



**HAL**  
open science

## Figurer l'érotique dans les chants XLI-XLIII des Dionysiaques

Edwyn Maucherat

► **To cite this version:**

Edwyn Maucherat. Figurer l'érotique dans les chants XLI-XLIII des Dionysiaques. *Etudes classiques*. 2022. dumas-03722689

**HAL Id: dumas-03722689**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03722689v1>**

Submitted on 13 Jul 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License



Edwyn MAUCHERAT DE LONGPRÉ,  
UNIVERSITÉ DE LILLE

**Figurer l'érotique dans les chants XLI-XLIII des  
*Dionysiaques.***

*Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de*

M. Charles DELATTRE,

Professeur de Langue et littérature grecque à l'Université de Lille  
et

Mme. Ruth WEBB,

Professeure de Langue et littérature grecque à l'Université de Lille

*Master Mondes anciens  
Option Littérature et anthropologie des mondes grecs et romains  
Année scolaire 2021-2022*

## SOMMAIRE

<b>Introduction générale</b> .....	p. 4
<b>1. L'érotique comme élément de structuration narrative</b> .....	p. 15
<b>1.1. L'espace narratif du chant XLII : le domaine des ἀφροδίσια</b> .....	p. 15
1.1.1. La délimitation de l'espace érotique .....	p. 15
1.1.2. Une composition déliée : multiplication des saynettes .....	p. 21
1.1.3. Jeux de pistes et de point de vue .....	p. 28
<b>1.2. La figure d'Éros et sa fonction diégétique</b> .....	p. 33
1.2.1. Focalisations sur le corps d'Éros : un assemblage ambivalent .....	p. 34
1.2.2. Éros impulsion : la saynette de sa naissance (XLI, 129-142) .....	p. 39
1.2.3. Éros μαντις : l'image de la trace et du signe .....	p. 43
<b>1.3. Les focalisations orientées par l'érotique</b> .....	p. 49
1.3.1. Le double voyeurisme de Poséidon et de Dionysos .....	p. 50
1.3.2. Les noces d'ombres (XLII, 323-345), un rêve érotique .....	p. 56
<b>2. L'érotisation du discours poétique</b> .....	p. 61
<b>2.1. La figure d'Aphrodite : une élaboration sur le modèle hésiodique</b> .....	p. 62
2.1.1. Naissance de la déesse : un jeu avec la description hésiodique .....	p. 63
2.1.2. La nage d'Aphrodite : un ajout nonnien entre deux types de scènes .....	p. 68

2.1.3. L'érotisation de l'espace intra-diégétique au contact du corps de la déesse.-----	p. 73
<b>2.2. La représentation chromatique du corps féminin -----</b>	<b>p. 77</b>
2.2.1. Le corps blanc de Béroé : une liste d'éléments érotiques -----	p. 78
2.2.2. Un ressort de l'érotisation : l'image de l'empourprement -----	p. 84
<b>2.3. L'ἔκφρασις des villes : personnification et érotisation -----</b>	<b>p. 89</b>
2.3.1. Le détournement d'un exercice rhétorique -----	p. 89
2.3.2. Tyr et Beyrouth : deux modèles d'érotisation -----	p. 93
2.3.3. Courbes de la côte et courbes du regard -----	p. 97
<b>Conclusion -----</b>	<b>p. 103</b>
<b>Annexe -----</b>	<b>p. 105</b>
<b>Bibliographie générale -----</b>	<b>p. 107</b>

## Introduction générale.

De retour de la guerre des Indes, Dionysos traverse avec son armée les hauteurs du Liban. Du haut d'une crête, il lance un regard sur la région de Beyrouth, qui s'étend en contrebas, et qu'il découvre. Intervient alors ce commentaire du narrateur :

Καὶ Παφίης δόμον εἶδε γαμήλιον·

« Et il voit la demeure de la Paphienne, vouée aux unions »<sup>1</sup>.

Dionysos s'apprête à rentrer dans un espace qui est dédié aux œuvres d'Aphrodite et aux récits érotiques : l'auteur de l'épopée nous l'indique par un simple regard, lancé depuis une hauteur. À travers le regard du héros, c'est le lecteur ou auditeur de l'œuvre qui perçoit l'espace qui s'ouvre dans les premiers vers et qui annonce le déploiement d'un champ de représentations.

### Nonnos de Panopolis.

La figure de Nonnos de Panopolis n'existe pour nous qu'à travers sa production poétique, ou presque. Dans sa préface au premier volume de *Nonnos of Panopolis in Context*, Konstantinos Spanoudakis désigne l'auteur par la périphrase « the shadowy poet and his extensive output »<sup>2</sup> ; de fait, on ne sait quasiment rien de l'homme, sauf qu'il est donné pour auteur de deux œuvres. La première est une épopée *a priori* païenne, les *Dionysiaques*, et la seconde une paraphrase biblique, la *Paraphrase de l'Évangile selon Saint Jean*. Le texte des *Dionysiaques* date sans doute des années 400 à 470 ; Nonnos est donc un auteur du V<sup>e</sup> siècle, contemporain des

---

1 *Dion.* XLI, 4.

2 SPANOUDAKIS, 2014, p. V.

derniers empereurs de l'Empire romain, les théodosiens. Il serait originaire de Panopolis, en Haute-Égypte et aurait, selon l'historien Agathias de Myrina<sup>3</sup>, rédigé les *Dionysiaques* à Alexandrie. Une première conclusion prudente peut être tirée de ces informations : membre sans doute d'une élite aristocratique très présente dans les cités de la Thébaidé dans l'Antiquité tardive<sup>4</sup>, Nonnos aurait étudié à Alexandrie après une première formation rhétorique à Panopolis. Mais les données biographiques se réduisent à ces quelques informations, et le portrait du poète reste incomplet<sup>5</sup>.

