuvants qui le délimitent selon tel ou tel domaine - relevant du lieu ou du temps - représentatif d'un quelconque *spatium uitae*, soit des différentes modalités du vécu humain.

C'est à ce vécu que se limite cet exposé, fondé sur l'observation d'extraits empruntés à Théocrite et à Virgile d'une part, à Apulée et à Héliodore d'autre part : extraits qui permettent de percevoir l'espace bucolique et l'espace romanesque, et qui révèlent la façon dont les deux poètes et les deux prosateurs, grecs et latins, ont fait de l'espace un acteur incontournable, en le profilant dans une sorte de communauté du vécu et de l'imaginaire.

## 2. L'espace bucolique

L'espace bucolique a une dimension cosmique ; il est placé sous la tutelle du dieu Pan, dieu de la forêt, à l'image de la nature, dont le seul nom, qui signifie le Tout, l'Universel, lui vaut d'être, selon Servius, le célèbre commentateur de Virgile, le dieu de la nature tout entière (*totius naturae deus*). Le cosmos, dont Silène (lui-même fils du dieu Pan) nous dit la genèse dans la sixième églogue virgilienne, se perçoit, toujours selon Servius, dans le seul aspect extérieur du dieu :

*Pan est un dieu de la campagne dont l'aspect extérieur est à l'image de la nature. C'est pourquoi on l'a appelé Pan, c'est-à-dire Tout : il a en effet des cornes à l'image des rayons solaires et des croissants de lune ; son visage est rouge comme l'éther ; la peau de sa poitrine, constellée, est à l'image des étoiles ; le bas de son corps est velu comme le sont les arbres, les broussailles, les bêtes sauvages ; il a des pattes de bouc pour attester la dureté du sol ; sa flûte à sept roseaux correspond aux sept sons qui font l'harmonie du ciel, comme nous l'avons dit à l'occasion de l'Énéide à propos des sept intervalles*

de notes ; sa houlette, son pedum, est à l'image de l'année qui opère sur elle-même un retour<sup>10</sup>.

En correspondance avec chaque élément fondamental de la nature, il est un dieu primordial et cosmique.

La deuxième caractéristique de l'espace bucolique est sa nature sauvage. Du point de vue étymologique, l'adjectif français *sauvage*, qui se rattache au qualificatif bas-latin *saluaticus*, altération de *siluaticus*<sup>11</sup>, caractérise indubitablement la bucolique virgilienne inscrite dans un contexte essentiellement sauvage<sup>12</sup>. Il suffit de regarder Tityre, décrit par Mélibée, dans les cinq premiers vers de la première pièce du recueil virgilien :

<i>Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi</i>	Tityre, toi qui es étendu à l'abri d'un large hêtre
<i>siluestrem tenui Musam meditaris auena ;</i>	tu exerces <b>ta muse sylvestre</b> sur un mince chalumeau
<i>(...) ; tu, Tityre, lentus in umbra</i>	<i>(...)</i> ; toi, Tityre, tranquille à l'ombre
<i>formosam resonare doces Amaryllida siluas</i> <sup>13</sup>	<b>tu apprends aux forêts à dire en écho</b> le nom de la belle Amaryllis.

Le berger virgilien, mettant à l'épreuve sa *siluestrem Musam* (v.2), essaie un chant sylvestre, tout en apprenant aux forêts à lui en renvoyer l'écho *resonare doces...siluas* (v.5). La poésie du berger retentit dans l'espace des *siluae* dont la traduction par forêts est restrictive mais dont l'emploi systématique au pluriel dit bien la pluralité, voire l'immensité de ces espaces sauvages, qui ne font l'objet d'aucune localisation particulière, d'aucune précision toponymique et dans lesquels pourtant ne cessent d'évoluer les bergers et leurs troupeaux. Ainsi, dans la transhumance de leurs troupeaux, les *pastores* peuvent-ils s'approprier un espace bucolique qui se situe au-delà de leur territoire urbain ou rural ; ils peuvent l'occuper, le délimiter, voire le créer, même provisoirement, notamment dans le temps de leur loisir poétique et

<sup>10</sup> Servius, *Commentaire aux Bucoliques de Virgile*, II, 31. *Pan deus est rusticus in naturae similitudinem formatus, unde et Pan dictus est, id est omne: habet enim cornua in radiorum solis et cornuum lunae similitudinem; rubet eius facies ad aetheris imitationem; in pectore nebridem habet stellatam ad stellarum imaginem; pars eius inferior hispida est propter arbores, virgulta, feras; caprinos pedes habet, ut ostendat terrae soliditatem; fistulam septem calamorum habet propter harmoniam caeli, in qua septem soni sunt, ut diximus in Aeneide septem discrimina uocum ; καλαύροπα habet, id est pedum, propter annum, qui in se recurrit.*

<sup>11</sup> Le dictionnaire Robert précise que l'adjectif *sauvage*, apparu au XII<sup>e</sup> siècle, vient du bas latin *saluaticus*, altération du latin *siluaticus*, de *silua*, «forêt».

<sup>12</sup> Nous retenons comme sens de l'adjectif *sauvage* celui hérité de l'usage latin de *siluaticus* : qui pousse ou vit dans la forêt (cf. Ernout, dictionnaire étymologique). Nous entendons ainsi le distinguer du qualificatif *sauvage*, le plus souvent adjoint à *animal*, pour lequel les latins employaient l'adjectif *ferus*.

<sup>13</sup> Virgile, *Bucoliques* I, 1-5.

musical. Comment Théocrite et Virgile mettent-ils en scène cet espace, cosmique et sauvage, dans des *Idylles* pour le premier, dans des *Bucoliques* pour le second ?

2.1. Selon Pierre Monteil, Théocrite se soucie peu « du panorama, de l'organisation de l'espace en plans et en lignes », préférant « la présence immédiate et sensible des objets »<sup>14</sup>. Cette préférence immédiate est incontestable mais elle n'empêche pas que l'espace participe précisément de la présence des objets perçus dans leur réalité. La structure de l'idylle VII, intitulée *Les Thalysies*, atteste que le lieu et le temps ponctuent l'aventure des poètes-chevriers dont il est question, de sorte que le rythme de la composition s'adapte à l'occupation successive d'un espace réel dans lequel ils se déplacent, et d'un autre espace, fictif, qu'il construisent, en un autre moment de vie totalement éloigné du monde réel, et cela avant que la contamination de ces deux perceptions de l'espace, l'une limitée au visible, l'autre ouverte à l'imaginaire, génère la construction d'un troisième espace en fin de poème ; celui-là, dans une sorte d'instantané et de provisoire, s'affirme comme un nouveau territoire pastoral<sup>15</sup>.

L'espace réel est celui du trajet que parcourent les protagonistes du poème

#### ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΑΛΥΣΙΑ

Ἡς χρόνος ἀνίκ' ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν ἼΑλεντα  
εἵρπομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἄμυντας.  
Τᾶ Διοῦ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος  
κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος ... (v. 1-4)

Κοῦπῳ τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα  
ἀμῖν τὸ Βρασίλα κατεφαίνετο, καὶ τιν' ὀδίταν  
ἔσθλων σὺν Μοῖσαισι Κυδωνικὸν εὐρομες ἄνδρα,  
οὐνομα μὲν Λυκίδαν, ἧς δ' αἰπόλος (v. 10-14)

Ἵμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις,  
ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἰμασιαῖσι καθεύδει,  
οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἠλαίνοντι; (v. 21-23)

#### Les Thalysies de Théocrite

Un jour, Eucritos et moi allions à l'*Halès, de la ville*, etavec nous, en troisième, Amyntas. Car on célébrait les *Thalysies* en l'honneur de Déo chez *Phrasidamos et Antigènes*, les deux fils de Lycopeus.