Les *Dionysiaques*, qui est considérée comme l'œuvre majeure de Nonnos, est une épopée en quarante-huit chants, aussi longue à elle seule que l'*Illiade* et l'*Odyssée* réunies. Le récit porte sur la vie de Dionysos, contée dans un ordre chronologique, et commence en amont de la naissance du dieu pour se clore sur son apothéose. Le poème est subdivisé en deux groupes de vingt-quatre chants, chacun introduit par une invocation à la Muse<sup>6</sup> ; il est possible d'y repérer au moins trois grands ensembles narratifs. Les chants I à XII, d'abord, content les origines (patrie, ancêtres), la naissance puis la jeunesse de Dionysos. Ensuite, au cours des chants XII à XL, Nonnos narre la guerre des Indes. Finalement, la fin du chant XL marque un tournant dans la narration des *Dionysiaques*, puisque le dieu du vin, enfin victorieux, entame son retour à Thèbes.

Sur son chemin de retour, Dionysos fait deux haltes majeures : la première à Tyr<sup>7</sup>, pour contempler la beauté de la ville, et la seconde sur le site de la future Beyrouth. À Beyrouth, Dionysos est avec Poséidon frappé d'une flèche d'amour qui lui insuffle une passion pour la nymphe éponyme Béroé. Le dieu suit alors la jeune fille dans une forêt du Liban, dont il ne ressort qu'à la fin du chant XLII, et combat Poséidon pour la main de Béroé au cours du chant XLIII. L'épisode érotique débouche sur un échec pour le dieu du vin, qui quitte les terres du Liban à la fin du chant XLIII, tandis que Poséidon célèbre ses noces avec Béroé.

Trois chants des *Dionysiaques* sont par conséquent dédiés au récit de la passion

3 Agathias, *Hist.*, IV, 23.

4 Sur le sujet, et l'existence possible d'une école nonnienne, voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2008.

5 Sur les problèmes posés par la figure de Nonnos, voir notamment ACCORINTI, 2016, p. 11-53.

6 *Dionysiaques* I, 1-46 ; XXV, 1-21.

7 Voir *Dion.* XL, 298-580.

malheureuse de Dionysos pour Béroé : les chants XLI, XLII et XLIII. L'ensemble constitue un triptyque doté d'une cohérence interne, d'une unité de lieu (Beyrouth) et de thématique (l'érotique). L'action du triptyque n'a d'ailleurs pas d'impact sur la suite du récit, et les trois chants sont presque entièrement dédiés à un champ de représentation, l'érotique. Le triptyque est *individualisé* du reste de l'épopée : il s'agit de la plus longue parenthèse érotique des *Dionysiaques*, qui constitue donc le lieu privilégié d'une étude des modes de représentation de l'érotique chez Nonnos. L'épisode suit une structure de ce type :

<p style="text-align: center;"><b>CHANT XLI</b></p> <p>récit <b>étiologique</b> et <b>encomiastique</b></p>	v. 1-9	Arrivée de Dionysos sur le territoire de Beyrouth.
	v. 10-13	Invocation aux Muses du Liban.
	v. 14-50	Éloge du site.
	v. 51-262	Deux versions de l'origine de Beyrouth.
	v. 263-398	Aphrodite consulte les oracles d'Harmonie.
	v. 399-427	Aphrodite envoie Éros au Liban.
<p style="text-align: center;"><b>CHANT XLII</b></p> <p>récit <b>érotique</b></p>	v. 1-39	Éros tire une flèche à Dionysos et Poséidon.
	v. 40-64	Poséidon repart, Dionysos contemple Béroé.
	v. 65-441	Errances de Dionysos et discours à la nymphe.
	v. 441-491	Poséidon revient, discours à la nymphe.
	v. 492-542	Cadeaux des prétendants et organisation d'un combat pour la main de Béroé.
<p style="text-align: center;"><b>CHANT XLIII</b></p> <p>récit <b>guerrier</b></p>	v. 1-191	Mise en place du combat, discours d'exhortation.
	v. 192-358	Combat entre les armées des deux dieux.
	v. 359-384	Discours de supplication d'une Néréide ; interruption du combat par Zeus.
	v. 385-418	Célébration des noces de Béroé et Poséidon.
	v. 419-449	Éros console Dionysos ; Dionysos quitte le Liban.

Notre étude se base particulièrement sur les chants XLI et XLII, qui sont les deux ensembles qui présentent le plus de représentations érotiques, mais la parenthèse érotique ouverte dans les premiers vers du chant XLI ne se ferme qu'avec le départ du dieu du vin à la fin du chant XLIII.

## Les *Dionysiaques* : état de la recherche.

Les études nonniennes ont connu trois périodes distinctes<sup>8</sup> : après une première effervescence autour de l'auteur de Panopolis dans les années 1930 (1), les recherches sur Nonnos ont pris un tournant dans les années 1960 (2), avant de gagner leur dynamique actuelle vers la fin des années 1970 (3).

### (1) Interrogations sur la structure des *Dionysiaques*.

Les premières études sur les *Dionysiaques* sont parues dans les années 1930, et exercent encore aujourd'hui une influence fondamentale sur la recherche. Les idées qu'elles avancent ont cependant été progressivement déconstruites, et ces recherches ont surtout *ouvert la voie* pour les études nonniennes actuelles. Les trois figures de Paul Collart<sup>9</sup>, Rudolf Keydel et Viktor Stegemann sont fondatrices ; tous les trois ont en commun un abord philologique et structurel de l'œuvre de Nonnos, et tentent d'apporter une réponse à l'apparente discontinuité du style des *Dionysiaques*.

P. Collart et R. Keydell se rejoignent sur l'idée générale que le texte nonnien est mal construit et justifient ce dernier point de plusieurs façons (œuvre de jeunesse, travail laissé incomplet). V. Stegemann<sup>10</sup>, à l'inverse, propose l'hypothèse selon laquelle le texte des *Dionysiaques* suit une composition rhétorique inspirée des structures de l'éloge exposées par Ménandre le rhéteur. La question de la composition du texte a aussi amené P. Collart, papyrologiste de formation, à trouver des solutions au problème épineux de l'unité du corpus. Nonnos est auteur à la fois d'une œuvre païenne et d'une œuvre chrétienne : l'hypothèse avancée est que Nonnos aurait composé les *Dionysiaques* et se serait ensuite converti au christianisme pour écrire la *Paraphrase*.

8 Sur l'évolution de la recherche sur Nonnos, voir CHUVIN, 2018, p. 1-21.

9 P. Collart n'a écrit qu'un ouvrage, qui est une étude de la structure des *Dionysiaques* ; voir COLLART, 1930.

10 Voir STEGEMANN, 1930.

À la suite de ces recherches, des analyses idéologiques et raciales de l'œuvre ont été produites à la fin des années 1930, et Nonnos s'est vu transformé en figure de barbare raffiné et en symbole de la dégénérescence de la culture grecque<sup>11</sup>. Le seul point commun de ce dernier courant d'études avec les travaux de P. Collart et R. Keydell est que toutes ces études partent d'un même constat de désordre de l'épopée nonnienne ; les explications données, elles, divergent radicalement.

(2) – Ποικιλία et motifs.

Dans les années 1960, les travaux de Gennaro D'Ippolito<sup>12</sup> ont initié un important tournant des études nonniennes. Le parti-pris est l'exact inverse de celui des chercheurs des années 1930 : il s'agit de considérer que la narration en apparence désordonnée de Nonnos est un effet voulu de l'auteur. La question principale est toujours la structure des *Dionysiaques*, mais l'idée est qu'il s'agit d'un effet de style. On ne pense plus alors l'épopée nonnienne comme une erreur, un poème incomplet, confus ou en désordre, mais comme une composition à penser sur le mode pictural. En se basant sur le proème de l'épopée<sup>13</sup>, G. D'Ippolito met au centre de son analyse l'étude des types de scènes et des motifs récurrents. Son étude tente d'expliquer Nonnos par Nonnos et définit en conséquence le style des *Dionysiaques* comme anti-narratif. En effet, selon G. D'Ippolito, la composition du poème tient essentiellement d'un effet de ποικιλία (« variété », « variation »). Cet axe de recherche a partiellement perduré<sup>14</sup>, notamment sous l'influence de la publication de l'ouvrage *The Jeweled Style*, de Michael Roberts<sup>15</sup>, qui a permis de continuer à penser la narration nonnienne en référence à des modèles picturaux plutôt que narratifs, comme celui de la mosaïque<sup>16</sup>. Le courant d'études a permis

---

11 Voir par exemple LIND, 1938, p. 57-65. Ces positions font non seulement jouer des préjugés très communs sur la littérature tardive, en convoquant la vieille dichotomie classique/baroque, mais sont surtout fondées sur des idéologies racistes.

12 Voir D'IPPOLITO, 1964.

13 Voir *Dion.* I, 14-15.

14 Voir par exemple GEISZ, 2021, p. 178-191.

15 Voir ROBERTS, 1989.

16 L'image de la mosaïque permet de penser la construction des *Dionysiaques* comme une composition visuelle dont les parties sont apposées. Il s'agit en fait encore une fois d'une tentative d'explication à la relative discontinuité de la narration. Nonnos introduit fréquemment des scènes et saynètes de manière abrupte dans le récit.

de revaloriser la composition nonnienne et de dépasser les vieux problèmes d'incohérence du corpus ; cependant, la conclusion d'un parti-pris anti-narratif a depuis été nuancée.

### (3) – Nonnos de Panopolis dans son contexte.

Depuis la deuxième moitié des années 1970, et la publication progressive de deux nouvelles traductions des *Dionysiaques* (PUR et Budé), dont l'une française (commencée sous la direction de F. Vian en 1976 et achevée en 2006), les études nonniennes ont connu un second renouveau<sup>17</sup>. Une dynamique internationale a été lancée depuis 2011, avec le cycle de colloques *Nonnus of Panopolis in Context*, initié par K. Spanoudakis à l'Université de Crète. Quatre colloques ont pour le moment eu lieu, et les trois premiers ont déjà fait l'objet d'une édition<sup>18</sup> : le premier colloque s'est tenu à Rethymno en 2011, le second à Vienne en 2013, le troisième à Varsovie en 2015, et enfin le dernier à Ghent en 2018. Si les premiers colloques du cycle abordaient des questions de contexte, les derniers portent sur les perspectives nouvelles ouvertes à la recherche. En tout cas, ces différentes dynamiques ont initié une diversification des approches de Nonnos, jusque-là principalement structurelles. On peut en fait classer la recherche nonnienne telle qu'elle s'est construite depuis les années 1990 en deux grand axes.