Nous n'étions pas encore à la moitié du trajet, et nous ne voyions pas encore apparaître le *tombeau de Brasilas*, quand par une faveur des Muses, nous trouvâmes sur la route un homme de Kydonia, appelé *Lycidas* ; il était chevrier.

Simichidas, où vas-tu de ce pas *en plein midi*, à l'heure où le lézard lui-même dort dans les pierres sèches, et où les alouettes huppées amies des tombes interrompent leurs ébats<sup>16</sup> ?

Les trois voyageurs se rendent, depuis leur ville *ek polios*, en un endroit bien précis - *Halès* – pour une célébration solennelle, celle des *Thalysies*, chez des amis nommément désignés ; bien plus leur itinéraire est balisé par des lieux réels, tel le

<sup>14</sup> P. Monteil, Introduction à *Théocrite, Idylles*, Paris : PUF, coll. Érasme, 1968, p. 12.

<sup>15</sup> Théocrite, *Idylles*, VII. Argument : depuis la ville de Cos, trois amis (dont Simichidas/Théocrite) se rendent par une chaude journée à la campagne chez d'autres amis afin d'y célébrer la fête des *Thalysies*. En cours de route ils rencontrent le chevrier-poète Lycidas ; Simichidas et Lycidas engagent une joute poétique à la fin de laquelle les amis reprennent leur route ; arrivés chez leurs amis, ils s'installent dans un verger délicieux alors que décline l'ardeur du soleil.

<sup>16</sup> Traduction de Ph.-E. Legrand : *Bucoliques Grecs, Théocrite*, I, Paris : Les Belles Lettres (CUF), 1967, p. 8.

tombeau de Brasilas (v. 11), et ponctué d'indications temporelles, comme le plein midi signalé au vers 21 : le poète décrit ici un *spatium uitae*, un espace vécu par des citoyens de l'île de Cos.

La rencontre subite avec Lycidas (signalée au vers 12) va suspendre momentanément le voyage, au profit d'une joute poétique (d'une *idylle*) qui commence au vers 52, une fois que les boucoliaistes se sont présentés et ont déposé leurs gages. Toute joute poétique a pour fonction d'installer un espace nouveau, comme l'illustre bien le texte ci-dessous extrait du premier poème du recueil, intitulé *Thyrsis* :

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΥΡΣΙΣ Η ΩΙΔΗ

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλοι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.  
Τνον μὲν θῶες, τήνον λύκοι ὠρύσαντο,  
τήνον χῶκ ὄρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλοι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.  
Πολλάι οἱ πᾶρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δὲ τε ταῦροι,  
πολλάι δὲ δαμάλαι καὶ πόρπιες ὠδύραντο. v. 70-75

Ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' ἀοιδᾶς.  
Ὡ λύκοι, ὦ θῶες, ὦ ἀν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι,  
χαίρεθ'· ὁ βουκόλος ὑμῖν ἐγὼ Δάφνης οὐκέτ' ἀν' ὕλαν,  
οὐκέτ' ἀνὰ ὄρυμῶς, οὐκ ἄλσεια. χαῖρ', Ἄρεθιοῖσα,  
καὶ ποταμοὶ τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θύβριδος ὕδωρ.  
[ v. 114-118]

Λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἴτε λήγετ' ἀοιδᾶς.  
Νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,  
ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι,  
πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι,  
Δάφνης ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνας ὠλαφος ἔλκοι,  
κῆξ ὄρέων τοὶ σκῶπες ἀηδῶσι γαρύσαινο. v. 131-136

Le chant de Thyrsis de Théocrite

Commencez, Muses bien aimées, commencez le chant bucolique

Les chacals le pleurèrent, le pleurèrent les loups ;  
Du fond des bois le lion gémit de son trépas

Commencez, Muses bien aimées, commencez le chant bucolique

Des vaches à ses pieds et des taureaux en nombre,  
Et nombre de génisses, de veaux se lamentèrent.

Commencez, Muses bien aimées, commencez le chant bucolique

Loups, chacals, ours vivant dans les trous des montagnes, Adieu. Votre bouvier ne hante plus les bois, Les fourrés, les bosquets. Adieu, ô Aréthuse

Fleuves qui dans dans Thymbris versez vos belles eaux.

Arrêtez, Muses, il est temps, arrêtez le chant bucolique.

Portez maintenant, ronces, buissons, des violettes ;

narcisses, fleurissez sur les genévriers ;

que tout soit à l'envers ; vous, pins, portez des poires,

puisque Daphnis périt ; cerfs, harcelez les chiens ;

Hiboux des monts, lutttez contre les rossignols<sup>17</sup>.

Après avoir posé le cadre et les règles de l'exercice<sup>18</sup>, le poète rapporte deux chants qui déplorent la mort de Daphnis, dans lesquels les deux chanteurs évoquent alternativement des lieux, représentés ici par la faune et la flore, les uns contrôlés par les bergers, les autres sauvages (strophe 1) ; et la *phantasia* des chanteurs mêle volontiers ces lieux (strophe 2 *o boukolos ummin*, votre bouvier, v. 116) avant de les figer dans un nouvel espace construit sur des *adynata* (strophe 3).

Cette construction d'un espace nouveau figure également dans le poème des *Thalysies* : alors que la joute poétique, préférée au repos d'une sieste, a occupé

<sup>17</sup> Traduction de Ph.-E. Legrand, *op. cit.*, p. 23-26.

<sup>18</sup> Les prémisses de la joute ont été longuement décrits, notamment concernant les gages.

soixante-quinze vers, on assiste à un retour à la réalité concomitant de la fin le trajet (les deux bergers poètes viennent d'arriver chez Phrasidamos). Et c'est dans ce contexte que Simichidas/Théocrite décrit son nouvel espace :

#### ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΘΑΛΥΣΙΑ

Αὐτὰρ ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμῳ στραφθέντες  
χῶ καλὸς Ἀμύντιχος ἔν τε βαθείαις ἀδείας σχοίνοιο  
χαμευνίσιν ἐκλίνθημες ἔν τε νεομάτοισι γεγαθότες  
οἴναρέοισι.

Πολλὰ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο 135  
αἴγειροι πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ  
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.

Τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνας  
τέπτιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἃ δ' ὀλολυγῶν  
τηλόθεν ἐν πυκινάισι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις· 140

ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκάνθιδες, ἔστενε τρυγῶν,  
πρωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.

Πάντ' ὥσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.  
Ὅχναι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μάλα 145  
δαπιλέως ἀμὶν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο  
ὄρπακες βραβύλοισι καταβρίθοντες ἔραζε·

#### Les *Thalysies* de Théocrite

Quant à moi, à Eucritos et au beau petit Amyntas, nous nous rendîmes chez Phrasidamos et nous couchâmes avec joie sur des lits profonds de jonc frais et de pampres nouvellement coupés. Au-dessus de nous, nombre de peupliers et d'ormes frissonnaient et inclinaient leurs feuilles vers nos têtes ; tout près, une eau sacrée tombait en murmurant d'un antre consacré aux Nymphes. Contre les branches ombreuses, les cigales brûlées par le soleil se donnaient grand-peine à babiller ; la grenouille verte, au loin, faisait entendre son cri dans les fourrés de ronces épineuses ; les alouettes chantaient, et les chardonnerets ; la tourterelle gémissait ; les abeilles jaune d'or voletaient à l'entour des fontaines. Tout exhalait l'odeur de la belle saison opulente, l'odeur de la saison des fruits. Des poires à nos pieds, des pommes à nos côtés roulaient en abondance ; et des rameaux surchargés de prunes étaient affaissés à terre<sup>19</sup>.