Le premier axe des études nonniennes a été de cerner le contexte religieux et culturel qui a façonné Nonnos. D'abord, le problème de la confession de Nonnos a été réévalué par opposition avec les positions de P. Collart. Il s'agit d'une vieille question : le manque d'unité d'un corpus partagé entre une œuvre païenne et une œuvre chrétienne a interrogé les chercheurs, depuis les années 1930, sur les croyances de Nonnos. K. Spanoudakis, notamment, a proposé l'idée selon laquelle les *Dionysiaques* et la *Paraphrase* sont les deux pierres angulaires du projet littéraire d'un Nonnos chrétien<sup>19</sup>. Mais les recherches de R. Shorrock<sup>20</sup> font

---

17 La majorité des études sur Nonnos datent de fait des années 1990 et 2000 ; sur les études publiées entre 2008 et 2012 voir par exemple VERHELST, 2013, p. 267-278.

18 Voir SPANOUDAKIS, 2014 ; ACCORINTI, 2016 ; DOROSZEWSKI Filip et JAŹDŹEWSKA Katarzyna, 2020.

19 Voir SPANOUDAKIS, 2011.

20 Voir SHORROCK, 2011.

aujourd'hui plus généralement autorité en la matière, et ont permis de dépasser l'opposition qui joue en arrière-plan de ce problème, à savoir l'opposition poète païen/poète chrétien. R. Shorrock propose d'y substituer l'opposition poète des Muses/poète du Christ. Le poète des Muses qu'est Nonnos met principalement en exergue la filiation de son épopée avec les œuvres fondatrices de la culture grecque, particulièrement Homère, quand ce n'est pas Euripide ou Pindare ; cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas chrétien. Dans le mouvement analytique de R. Shorrock, la question de la confession en elle-même est d'abord prise au sérieux pour être finalement reléguée au second plan. Nous adoptons ses conclusions.

Le deuxième point d'intérêt principal de la recherche nonnienne est l'éducation de Nonnos et le réseau d'influences culturelles au sein de la Thébaidé. Ce courant d'études tend à relativiser l'hypothèse un peu rapide qu'il y aurait eu une « école nonnienne », et est principalement porté par L. Miguélez Caveró<sup>21</sup>. Il a notamment été démontré que l'éducation dans la Thébaidé est extrêmement proche de la παιδεία (« éducation ») impériale, et qu'on y apprend par des exercices rhétoriques au rang desquels figure l'ἔκφρασις (« description »).

Le second grand axe des études nonniennes est poétique et structurel. De nouveau, il s'est agi d'inverser les conclusions des études des années 1930 portées par P. Collart et R. Keydell, sur les défauts de composition des *Dionysiaques*. Les études de poétique ont progressivement remplacé les études structurelles et philologiques : le parti-pris est de considérer que l'apparent désordre du texte nonnien est un effet voulu.

L'idée d'un Nonnos imitateur, voire compilateur de références, a d'abord été déconstruite. Plusieurs articles et monographies se sont en effet donné pour tâche d'explorer le rapport de l'auteur à ses modèles homériques et classiques, mais aussi de souligner l'importance des références plus tardives, principalement de l'époque impériale<sup>22</sup>. Herbert Bannert et Nicole Kröll<sup>23</sup> ont notamment montré que l'auteur se posait autant dans un rapport d'imitation que d'opposition, et donc de réinvention de son modèle homérique.

---

21 Voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2008.

22 Sur la question des modèles impériaux, voir MACIVER, 2016, p. 529-548.

23 BANNERT et KRÖLL, 2016, p. 481-506.

Ensuite, c'est l'idée d'un Nonnos mauvais conteur qui a fait l'objet d'une déconstruction. Le texte nonnien donne des marques évidentes d'influence des notions rhétoriques d'ἔκφρασις et d'ἐνάργεια<sup>24</sup> (« effet de réel »), ce qui est commun dans l'Antiquité tardive et chez les poètes de la Thébàide<sup>25</sup>. La période est imprégnée d'une théorie de la littérature selon laquelle le texte doit atteindre un *effet de réel* tel qu'il *met sous les yeux* de son lecteur ou auditeur l'objet de la narration<sup>26</sup>. Cette théorie se transmet à travers l'éducation rhétorique et les προγμνάσματα, des traités de rhétorique qui servent de base d'apprentissage et proposent des principes et des exercices. Parmi ces exercices figure l'ἔκφρασις, c'est-à-dire la narration qui est dotée de la qualité de *mettre sous les yeux*. Narrer et donner à voir sont dans ce cadre de pensée des actions simultanées<sup>27</sup> : par les effets de l'art poétique, le lecteur ou auditeur de l'œuvre devient spectateur du récit<sup>28</sup>. L'effet va en fait jusqu'à projeter le lecteur ou auditeur dans l'espace intra-diégétique : la représentation qui est évoquée est donc *comme réelle* et est par conséquent en mouvement. On a donc nuancé les théories de G. D'Ippolito : le parti-pris des *Dionysiaques* n'est pas anti-narratif. Au contraire, narration et figuration sont deux actions corrélées.

### Abord de la question et terminologie.

Notre étude du triptyque des chants XLI-XLIII prend principalement comme point de départ ces dernières perspectives de la recherche sur les *Dionysiaques* : elle porte sur une représentation poétique spécifique, qui passe par les images évoquées par le texte. Le terme de **figurer** sous-entend en fait un rapport de la représentation littéraire au visuel, voire au pictural. Notre question est donc d'étudier comment Nonnos choisit de *montrer* l'érotique, et comment ces représentations forment ou déforment le récit. Le sujet de notre étude est *l'image*

24 Sur les deux notions voir WEBB, 2009, p. 51-53 ; voir aussi KLEIN et WEBB, 2021.

25 Voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2008.

26 Pour une synthèse de la question, voir WEBB et KLEIN, 2021.

27 Sur la notion d'ἔκφρασις dans les traités de rhétorique de l'époque impériale et tardive, voir WEBB, 2009.

28 Sur la mise en présence, voir WEBB, 2015, p. 205-19.

*érotique* évoquée par le texte de Nonnos, et les représentations visuelles induites, à différentes échelles, par le choix de la thématique érotique.

### **Les focalisations narratives : technique analytique.**

D'abord, la technique analytique que nous nous proposons d'employer part du principe que le récit nonnien est fait pour être visualisé. Par conséquent, l'idée est que chaque mention d'un élément de l'espace intra-diégétique implique une **prise de vue** particulière. De même que dans un film, la régulation de l'information narrative passe par ce qu'on choisit de montrer : l'espace intra-diégétique n'est jamais visualisé dans son ensemble par le lecteur ou auditeur de l'œuvre, qui est dépendant des éléments que l'auteur choisit de citer. La visualisation du récit est en ce sens toujours progressive.

Chaque prise de vue emprunte d'ailleurs *a minima* un **angle** et une **échelle** : ce sont différentes **modalités du regard** porté sur l'espace intra-diégétique, et qui impliquent différents effets produits sur le lecteur ou auditeur. Le regard porté sur le récit est dirigé par le narrateur, qui nous fait adopter un point de vue spécifique sur l'action. C'est par la visualisation que se fait le récit : ainsi, nous utiliserons le terme de **regard narratif**, mais aussi de **focalisation**.

La notion narratologique de focalisation est en fait ambivalente : on lui compte deux sens principaux. Le terme prend d'abord le sens de foyer de la perception, basé sur les études de Gérard Genette<sup>29</sup>; ensuite, d'un recentrement du regard sur un détail visuel. La distinction entre les deux acceptions tient principalement de ce que dans un cas, on centre la compréhension du terme sur *ce qui est vu*, et dans l'autre sur *comment perçoit celui qui voit*. Mais dans un récit où le narrateur tente de faire voir, l'angle et l'échelle sous lesquels le **focalisateur** porte un regard sur l'action est défini par la manière dont cette action est décrite. Nous utiliserons donc plutôt le terme de focalisation dans le sens de *prise de vue sur le récit*. La focalisation se définit comme le plus petit ensemble visuel évoqué par le texte ; la **saynète** est l'ensemble visuel qui se constitue de plusieurs focalisations et la **scène**

---

<sup>29</sup> Voir GENETTE, 1972, p. 188-189.

celui qui se constitue de plusieurs saynètes.

### L'érotique : objet de l'analyse.

Ensuite, l'objet de notre analyse est la représentation de l'**érotique** dans le triptyque des chants XLI à XLIII. Le terme *érotique* est une substantivation de l'adjectif de même forme et permet d'évoquer ce que les Grecs désignent sous l'appellation τὰ ἀφροδίσια (« ce qui tient de l'amour ») : attirance, techniques de séduction, mais aussi acte sexuel<sup>30</sup>. Tous ces éléments entrent dans le champ du figuré dans les récits érotiques grecs<sup>31</sup>. Il s'agit en fait d'un type classificatoire antique qui réunit **désir, acte et plaisir**. L'imaginaire grec est étranger à la catégorie de la sexualité, mais les Grecs produisent des discours sur le sexe, le désir et l'amour, parfois spécifiquement, le plus souvent dans un même récit. L'usage que nous nous proposons de faire du terme érotique est donc nettement distinct du sens moderne d'érotisme : l'érotique renvoie aux catégories grecques d'ἔρως (« passion ») et de τὰ ἀφροδίσια. La première se rapporte aux actes dirigés par les pouvoirs d'Éros, et la seconde à ceux qu'inspire et auxquels préside Aphrodite, mais les deux divinités semblent, dans le récit nonnien du moins, avoir des pouvoirs corrélés. Ils inspirent le désir et président aux amours.

L'analyse des récits et représentations érotiques des *Dionysiaques* n'intègre d'ailleurs pas les principaux axes de recherche des études nonniennes. Il s'agit plutôt d'un sujet d'étude périphérique, dont le traitement se double souvent d'autres abords du texte nonnien. En France, la figure d'Hélène Frangoulis est fondatrice dans ce domaine d'étude. Son travail porte particulièrement sur le lien de Nonnos avec le roman grec, ce qui l'amène à étudier les structures des récits érotiques des *Dionysiaques*<sup>32</sup>. Toutefois, l'attention de Nonnos à représenter le corps féminin dans son épopée a fait l'objet de remarques, par exemple de la part de K. Spanoudakis qui décrit les *Dionysiaques* comme « a poem with an exuberant interest in astrology, apocryphism and not least the female body »<sup>33</sup>. Il semble en

30 Sur la définition des ἀφροδίσια voir FOUCAULT, 1976, p. 58.

31 Sur la question, voir CALAME, 1996.

32 Voir FRANGOULIS, 2009 ; 2014.

33 SPANOUDAKIS, 2014 p. V.

fait y avoir une différence fondamentale entre ces deux modes de représentation, le récit érotique et l'évocation du corps érotique.