Cet espace diffère de celui de Thyrsis, car les circonstances festives et l'harmonie du lieu sont davantage propices à la création d'un *locus amoenus*, à la fois cosmique et synesthésique. La présence du grand Tout, de Pan, est attestée par les références aux quatre éléments : d'abord l'air qui fait vibrer les peupliers et les ormes (*donéonto* v. 135), et où volent les jaunes abeilles (*pôtonto*, v. 142) ; puis l'eau explicitement nommée (*hydôr* v. 136), le feu du soleil, soupçonné dans l'adjectif *aithaliônes* (brûlées par le soleil, v. 138) ; enfin la terre avec son abondance de végétaux (*ochnai, mala, dapsileôs*, poires, pommes, en abondance, v. 144-145, une terre dont l'évidence, au sens propre du terme, est soulignée par l'adverbe final *éradzé* (à terre). La plénitude de cet espace est augmentée par la sollicitation des sens : le toucher, avec les lits d'herbes fraîches sur lesquels les voyageurs se reposent (v. 133-134) ; la vue, qui opère la sélection qu'autorise l'endroit occupé (au-dessus de nos têtes, *hyperthe* v. 135, tout près *egguthen* v.136, à l'entour des fontaines, *peripikadas* v. 142, à nos pieds, *possi* v.144), l'odorat avec la senteur redoublée de la saison et des fruits (*ôsden, ôsde* v. 143), et plus que tout le sens de l'ouïe. Ce dernier sens, en effet, domine l'espace qui se crée : le narrateur-voyageur qui vient de participer à une joute poétique, désormais, élit ses mots pour donner à entendre les bruits qu'il perçoit dans cet espace idyllique : un espace sonore décrit par le

<sup>19</sup> Traduction de Ph.-E. Legrand, *op. cit.*, p. 13-14.

sémantisme des mots (murmurer, *kelarudze*, v. 137, babiller, *lalageuntes* v. 139, hululer, *ololugôn* v. 139, chanter, *aeidon*, v. 141, gémir, *estene*, v. 141) mais surtout perçu immédiatement grâce aux sonorités de ces mots, comme celles des *kin*, *ken*, *kan*, *kan*, distribués habilement dans les vers grecs 140 et 141, ou encore l'écho paronomastique que se renvoient au vers 139 les cigales et les grenouilles (*lalageuntes* / *ololugôn*). La musique des mots alerte l'esprit, alors capable de percevoir cet espace sonore et idyllique.

2.2. Chez Virgile, les bergers évoluent dans un espace quelque peu différent, intermédiaire de vie réelle et de vie idéale : on les voit aller de la ville à la campagne et inversement, on les voit sortir leurs troupeaux de leur enclos pour gagner les pâturages et les ramener dans cet enclos à la tombée de la nuit. Et cette dernière itinérance depuis et vers les enclos fonde une réalité que connaît bien le poète de Mantoue : c'est celle des *agri*, de ces terres défrichées et ensemencées (dont il a failli subir la perte), et au-delà desquels il installe un espace plus sauvage, celui des *silvae* dont la présence est beaucoup plus marquée que chez Théocrite ; celles-ci, plus ou moins éloignées de l'*Vrbs* et de l'arrière-pays rural, ouvrent un espace qui favorise des déplacements multiples et changeants, tant physiquement que mentalement. Voilà bien des espaces dont nous allons voir comment la poésie virgilienne les assume :

Virgile, comme Théocrite, ancre sa poésie dans le réel : celui de la ville bâtie, qui abrite la communauté des citoyens, celui de la campagne environnante dans laquelle vivent les *pastores*, et celui beaucoup plus approximatif et en même temps lointain de lieux dont la désignation géographique ou toponymique, en dépit de leurs contours incertains, donne l'impression d'une réalité : ce sont ceux de la Grèce (de la Béotie, de l'Arcadie), de la Dalmatie, de l'Illyrie, de la Colchide, de quelque autre région d'Asie ou encore d'Afrique. Le recueil virgilien multiplie ces repères géographiques mêlés aux localisations du sol italique, localisations familières tel le Mincio dont était proche le domaine de Virgile (VII, 13) ou encore le tombeau de Bianor qui balise le trajet des bergers de la bucolique IX<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Virgile, *Bucoliques*, VII, 12-13 : *Hic uiridis tenera praetextit harundine ripas / Mincius, eque sacra resonant examina quercu*. Ici, avec de tendres roseaux **le Mincio** a protégé ses rives verdoyantes et depuis un chêne sacré résonnent les essaims.

IX, 59-60 : *Hinc adeo media est nobis uia; namque sepulcrum / incipit apparere Bianoris*. À partir de maintenant nous sommes bien à mi-chemin ; de fait, **le tombeau de Bianor** commence à apparaître.

Mais les bergers virgiliens dépassent volontiers cet espace plus ou moins familier, pour relever le défi que leur lance un espace plus sauvage, hostile ou accueillant, bien représenté dans le recueil du fait des vingt-six occurrences du mot *siluae* ; le poète accorde la préséance à cet espace dans cinq prologues sur dix<sup>21</sup> et il lui confère une place toute particulière dans l'églogue VI, 39-40, en faisant de lui l'emblème du monde terrestre à son origine :

*incipiant siluae cum primum surgere* Tandis qu'en premier lieu les forêts commencent à  
*cumque* surgir et que les animaux, peu nombreux, errent à  
*rara per ignaros errent animalia montis.* travers les montagnes qui ne les ont jamais vus.

Silène, en effet, rappelant la genèse du monde, après avoir dit la séparation du ciel et de la terre, précise ici le principe du monde terrestre. L'apparition première des forêts (*primum sugere*) et leur désignation comme principe d'un monde qui se forme (*incipiant*) attestent le rôle primordial de l'espace sylvestre.

Les nombreuses citations de ce qu'abritent ces *siluae* faune et flore, procèdent à un même foisonnement sauvage. Le monde animal, comme l'attestent les propos cosmogoniques de Silène, surgit après les *siluae* et les *montes*. S'agissant des animaux sauvages dont les *pastores* se nourrissent ou qui peuvent nuire à l'équilibre biologique, il y a sangliers, cerfs, lions, serpents, tigres, lynx, loups... Virgile leur associe volontiers les bovins et les ovins qui, regroupés en troupeaux (*pecus* ou *grex*), témoignent d'une certaine ambivalence. Car protégés de la sauvagerie prédatrice, qui risque de les faire disparaître, ils ne sont pas totalement exempts de ce même état sauvage : prédateurs et troupeaux mettent en exergue l'espace sylvestre dans lequel s'exerce l'activité même du berger. Ce n'est plus l'espace primitif où les animaux « erraient çà et là à travers les montagnes qui ne les avaient jamais vus » (VI, 40) : c'est un espace mis à la disposition de celui qui peut canaliser leur errance et la mettre à profit. Une flore abondante participe également de cet

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, I, 4-5 : *Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida siluas*. Nous nous quittons notre patrie, toi Tityre, oisif à l'ombre, tu apprends **aux forêts** à faire résonner le nom de la belle Amaryllis.

II, 4-5 : *Ibi haec incondita solus / montibus et siluis studio iactabat inani*. Là ce sont ces propos désordonnés que, dans sa solitude, il lançait aux monts et **aux forêts** avec un zèle inutile.

IV, 3 : *si canimus siluas, siluae sint consule dignae*. Si nous chantons les forêts, que **les forêts** soient dignes d'un consul.

VI, 1-2 : *Prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra neque erubuit siluas habitare Thalea*. La première, elle a jugé digne d'écrire en vers syracusains, notre Thalie, et elle n'a pas rougi d'habiter **les forêts**.