Notre étude suivra donc cette première distinction : nous nous pencherons dans un premier temps sur la manière dont Nonnos fait d'Éros et de l'érotique un élément de structuration narrative. Nous nous attarderons ensuite sur certains cas particuliers où la représentation de la thématique déborde du cadre du récit érotique et témoigne d'un phénomène d'érotisation du discours poétique.

## 1. L'érotique comme élément de structuration narrative

### 1.1. L'espace narratif du chant XLII : le domaine des ἀφροδίσια

#### 1.1.1. La délimitation de l'espace érotique

Dans le triptyque des chants XLI à XLIII des *Dionysiaques*, le chant XLII constitue en lui-même un ensemble autonome dont les frontières sont nettement délimitées. De fait, créer une parenthèse au sein du récit épique permet au poète d'introduire un *espace* dédié aux ἀφροδίσια (tout ce qui est relatif à l'amour), espace qui est de deux natures : 1) narrative-textuelle, la narration érotique est circonscrite aux limites d'un triptyque et d'un chant et 2) intra-diégétique, les personnages principaux entrent physiquement dans un lieu qui a pour fonction d'accueillir l'action érotique. Les marqueurs de l'ouverture de cet espace sont par conséquent d'une part le début du chant et d'autre part l'entrée physique de Dionysos sur le territoire de Beyrouth<sup>34</sup>, puis de Dionysos et de Poséidon dans une forêt du Liban. Les marqueurs de sa clôture, par opposition, sont donc la fin du chant et la sortie des personnages de l'espace érotique et du cadre narratif restreint qu'il impose<sup>35</sup>. En ce sens, un décalage de ces marqueurs entre eux peut être interprété comme un effet voulu de la part de l'auteur. Or, Nonnos semble précisément jouer d'un décalage de ce type.

#### *L'ouverture de l'espace érotique à l'échelle du triptyque.*

L'entrée de Dionysos dans l'espace érotique se fait en réalité en deux temps. D'abord, dans les premiers vers du chant XLI, le dieu passe les cimes du Liban et

<sup>34</sup> Le découpage en chants remonterait à Nonnos selon F. Vian. Le chercheur postule que l'absence fréquente de coordination entre la fin d'un épisode et la fin d'un chant est un procédé central de la composition des *Dionysiaques*. Cela révélerait chez Nonnos des inspirations pindariques ; voir VIAN, 1976, p. XXVI.

<sup>35</sup> La narration érotique développée dans le chant XLII repose sur un trio de personnages, Dionysos-Poséidon-Béroé. L'intervention d'un autre personnage, comme Aphrodite à partir du vers 496, brise le cadre narratif restreint qui a été installé et impose *a minima* un changement de scène.

pénètre dans le domaine d'Aphrodite :

Ἄρτι μὲν ὄφρουόεντος ὑπὲρ Λιβάνοιο καρήνων  
πήξας ἀγλαόκαρπον ἐπὶ χθονὶ βότρυν ὀπώρας  
οἰνοτόκους ἐμέθυσσεν ὅλης κενεῶνας ἀρούρης·  
Καὶ Παφίης δόμον εἶδε γαμήλιον· [...]

« À peine, franchissant les cimes abruptes du Liban, a-t-il planté sur cette terre la grappe automnale aux grains brillants, qu'il enivre par tout le pays les vallées qui enfantent le vin. Et il voit la demeure de la Paphienne, vouée aux unions. [...] »<sup>36</sup>

À l'échelle du triptyque, l'ouverture de l'espace érotique intervient donc dès les premiers vers du chant XLI, et précède même l'appel à la Muse<sup>37</sup>. Lors de cette première ouverture, le début du chant correspond exactement à l'entrée du personnage dans cet espace. Cependant, le moment précis de l'entrée de Dionysos sur les terres de Beyrouth n'est pas décrit : c'est un regard lancé, depuis une hauteur, sur la région<sup>38</sup> qui annonce l'entrée du personnage principal dans l'espace clos de l'action érotique. Selon une technique quasi-cinématographique, l'auteur déplace le foyer de la focalisation de la perspective de Dionysos, en hauteur, aux vallées qui se trouvent en contrebas du héros<sup>39</sup>. Toutefois, il ne s'agit pas d'une contemplation distanciée : le déploiement de la vigne sur la région précède immédiatement le regard de Dionysos. Action et vision s'enchaînent donc rapidement, et l'entrée du personnage dans l'espace du Liban est dite en termes d'inondation, de débordement grâce à la saynète des vignes.

Le passage est en ce sens construit pour suggérer un mouvement descendant : alors que le premier vers est dans son entièreté dédié aux ὄφρουόεντος Λιβάνοιο καρήνα (« les cimes du sourcilleux Liban »), le troisième projette déjà le lecteur ou auditeur de l'œuvre dans des κενεῶνες (« creux, cavités »). D'ailleurs, la mention des cimes, qui se réfère à une réalité géographique de la région du Liban, participe également à signifier la clôture de l'espace érotique. Le regard narratif suit la

<sup>36</sup> *Dion.* XLI, 1-4. Le sujet de la phrase se rapporte à Dionysos.

<sup>37</sup> *Dion.* X, 13 ; sur la cohérence du triptyque, voir l'introduction.

<sup>38</sup> Il s'agit également d'une technique narrative classique qui consiste à faire voir à un personnage principal la région qui accueillera l'action du récit à venir ; voir par exemple *Deutéronome* 34, 1-5 ; sur les possibles inspirations latines et chrétiennes de Nonnos, voir l'introduction.

<sup>39</sup> Sur la légitimité d'une étude de la narration nonnienne centrée sur les points de vue et les focalisations, voir le mémoire de M1 et l'introduction.

descente des vignes que plante le dieu du vin au deuxième vers, et qui poussent depuis le sommet où il se tient jusque dans les vallées. Le premier vers évoque en ce sens la pointe : l'adjectif ὀφρυόεις provient du nom ὄφρυς, qui désigne au sens premier le sourcil<sup>40</sup> et métaphoriquement la crête, la levée de terre, la hauteur escarpée. Par opposition aux cimes abruptes qui ouvrent le chant, le terme de κενέων, qu'emploie Nonnos pour désigner les vallées, dit plus précisément dans le corpus homérique le creux des flancs, la taille<sup>41</sup>. L'utilisation du terme au sens élargi de creux topographique, cavité, est particulièrement nonnienne<sup>42</sup> : le poète introduit donc sans doute une comparaison sous-jacente du paysage à un corps humain. Le mouvement descendant évoqué par le passage suggère par conséquent celui du personnage principal pour entrer sur les terres de Beyrouth ; il annonce aussi implicitement l'occupation d'un corps humain par Dionysos<sup>43</sup>. Par ailleurs, cet espace intra-diégétique est clairement et immédiatement associé au domaine de l'érotique. D'une part, le thème de la fertilité est développé dès les premiers vers du chant XLI à travers les plantes que fait pousser Dionysos mais aussi à travers le nom ἄρουρα, qui désigne spécifiquement les terres labourées ou arables<sup>44</sup>. D'autre part, le mouvement descendant du regard narratif est poursuivi au vers quatre par le regard que le dieu du vin porte sur la Παφίης δόμος (« la demeure de la Paphienne »). La demeure d'Aphrodite dont il est question est désignée comme γαμήλιος (« nuptiale ») ce qui fait nettement du territoire de Beyrouth un espace dédié à l'érotique et aux ἀφροδίσια<sup>45</sup>. Pour autant, le terme de δόμος (« demeure », « maison ») n'est pas immédiatement explicite : s'agit-il de

40 Voir notamment *Il.* I, 528 ; *Od.* IX, 468.

41 Voir *Il.* V, 857 ; *Od.* XXII, 295.

42 Voir Nonnos, *Jo.* XX, 8 et XIII, 154. On retrouve également ce sens en *Anthologie Palatine* IX, 207. Il est réutilisé dans le même chant pour désigner le creux de la baie de Beyrouth ; voir *Dion.* XLI, 37. P. Chuvin note même dans son édition la proximité de κενέων avec κόλπος (« sein »).

43 Cette annonce est sans doute au centre d'un jeu avec les attentes du lecteur ou auditeur. L'entrée de Dionysos dans l'espace érotique est en effet triomphante, mais il en sort défait. Sur les ambiguïtés de ce récit qui conjugue tonalité encomiastique et dénouement malheureux pour le héros, voir CHUVIN, 2006.

44 Voir *Il.* VI, 175 ; IX, 141, etc. Le nom prend métaphoriquement le sens de « champ conjugal », « sein maternel » chez les tragiques, voir notamment Eschyle, *Sept.* 754 ; Sophocle, *Oedipe roi* 1257.

45 Avec tous les sens que comporte le neutre τὰ ἀφροδίσια ; voir à ce sujet FOUCAULT, 1976, p. 58-60.

l'habitation de la déesse, ou est-ce une façon imagée de désigner la région de Beyrouth ? La question est en fait moins simple à démêler qu'il n'y paraît. Au chant XLII, Nonnos évoque en effet des προθύροι Ἀφροδίτης<sup>46</sup> (« vestibules d'Aphrodite ») près desquels Dionysos trouve une végétation qui lui inspire un discours érotique. Dans ce contexte, il faut sans doute comprendre la *demeure d'Aphrodite* dans son sens le plus concret. En fait, le sens figuré et le sens propre tiennent probablement ensemble, de même qu'Aphrodite est à la fois une puissance agissante et un personnage dans le triptyque<sup>47</sup>. L'expression Παφίης δόμος joue donc probablement sur un double niveau au début du chant XLI, et annonce l'entrée dans l'espace érotique à l'échelle du triptyque.

### ***L'ouverture de l'espace érotique à l'échelle du chant XLII.***

Le deuxième temps de l'entrée de Dionysos dans l'espace érotique se trouve ensuite une quarantaine de vers après le début du chant XLII :

Πλάζετο μὲν Διόνυσος ἔσω τερψίφρονος ὕλης,  
λάθριος εἰς Βερόην πεφυλαγμένον ὄμμα τιταίνων·  
καὶ κατὰ Βαῖον ὀπισθεν ἐς ἀτραπὸν ἦε κούρης·

« Dionysos va à l'aventure dans la forêt enchanteresse, lorgnant Béroé d'un œil furtif et timide ; et, un peu en arrière, il suit le chemin de la jeune fille. »<sup>48</sup>

Au sein du territoire de Beyrouth, l'espace où se déroule l'action érotique est une forêt du Liban, située sur les hauteurs de la région ; cet espace n'est pas évoqué par Nonnos avant le début du chant XLII. Un deuxième cadre spatial à l'action érotique vient donc se superposer au premier, et donne naissance à une structure enclavée de ce type<sup>49</sup> :

<sup>46</sup> *Dion.* XLII, 277.