X, 8 *Non canimus surdis, respondent omnia siluae*. Nous ne chantons pas pour des sourds, **les forêts** font écho de tout.

espace. La dénomination des plantes, des arbustes, des arbres qui poussent ici ou là, importe moins que leur accumulation qui, d'une églogue à l'autre, signifie un foisonnement plutôt épars d'éléments sauvages qui apparaissent au gré du lieu et du moment ; ce foisonnement donne une impression d'immensité et en même temps de désordre, ou d'insécurité, la variété des terrains grossissant la définition de cet espace parcouru par les *pastores*. Montagnes, vallées, plaines parcourues par les fleuves et rivières, tous ces lieux peuvent connaître la rudesse des roches nues (*silice in nuda*, I, 15 ; *lapis*, I, 47), faire craindre l'insécurité (*nec tuta...ualle*, II, 40), produire une herbe trompeuse (*fallax herba*, IV, 24) et, quand ils ne sont pas incultes (*nullo cultu*, IV, 18) se présenter sous le plus grand désordre<sup>22</sup> (I, 11-12). De toute évidence, cet espace attirant et inquiétant, fécond mais désordonné, appelle la main d'un *frondator*, d'un émondeur, dont l'activité ne doit avoir de cesse car elle aussi se heurte au caractère ambivalent du monde végétal. Si le *fortunatus senex* qu'est Tityre a entendu l'appel des pins, des sources et des vergers, s'il a agencé son territoire de sorte qu'il peut garnir sa table de fruits mûrs<sup>23</sup>, le berger négligent, tel Alexis, peut voir revenir à l'état sauvage une vigne qu'il n'a pas taillée<sup>24</sup> ; bien plus, c'est la communauté entière qui peut constater, comme après la mort de Daphnis, que la terre s'est de nouveau couverte d'une ivraie stérile et d'une folle avoine<sup>25</sup>. Car la nature, qui porte toujours en elle son état sauvage, exige toujours d'être conquise ou reconquise. Et c'est cette conquête qui autorise une appropriation de l'espace sauvage pour un temps donné et dans des limites assez floues pour être de nulle part et de partout : les bergers virgiliens en font leur lieu de prédilection<sup>26</sup> ; ils le préfèrent aux espaces citadins et ruraux, ils ne l'abandonnent que lorsqu'ils ont choisi de quitter la vie (tel Damon dans l'églogue VIII) ou parce

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, I, 11-12. *undique totis /usque adeo turbatur agris* : partout, dans les campagnes tout entières, jusqu'où ne va pas le désordre !

<sup>23</sup> *Ibidem*, I, 80-82. *Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem /fronde super uiridi: sunt nobis mitia poma, /castaneae molles et pressi copia lactis* : Ici toutefois avec moi tu aurais pu te reposer cette nuit sur une verte frondaison ; à nous sont **les fruits mûrs les châtaignes moelleuses et une grande quantité de fromage**.

<sup>24</sup> *Ibidem*, II, 70 : *Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est*: tu as une vigne à demi-taillée sur un ormeau feuillu.

<sup>25</sup> *Ibidem*, V, 36-38. *Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis, /Infelix lolium et steriles nascuntur auenae/ Pro molli uiola, pro purpureo narcisso/ Carduos et spinis surgit paliurus acutis* : Dans les sillons auxquels nous avons souvent confié des orges vigoureuses poussent **la funeste ivraie et les stériles avoines**, à la place de la tendre violette, à la place du narcisse pourpré surgissent le chardon et le paliure aux épines pointues.

<sup>26</sup> *Ibidem*, II, 62. *Pallas quas condidit arces /ipsa colat; nobis placeant ante omnia siluae* : Les cités qu'elle a fondées, Pallas peut bien les habiter ; à nous, **que nous agréent avant toutes choses les forêts**.

qu'ils n'ont pas su y exercer l'activité bucolique inhérente à ce lieu (tel Gallus, poète élégiaque qui n'a pas réussi à chanter sur le mode arcadien, églogue X). Hors de l'espace sylvestre, la poésie bucolique n'existe pas. C'est lui qui nourrit l'imaginaire des bergers et alimente leur répertoire poétique : il a le pouvoir de rendre sinon réels du moins vraisemblables ces lieux apparemment inaccessibles, voire irréalistes, et donc de montrer à l'homme autant les limites de son environnement immédiat que les possibilités qui lui sont offertes d'y échapper ou de le transformer.

### 3. L'espace des récits d'aventures : l'espace romanesque

Le roman en prose, récit d'amour et d'aventures, né en Grèce, dès le II<sup>e</sup> siècle avant J.-C, dit-on, avec le *Roman de Ninus*, a connu son apogée entre le I<sup>er</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., alors que la *pax Romana* facilitait et multipliait les échanges économiques et culturels avec et entre les provinces et pays liés à l'empire<sup>27</sup>. Ces échanges ont eu pour effet de brasser les cultures, de bâtir des « cités » (*urbes* ou *πόλεις*) et de permettre au plus grand nombre d'occuper ou de visiter des lieux connus auparavant par le seul ouï-dire ou par leur évocation dans les ouvrages du passé (épiques et historiques). Cette exploration d'espaces nouveaux n'a pas empêché le constat de leur étrangeté, de leur caractère énigmatique : s'y est enraciné ce genre littéraire récent, où l'aventure profitait d'un monde réel pour mieux instaurer un monde imaginaire. Quoi de plus séduisant que de se laisser transporter dans des lieux lointains, au-delà des frontières de sa cité, de son pays, pour partager les aventures d'un voyageur bientôt transformé en âne, tel le héros des *Métamorphoses* d'Apulée, ou les péripéties de deux jeunes gens, héros des *Éthiopiennes* d'Héliodore, dont la beauté et la perfection relèvent presque de l'illusion.

3.1. Avant d'observer quelques passages de ces deux romans et d'examiner le rôle imparti à l'espace par leurs auteurs, il convient de préciser brièvement le concept même de ces frontières, qu'on franchit plus aisément en ce temps de *pax romana*, sans que disparaisse pour autant l'idée de « borne ». Deux mots de la langue latine intéressent particulièrement ce concept : le *limen* et le *limes* ; le *limen*, le seuil de la maison, délimite l'espace individuel ; le *limes*, mur ou rempart naturel ou construit, délimite l'espace collectif (territorial). Le *limen* et le *limes* ont des portes qui symbolisent l'ouverture (ou la fermeture) à l'endroit des voisins ou limitrophes :

---

<sup>27</sup> Au sujet de l'histoire du roman dans l'Antiquité et de sa postérité, cf. *La Naissance du roman grec* de Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann et Monique Trédé (eds), Paris : Rue d'Ulm., 1992.

fermées à l'*hostis* elles s'ouvrent à l'*hospes* et, dans le présent contexte, on est en droit de penser qu'il s'agissait là de limites hospitalières, relatives à la circulation et à l'accueil des Autres avec leur diversité. À ces données linguistiques et matérielles, il faut ajouter le rituel de la borne accompli, à Rome, lors des *Terminalia* en l'honneur du dieu Terminus (dont le temple au Capitole jouxtait celui de Jupiter) ; ce rituel rappelle à tout un chacun le *ius ciuile* et le *ius gentium* qui régissent une organisation spatiale, génératrice de paix et de souveraineté. A l'occasion des *Terminalia*, les « limitrophes », étaient invités à partager un repas qui signifiait qu'ils étaient les hôtes les uns des autres. Enfin, autres bornes ou frontières à prendre en compte sont celles du calendrier, réel ou virtuel, bornes dont Pindare<sup>28</sup> et, après lui, Horace<sup>29</sup>, ont dit comment elles étaient l'expression du découpage nécessaire de la vie humaine, en années, en saisons, en heures, rappelant à chacun sa mortalité.

3.2. La limite spatio-temporelle est une donnée indispensable au déroulement des aventures romanesques, au cours desquelles les protagonistes frôlent souvent la mort avant de s'installer à nouveau dans leurs aventures. Les deux romans précités instituent le lieu et le temps comme espaces primordiaux qui, dès les premières lignes, sans prévention aucune, installent le lecteur, *in medias res*, au beau milieu des aventures héroïques. Dans le prologue des *Métamorphoses* le narrateur, *Ego* surgit auprès du lecteur *tibi* et, l'invitant à écouter une série d'aventures qu'il a entrelacées, l'embarque avec lui sur la route qui le conduit à Hypata<sup>30</sup> :

*At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam – modo si papyrus Aegyptiam argutia* Eh bien moi, pour toi, sur le mode du conte milésien, je vais entrelacer des histoires de toutes sortes, et je vais caresser tes oreilles bienveillantes d'un doux murmure – à condition toutefois que tu ne dédaignes pas de jeter tes

<sup>28</sup> Les vers 61-62 de la troisième pythique sont cités par P. Valéry en exergue du *Cimetière marin*. La troisième pythique, apparemment ode à la victoire, est surtout une *consolatio* adressée au tyran malade, Hiéron de Syracuse.

*Pyth.* III, v. 62-63 : μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον / σπεῦδε, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν. Ὁ mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible (P. Valéry, 1920).

*Isthm.* VII, v. 41-44 : θνάσκομεν γὰρ ὁμῶς ἅπαντες· / δαίμων δ' αἴσος· τὰ μακρὰ δ' εἴ τις / παπταίνει, βραχὺς ἐξικέσθαι χαλκόπεδον θεῶν ἔδραν· Car nous sommes tous semblablement mortels, mais notre destinée est inégale. Et quiconque aspire à une haute destinée est trop petit pour s'élever jusqu'au séjour d'airain des dieux.

<sup>29</sup> Horace, *Carm.* IV, 7, 7-11. *Inmortalia ne speres, monet annus et alium / quae rapit hora diem. / Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas, / interitura, simul / pomifer autumnus fruges effuderit, et mox / bruma recurrit iners* : Ne point espérer de choses immortelles, c'est le conseil que te donnent l'année et l'heure qui emporte le jour nourricier. Les froids s'adoucissent sous les Zéphyrus, le printemps disparaît sous les pas de l'été, qui périra aussitôt que l'automne, père des fruits, sera venu répandre ses dons. (Traduction de F. Villeneuve, CUF, 1992)

<sup>30</sup> Apulée, *Métamorphoses* I, 1.

*Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere – , figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursum mutuo nexu reffectas ut mireris.*

yeux sur un papyrus d'Égypte gravé par la pointe fine d'un roseau du Nil – (ce sont) des figures et des situations humaines qui se renversent en d'autres formes et qui, en elles-mêmes de nouveau se rétablissent selon un enchaînement inverse à en être ébahi.

Le lecteur d'Héliodore n'est pas davantage ménagé, puisque « au lever du jour » il est mis face au spectacle que découvrent des brigands depuis le surplomb d'une des embouchures du Nil : c'est un spectacle de corps « tout à fait morts » ou « seulement à demi » qui signifie qu'une lutte « vient tout juste de terminer » :

**Ἡμέρας ἄρτι διαγελώσης καὶ ἡλίου τὰς ἀκρωρείας καταυγάζοντος, ἄνδρες ἐν ὀπλοῖς ληστροκοῖς ὄρους ὑπερκύψαντες, ὃ δὴ κατ' ἐκβολὰς τοῦ Νείλου καὶ στόμα τὸ καλούμενον Ἡρακλεωτικὸν ὑπερτείνει, μικρὸν ἐπιστάντες τὴν ὑποκειμένην θάλατταν ὀφθαλμοῖς ἐπὶ ἤρχοντο καὶ τῷ πελάγει τὸ πρῶτον τὰς ὄψεις ἐπαφέντες, ὡς οὐδὲν ἄγρας ληστροκῆς ἐπηγγέλλετο μὴ πλεόμενον, ἐπὶ τὸν πλησίον αἰγιαλὸν τῆ θεᾶ κατήγοντο. Καὶ ἦν τὰ ἐν αὐτῷ τοιάδε· ὀκλὰς ἀπὸ πρυμνησίων ὥρμει τῶν μὲν ἐμπλεόντων χηρεύουσα, φόρτου δὲ πλήθουσα· καὶ τοῦτο παρὴν συμβάλλειν καὶ τοῖς πόρρωθεν· τὸ γὰρ ἄχθος ἄχρι καὶ ἐπὶ τρίτου ζωστήρος τῆς νεῶς τὸ ὕδωρ ἀνέθλιβεν. Ὁ δὲ αἰγιαλός, μεστὰ πάντα σωματῶν νεοσφαγῶν, τῶν μὲν ἄρδην ἀπολωλότων, τῶν δὲ ἡμιθνήτων καὶ μέρεσι τῶν σωματῶν ἐπι σπαιρόντων, ἄρτι πεπαῦσθαι τὸν πόλεμον** κατηγορούντων.

**Le jour commençait de sourire et le soleil touchait de ses rayons le haut des collines**, tandis que des hommes, armés comme des brigands, se tenaient embusqués sur les hauteurs qui longent **l'embouchure du Nil** et dominant ce **que l'on appelle la bouche Héracléotique**. Ils s'étaient arrêtés un instant pour explorer du regard la mer qui s'étendait à leurs pieds ; puis après avoir commencé par promener leurs yeux sur les flots, comme ils n'y découvrirent aucun bateau susceptible de devenir leur proie, ils se mirent à examiner le rivage voisin. Et voici ce qu'il y avait en cet endroit : un bateau était amarré, au mouillage, sans personne à bord, mais avec toute sa cargaison, ainsi qu'on pouvait le deviner, même de loin, car la charge le faisait enfoncer dans l'eau jusqu'au troisième bordage. Le rivage était couvert de corps récemment massacrés, **les uns tout à fait morts, les autres seulement à demi**, et leurs membres encore palpitants indiquaient que **la lutte venait juste de se terminer**<sup>31</sup>.

Ce cadre spatial, voire temporel, immédiatement perceptible, du moins par la pensée, dans le cas d'un début *in medias res*, marque un moment donné de la « circulation » des narrateurs et laisse supposer des aventures et des déplacements antérieurs et postérieurs à travers des cités et des régions dont la cohérence du roman exige qu'elles soient repérables et précises. Bien plus, sur les péripéties de l'aventure principale, personnelle ou amoureuse, se greffent des aventures adventices dont la « mise en parole », elle-même mise en abyme, accorde à la *phantasia* du narrataire un rôle prépondérant, puisqu'elles donnent à voir par l'imagination d'autres lieux, d'autres temps.

La représentation de tous ces espaces, réels et parcourus par des humains, ou représentés par la parole de quelque descripteur-narrateur, repose essentiellement

<sup>31</sup> Héliodore, *Ethiopiennes*, I, 1, Traduction de Pierre Grimal, *Romans grecs et latins, Bibliothèque de la Pléiade*, Paris :Gallimard, 1963, p. 521.

sur trois stratégies narratives privilégiées par les deux auteurs : l'inscription dans le réel, le recours à la *phantasia*, la puissance démiurgique du discours.

3.2.1. L'inscription dans le réel est explicitée par des indications topographiques ou toponymiques précises : le lecteur-voyageur, visualisant les endroits liés aux aventures, est en mesure de mieux évaluer celles-ci, car le « réel » permet de mesurer le degré de l'aventure et plus il y a d'aventures, plus le réel est nécessaire. Dans le roman d'Héliodore, extrêmement nombreux sont les lieux identifiables, grecs, égyptiens, éthiopiens principalement et, même si leur situation géographique est quelquefois approximative ou fautive, ils sont décrits avec leurs propres caractéristiques, telles la faune et la flore propres à l'Éthiopie, qui attestent le réalisme du cadre où évoluent les personnages. Le roman d'Apulée est moins « balisé » car l'espace est partagé entre des cités identifiables (Hypata, Larissa, Corinthe, puis Rome) et un espace rural ou sauvage, situé au-delà de ces cités et entre elles, qui relève davantage du flou géographique ; ce cadre spatial, en effet, sert surtout à mesurer les obstacles à franchir par Lucius qui avance sur un sol inconnu et, dès le livre III, au pas de l'âne et au rythme du maître, provisoire, qui le traîne ; bien sûr on y reconnaît les paysages de la Grèce du Nord, mais dans une aventure philosophique de descente animale et de résurrection humaine, les détails de géographie physique (vallées et plaines, montées et descentes) participent plus de l'allégorie que du réel.

La gestion de l'espace par Apulée est liée véritablement à une conception qui lui est propre et qui détermine ses choix de représentation des aventures de Lucius. Il s'agit moins de dépeindre Hypata, par exemple, telle que la perçoit son narrateur, que de forcer tel ou tel détail réel qui soulignera le décalage entre ce que le héros a sous les yeux et son état d'âme. Dès le début du livre II, Lucius dit bien que dans l'épicentre de la Thessalie qu'est Hypata, rien de ce qui se présente au regard n'est réellement ce qu'il a l'air d'être car toutes les « apparences sensibles sont le produit d'une transmutation surnaturelle<sup>32</sup>. Et lorsque, accusé d'avoir tué trois hommes, il est conduit au tribunal, sa traversée d'Hypata, dépeinte selon un schéma topographique réaliste (il est conduit de place en place, puis autour du forum dont il remarque les

---

<sup>32</sup> Apulée *Métamorphoses* II, 2-3. *Suspensus alioquin et uoto simul et studio, curiose singula considerabam. Nec fuit in illa ciuitate quod aspiciens id esse crederem quod esset* : Du reste tenu en haleine à la fois par ce que je m'étais promis et par mon envie de connaître, avec curiosité j'examinais les choses une par une. **Et il n'y avait rien dans la cité que je puisse, en le regardant, croire tel qu'il était.**

angles *circumductus angulatim*), correspond à l'angoisse du justiciable plutôt qu'à une réalité :

Tandem pererratis plateis omnibus et in modum eorum quibus lustralibus piamentis minas portentorum hostiis circumforaneis expiant **circumductus angulatim forum** eiusque tribunal adstituor. (...) aditus etiam et tectum omne fartim **stipauerant**, plerique columnis implexi, alii statuis dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio uisendi pericula salutis neclegebant. Tunc me per proscaenium medium uelut quandam uictimam publica ministeria producunt et orchestrae mediae sistunt. Sic rursum praeconis **amplo boatu** citatus accusator quidam senior exurgit et ad dicendi spatium **uasculo quoidam in uicem coli graciliter fistulato** ac per hoc guttatim defluo infusa aqua populum sic adorat<sup>33</sup>.

Enfin, une fois parcourues **toutes les places**, à la façon dont on exorcise des prodiges menaçants par des purifications lustrales et la promenade de victimes autour du forum, **je suis promené, d'un angle à l'autre, autour du forum** et planté au pied du tribunal (*la foule trop dense réclame que le jugement ait lieu au théâtre*) Même aux entrées et sur toute la surface du toit ils **s'étaient tassés**, la plupart enlacés aux colonnes, quelques uns pendus aux statues, d'autres à demi-visibles au travers d'une fenêtre ou de lambris ; tous, à cause de leur extraordinaire envie de voir, faisaient fi des périls de leur vie. Alors moi, par le milieu de l'estrade, comme si j'étais une victime, les appariteurs me produisent et m'arrêtent au milieu de l'orchestre. Et de nouveau appelé par **un ample beuglement** du crieur, l'accusateur, un homme assez vieux, se dresse et une fois que pour mesurer l'espace de parole, **d'un petit vase avec, en guise de col, deux étroits tuyaux**, on fait couler l'eau goutte à goutte, il s'adresse ainsi au peuple.

Au milieu d'un monde qui le pressait dans les rues et qu'il voit ici pressé (*stipauerant*), alors que l'espace urbain s'est transformé en un espace théâtral, entendant le héraut, il l'identifie à un bovin (par son beuglement : *boatu*) et lorsqu'un accusateur se lève subitement, ce qui retient son attention, c'est la drôle de clepsydre qui doit mesurer le temps de parole (*ad dicendi spatium*) et dont il note, de façon surprenante, l'étroitesse des tuyaux et donc l'écoulement sans fin de l'eau que le récipient contient. Les ingrédients du réel sont là, mais ils sont sélectionnés et subissent une transmutation à la mesure de l'émotion du justiciable...

### 3.2.2. L'espace maître de l'aventure

À l'inverse de ce regard sélectif, qui transfigure l'espace réellement perçu, il y a des espaces qui agissent sur le sentiment intérieur du narrateur-spectateur-descripteur. Et, dans les deux romans, c'est l'*ekphrasis*, doublée souvent d'une référence littéraire et mythique, qui illustre le mieux un arrêt sur image dans un espace miniaturisé, sorte de microcosme dans lequel le protagoniste est invité à percevoir sa propre existence. Le procédé littéraire n'est pas propre au roman : s'il trouve sa première expression dans l'épopée homérique, il est à l'œuvre dans

---

<sup>33</sup> Apulée *Metamorphoses* III, 2-3.

d'autres genres telle la poésie pastorale<sup>34</sup>, et dans tous les cas, situant l'ars à la mesure de la nature, il livre l'espace-miniature à la *phantasia*. Telle l'*ekphrasis* d'une statue que Lucius, encore revêtu de sa forme humaine, aperçoit en entrant dans le salon de sa parente Byrrhène. C'est pour le narrateur l'occasion de faire se rencontrer trois visions de l'espace : celle du statuaire, celle du descripteur, celle du narrataire.

Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet **libratam** totius loci **medietatem**, signum perfecte luculentum, ueste **reflatum**, **procursum uegetum**, **introeuntibus** obuuium et maiestate numinis uenerabile; canes **utrimquesequs** deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeuunt, et **sicunde de proximo** latratus ingruerit, eum **putabis** de faucibus lapidis exire, et in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit, sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, **currunt** priores. **Pone tergum** deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et uirgulis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Splendet intus umbra signi de nitore lapidis. **Sub extrema saxi margine** poma et uuae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit. **Putes** ad cibum inde quaedam, cum mustulentus autumnus maturum colorem adflauerit, **posse decerpi**, et si fontem, qui deae uestigio discurrens in lenem uibratur undam, **pronus aspexeris**, **credes** illos ut rure pendentes racemos inter cetera ueritatis nec agitationis officio carere. **Inter medias frondes** lapidis Actaeon simulacrum **curioso optutu** in deam proiectus **iam in ceruum ferinus** et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens **uisitur**.

Dum haec identidem rimabundus eximie delector, « Tua sunt » ait Byrrhena « cuncta quae uides »<sup>35</sup>.

Voici un marbre de Paros à l'effigie de Diane **qui tient harmonieusement le centre** de tout l'édifice : représentation magnifiquement exquise, qui **flotte** par son vêtement, **s'anime d'un élan**, accueille ceux qui entrent et inspire le respect par sa majesté divine ; des chiens **de part et d'autre** protègent les flancs de la déesse qui eux aussi sont de marbre ; leurs yeux sont menaçants, leurs oreilles dressées, leurs narines ouvertes, leurs gueules enragées et pour peu que tout près résonne un aboiement, **on croirait** qu'il sort de leurs gosiers de pierre, et - c'est là où le remarquable statuaire a donné la meilleure preuve de son travail d'artiste - alors que les chiens soulèvent en l'air leur partie antérieure, les pattes de derrière sont bien au sol, celles de devant **sont élancées**. **Derrière le dos** de la déesse se dresse un rocher : comme sur une grotte, mousses, herbes, feuilles, arbrisseaux, et çà et là vignes et arbustes poussent de la pierre. L'ombre de la statue en éclaire l'intérieur de l'éclat de son marbre. **Tout au bord du rocher**, pendent des fruits et des raisins très artistiquement travaillés, que l'art, émule de la nature, a rendus semblables à la réalité. **On croirait** que pour se nourrir - l'automne des vendanges, de son souffle, les a colorés à maturité - on peut en cueillir, et pour peu qu'on regarde en se penchant la source qui, courant aux pieds de la déesse, s'agite dans une ondulation légère, on croirait que ces branches qui pendent comme à la campagne, dans cet environnement réaliste, ne manquent pas non plus de se mouvoir. **Au milieu des feuillages**, la statue de marbre d'Actéon : poussé **par un désir curieux** vers la déesse, **déjà métamorphosé en cerf, on le voit**, à la fois sur le rocher et dans la source, guettant Diane qui va se baigner.

Tandis que je ne cesse de me repaître avec attention et à l'envi de tout cela : "C'est à toi, me dit Byrrhène, tout ce que tu vois".

Le statuaire a reproduit la métamorphose en cerf du voyeur (un *parthenopipès*), Actéon, métamorphose opérée par Diane, elle-même transformée, à partir d'un marbre de Paros, en un *signum* (une statue), dont le narrateur nous dit qu'il résulte d'une *ars aemula naturae* (art émule de la nature). L'ensemble résulte d'une parfaite

<sup>34</sup> On pourrait ici évoquer ici l'*ekphrasis* qui occupe les vers 27-56 de la première idylle de Théocrite (*Thyrsis*): à l'occasion du dépôt des gages, le chevrier, un des protagonistes de la joute, décrit le vase ciselé (le *kyssibion*) qu'il donnera à Thyrsis. Cf. Ph.-E. Legrand, *op.cit.*, p. 20-21.

*symmetria*, respectant la proportion des parties les unes à l'égard des autres et avec le tout. La proportion par rapport au tout est scrupuleusement garantie par la place centrale de la statue, qui occupe « le milieu équilibré » de la pièce (*libratam medietatem*), à égale distance des quatre angles du salon : c'est le centre qui rayonne sur le tout. Quant à la corrélation des parties, des indices spatiaux la soulignent en précisant la *iunctura*, le point d'articulation, des différents motifs : l'adverbe *utrimquesequs* (de part et d'autre) invite le regard à se poser sur les chiens qui flanquent la déesse, tandis que *pone tergum* (derrière le dos) conduit au *saxum* (au rocher), que l'expression *sub extrema saxi margine* (sur le bord extrême du rocher) engage vers les fruits et les branchages, avant qu'un *inter medias frondes* (au beau milieu des feuillages) découvre Actéon lui-même.

À l'harmonie de la statue répond celle du discours du descripteur qui, tout en louant la virtuosité de l'artiste par des termes mélioratifs (*perfecte, luculentum, summum, egregius, faberrime*) ressuscite un ouvrage de pierre dont il simule la vie. La *phantasia* du descripteur fait s'animer le vêtement solide de la déesse sous l'effet du souffle que suggère le participe *reflatum* : cette statue est bien vivante dans son mouvement de course en avant *uegetum procursu*. Les verbes d'action qui caractérisent les chiens font se dresser leurs oreilles, se dilater leurs narines, hurler leurs gueules... À ces mouvements, visuel et sonore, s'ajoute une sensualité gustative suggérée par la maturité des fruits à cueillir et par leur couleur à point, *maturum colorem*. La parole descriptive libère de son silence un marbre dont elle dit toute la vitalité. Elle en dit la vérité, l'*aletheia* (concept fondamental de la critique d'art antique), à travers tous ces motifs que l'*ars* a rendus semblables au vrai, *similes ueritati*. Mais le descripteur reconnaît que c'est une illusion, et le dit avec des verbes de semblance : *putabis, putes* (on croirait que les chiens de pierre aboient, que les fruits artistiquement imités peuvent être cueillis et croqués). C'est une même illusion qui s'empare du narrataire, invité, lui aussi, à regarder la déesse à travers les mots de Lucius, alors qu'il entre avec d'autres dans l'atrium (*introeuntibus*), invité à entendre les aboiements des chiens, comme s'ils étaient à ses côtés (*sicunde de proximo*), à cueillir les fruits mûrs, *posse decerpi*, à se pencher au-dessus de la fontaine pour voir le reflet des branches, *pronus aspexeris*. Une illusion qui n'en finit pas dans la dernière phrase, car alors que sur le rocher apparaît l'Actéon de pierre, réfléchi par le miroir que constitue la source, cette apparition se fait double, voire multiple : elle n'est pas vue seulement par Lucius – *uisitur*, passif inachevé – mais

par tous ceux qui suivent le regard du narrateur. Et la *phantasia* de ses narrataires s'exerce à son tour sur des motifs, pris en charge par le statuaire, puis par le descripteur, avant que chacun d'eux, avec sa propre connaissance, reconstruise la statue en amplifiant l'événement que le statuaire et le descripteur ont respectivement exprimé. En entendant le *iam in ceruum ferinus* (déjà métamorphosé en cerf), il se remémore la métamorphose d'Actéon dans sa performance détaillée, bien au-delà de sa miniature : le seul petit mot *iam* renvoie au contexte élargi de la métamorphose, contexte mythique mais aussi littéraire car nul doute que surgissent à ce moment les quelque cent-vingt vers d'Ovide du chant III des *Métamorphoses* (v.138-252).

Cette description-miniature est en écho avec l'aventure qui attend Lucius : contemplant la statue, il s'étonne, admire, jusqu'au personnage d'Actéon qui, dans cet espace harmonieux de la pièce et de l'ensemble statuaire, est figé dans sa bestialité et dans son comportement de voyeur, puni pour sa curiosité (*curioso optatu*). Au début du livre II, Lucius lui-même a reconnu que, dans sa découverte d'Hypata, il scrutait « toutes choses avec curiosité et convoitise<sup>36</sup> » ; la vue de l'œuvre d'art ne le détourne pas de cette curiosité et de ce goût pour l'illusion. : il observe donc avec enthousiasme un miroir dans lequel il ne se reconnaît pas. Et pourtant, Byrrhène lui dit « Tout cela, c'est à toi !!! (*Tua sunt cuncta quae uides*) ».

### **3.2.3. Un discours démiurgique : sublimation du réel par la voix et l'écoute**

Les effets de cette description parlante attestent la capacité démiurgique des mots apuléens ; une capacité dont profitent également des aventures où ces mots construisent un espace, non plus réduit ou réducteur, mais plus large et plus ouvert, pour ne pas dire à ciel ouvert, comme celui que donne à voir et à entendre le prêtre égyptien Calasiris dans le troisième livre des *Éthiopiennes*. Les deux héros, Théagène et Chariclée, ont été confiés à un certain Cnémon par le chef de Bergers hors-la-loi qui les a capturés sur le rivage où ils avaient été laissés comme morts par les bandits. Cnémon, captif lui aussi et qui, comme eux, parle grec, leur est associé dans une aventure lors de laquelle le chef des bergers est capturé ; les trois jeunes gens, alors livrés à eux-mêmes, décident de poursuivre deux routes différentes : Théagène et Chériclee se rendent à Chemmis tandis que Cnémon part à la recherche du berger captif. C'est alors qu'il rencontre un vieil homme qui se lamente,

---

<sup>36</sup> Apulée, *Metamorphoses*, II, 1 : *suspensus alioquin et uoto simul et studio, curiose singula considerabam*.

en grec, sur son sort : grand prêtre à Memphis, il a dû s'exiler à Delphes où il a rencontré un certain Chariclès qui lui a raconté comment, lors d'un voyage aux cataractes du Nil, il avait rencontré un éthiopien, qui lui avait confié une petite fille de sept ans, exposée par sa mère, et comment il avait emmené cette fillette avec lui à Delphes. Or, voilà que tout d'un coup Calasiris interrompt le récit de sa rencontre avec Chariclès et d'un spectacle partagé avec lui, à savoir d'une cérémonie avec procession organisée par le Thessalien Théagène. La Pythie a rendu un oracle mais l'assistance, quoique surprise par son contenu<sup>37</sup>, entend contempler la suite de la cérémonie, vient de dire Calasiris, avant de déclarer tout simplement, à propos de cette cérémonie : « Une fois la procession et le sacrifice expiatoire achevés ». Alors, Cnémon de s'exclamer que la procession et le sacrifice ne sont pas du tout achevés<sup>38</sup> et qu'il en attend vivement le récit<sup>39</sup> :

« ἐμὲ γοῦν οὐπῶ **θεατήν** ὁ σοὶς ἐπέστησε λόγος ἀλλ' εἰς πᾶσαν ὑπερβολὴν ἠττημένον τῆς **ἀκροάσεως** καὶ **αὐτοπτήσαι** σπεύδοντα τὴν πανήγυριν ὡσπερ κατόπιν ἑορτῆς ἦκοντα, τὸ τοῦ λόγου, παρατρέχεις ὁμοῦ τε ἀνοίξασκαὶ λύσας τὸ **θέατρον**.

« mais moi, ton discours ne m'a absolument pas fait spectateur, alors que j'étais plus qu'il ne fallait dominé par le désir d'écouter, moi qui, ayant grande hâte de voir de mes propres yeux la fête, arrive pour ainsi dire après la fête, comme le dit le proverbe, tu me laisses tomber, après avoir tout à la fois ouvert et fermé le théâtre ».

La fonction de sujet impartie par Héliodore au *logos* de Calasiris atteste que c'est le discours qui fait le *théatès*, ce spectateur désireux d'entendre une voix qui lui permette d'être témoin oculaire de ce qu'elle dit. La place du narrataire à l'initiale, ἐμὲ (mais moi), renforce l'efficacité attendue par lui du discours de Calasiris. En insistant sur cette exclamation de Cnémon, le narrateur invite le lecteur à entendre lui aussi cette voix et, avec sa *phantasia*, à voir en *autoptès* (de ses propres yeux) l'espace que représentent les propos qu'elle émet.

Et Calasiris de répondre aux attentes du jeune Cnémon<sup>40</sup> :

ἐπεὶ δὲ ἐκ παρόδου **θεωρὸς** γενέσθαι βεβούλησαι ... ἐγὼ δέ σοι τὴν πομπὴν ὀνομαστὴν ἐν ὀλίγαις γενομένην... **διαθήσομαι**.

Puisque tu désires être spectateur de la suite ... moi, pour toi, je vais composer brièvement la célèbre procession qui a eu lieu.

Le prêtre décrit alors le défilé des Thessaliens dirigés par Théagène, puis l'arrivée de Chariclée. Cnémon ne peut qu'être satisfait puisqu'il voit le parcours des

<sup>37</sup> La Pythie a annoncé que deux personnes allaient quitter son temple et voyager vers une « terre sombre, brûlée par le soleil ».

<sup>38</sup> Héliodore, *Éthiopiennes*, III, 1, 1 : « Ἐπεὶ δὲ ἡ πομπὴ καὶ ὁ σύμπαρς ἐναγισμὸς **ἐτελέσθη**—» « Καὶ μὴν **οὐκ ἐτελέσθη** πάτερ » ὑπολαβῶν ὁ Κνήμων· .

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, II, 1, 2

officiants du sacrifice et qu'il entend l'hymne des vierges dansantes, accompagnant l'arrivée de Chariclée, si bien qu'il peut s'écrier : « Voilà Chariclée et Théagène »<sup>41</sup>. Dans cette mise en œuvre rhétorique, Héliodore donne aux mots une puissance telle qu'ils stimulent, dans l'imagination de Cnémon, une perception directe des deux héros de la fête pythique racontée. La *phantasia* et l'*enargeia* sont admirablement conjointes pour rendre visibles et audibles les référents. Cnémon, le *théatès*, voit se dérouler la procession, Cnémon, l'*akoatès*, entend les chants, et il voit de ses yeux (*autoptès*) deux jeunes gens qu'il reconnaît immédiatement. A ce moment, le narrateur, non sans ironie, fait dire à Calasiris : « Et où sont-ils, montre-les moi, au nom des dieux<sup>42</sup> », avant d'explicitier par la bouche de Cnémon cette force discursive qui stimule une perception mentale superposable à une perception directe<sup>43</sup> :

« ὦ πάτερ, θεωρεῖν αὐτοὺς καὶ ἀπόντας ᾤθηθην, οὕτως ἐναργῶς τε καὶ οὐς οἶδα ἰδῶν ἢ παρὰ σοῦ διήγησις ὑπέδειξεν.»  
«Οὐκ οἶδα » εἶπεν «εἰ τοιούτους εἶδες οἴους αὐτοὺς κατ' ἐκείνην τὴν ἡμέραν ἢ Ἑλλάς τε καὶ ὁ ἥλιος ἐθεάσατο.

Ô père, j'ai imaginé les voir alors qu'ils ne sont pas là tant c'est de façon évidente que ton récit m'a mis sous les yeux et que j'ai vu ceux que je connais.

Je ne sais pas, dit Calasiris, si tu les as vus tels que ce jour-là la Grèce et le soleil les ont regardés.

Il s'agit là de la mise en œuvre du pouvoir des mots dont Aristote dit dans sa *Rhétorique* qu'ils « mettent les choses devant les yeux », qu'ils montrent une chose comme agissante<sup>44</sup>. Le vocabulaire que le narrateur prête à Cnémon signifie bien cette démonstration : il a eu l'impression (au sens propre d'image qui s'est imprimée dans son esprit) de voir (*idōn*), alors qu'ils étaient absents (*apontas*), ceux que la diégèse de Calasiris (*diègèsis*), lui a montrés (*hypedeixen*), avec tant d'évidence (*enargōs*). Et le narrateur insiste, avec Calasiris, sur ce parcours imaginaire que le diégète a mis sous les yeux de son narrataire<sup>45</sup> :

Ἄλλ' ὦ τῆς ἡδεῖας ἀπάτης, ὦ τῆς γλυκείας οἰήσεως      Ô douce erreur, ô agréable illusion.

Grâce à la *phantasia* stimulée par l'*enargeia* (*euidentia* en latin) du discours qu'il a entendu, Cnémon a cru qu'il contemplait le spectacle des *Pythia* de Delphes où se sont rencontrés Théagène et Chariclée, qu'il a alors reconnus. Certes, il s'agit d'une

<sup>41</sup> *Ibidem*, III, 4, 7. Οὔτοι ἐκεῖνοι Χαρίκλεια καὶ Θεαγένης.

<sup>42</sup> *Ibidem* : «Καὶ ποῦ γῆς οὔτοι δείκνυε πρὸς θεῶν» ἰκετεύων ὁ Καλάσιρις.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Aristote, *Rhétorique* 1411b, 24-25 : λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει.

<sup>45</sup> Héliodore, *Éthiopiennes*, III, 4, 9

« re-connaissance » de deux personnages récemment quittés par Cnémon, mais celle-ci illustre parfaitement le pouvoir démiurgique des mots qui autorisent tout narrataire à parcourir l'espace qu'une voix imprime dans son esprit, selon son propre vécu, sa propre connaissance et sa propre *phantasia*.

Ces quatre ouvrages de l'Antiquité témoignent de la puissance du discours littéraire qui transfigure perpétuellement l'espace, des espaces : ce discours déforme, transforme, reforme s'appuyant souvent sur une perception immédiate et réelle, de l'ordre du sensible, pour mieux la mimer, la dynamiser, l'élargir, et en suggérer toutes les possibilités virtuelles, essentielles à une joute poétique ou à un récit d'aventures. Les ressources inépuisables qu'offrent ces mots que Bachelard identifie à « de petites maisons, avec cave et grenier », renouvellent sans cesse l'espace - physique ou mental - au rythme de la capacité inventive de l'être humain qui, grâce à sa prérogative du langage, s'approprie ce qui dépasse le réel et le borne à sa guise : il sublime le réel.

**Monique Bouquet**, Université de Rennes 2 - CELLAM