<sup>47</sup> Sur la fonction de puissance agissante et l'ambiguïté du personnage d'Aphrodite, voir 2.2.

<sup>48</sup> *Dion.* XLII, 44–46.

<sup>49</sup> Ce qui différencie ces deux espaces érotiques est sans doute l'échelle à laquelle ils se situent : quand l'arrivée de Dionysos sur les côtes de Beyrouth s'inscrit dans la perspective plus large de son voyage de retour des Indes, et se situe donc à un niveau quasi-cartographique de l'action, l'entrée dans la forêt du Liban est à hauteur d'homme et devient le lieu des errances physiques du dieu du vin. Cela correspond également à une différence dans les types de narration choisis ; sur ce point, voir PURVES, 2010 ; voir aussi mémoire de M1 ; sur le voyage de Dionysos et ses étapes voir CHUVIN, 1992.

## Παφίης δόμος (« demeure de la Paphienne »)



À l'échelle de ce chant, l'ouverture de l'espace érotique ne se fait qu'après une introduction de quarante-trois vers. En effet, avant d'évoquer la forêt, Nonnos met en scène l'arrivée des deux acteurs principaux qui seront frappés chacun par une flèche d'Éros en un même lieu :

Τῆμος ὁ μὲν βαθὺ κῦμα λιπῶν ἀλιγείτονος ὄρμου,  
 ὃς δὲ Τύρου μετὰ πέζαν, ἔσω Λιβάνοιο καρήνων  
 ἦτεον εἰς ἓνα χῶρον. [...]

« À ce moment, l'un abandonnant la vague profonde du mouillage marin, l'autre quittant la côte tyrienne, dans les cimes du Liban ils se rencontrent en un même lieu. [...] »<sup>50</sup>

La convergence de Dionysos et de Poséidon en un espace unique sert en fait un double but : 1) cela présente l'avantage narratif de placer les deux victimes d'Éros en un même lieu, et d'éviter un dédoublement de la scène où Éros vise ses victimes<sup>51</sup> et 2) cela présente l'avantage poétique de mettre en valeur l'ouverture d'un nouvel espace au sein du récit. En l'absence d'indications supplémentaires, il est probable que la forêt qui accueille quelques vers plus loin l'action érotique soit bien située dans les hauteurs libanaises. Pour autant, le passage semble surtout servir une logique narrative, puisque Poséidon gravit de nouveau les cimes du Liban à la fin du chant<sup>52</sup> pour observer Béroé : il s'agit donc probablement d'un

<sup>50</sup> *Dion.* XLII, 17-19.

<sup>51</sup> Voir *Dion.* XLII, 23-39.

<sup>52</sup> Voir *Dion.* XLII, 441-446. Poséidon part du Liban aux vers 55-59, sans motif explicite, et pourtant à reculons ; voir *Dion.* XLII, 55-59.

effet de mise en scène<sup>53</sup>.

En ce sens, au début du chant XLII, l'apparition de Dionysos dans l'espace érotique se fait avec un décalage : Nonnos crée ici un effet de retardement. De fait, l'auteur ne fait aucune *mention* du nom du personnage entre la première occasion où il pénètre sur les terres du Liban et le moment où il est frappé par une flèche d'amour envoyée par Éros aux vers 23–29 du chant XLII<sup>54</sup>. La seconde ouverture de l'espace érotique fait donc virtuellement suite à la première : le regard narratif, qui s'est éloigné pendant tout un chant du personnage de Dionysos, se recentre sur lui. En l'absence de précisions temporelles, la narration qui a pour héros le dieu du vin semble simplement reprendre son cours après une digression sur l'origine de la cité de Beyrouth<sup>55</sup>. Nonnos utilise d'ailleurs le verbe *πλάζω* (« errer ») pour exprimer l'idée que Dionysos entre<sup>56</sup> dans la forêt : le terme comporte l'image de la chute et du détour d'un chemin tracé<sup>57</sup>. La déambulation du dieu est significative de son obsession amoureuse pour Béroé<sup>58</sup> : c'est précisément en suivant la nymphe qu'il est introduit physiquement dans la forêt du Liban.

### *Clôtures de l'espace érotique.*

L'espace érotique connaît par la suite deux fermetures consécutives : une à l'échelle du chant XLII, une autre à l'échelle du triptyque. À l'échelle du chant XLII, la fermeture de l'espace érotique intervient quand Poséidon demande directement la main de Béroé à Aphrodite<sup>59</sup> : à ce moment du récit, la situation

53 La courte saynète de Marôn qui dételle son char suit directement ce passage et participe également à solenniser cette arrivée des deux dieux dans un espace dédié à l'érotique : le passage est assez clairement ekphrastique au sens antique, c'est-à-dire qu'il tend à *mettre sous les yeux* ; voir *Dion.* XLII, 19-22.

54 La mention de Dionysos apparaît plus spécifiquement au vers 25, mais le dieu est le référent implicite du *ὅς δὲ* du vers 18.

55 Sur l'idée des trames narratives en lien avec les déplacements du regard narratif, voir mémoire de M1.

56 Le texte grec peut aussi bien signifier que le dieu est déjà dans la forêt du Liban : ce détail fait peu de différence, puisqu'il s'agit de la première mention de cette forêt.

57 Pour le sens de « faire tomber », « faire chuter », voir *Il.* XXI, 269 ; *Anthologie Palatine* VII, 365.

58 Sur les errances de Dionysos, voir 1.1.3.

59 Voir *Dion.* XLII, 492-496. Nonnos est en fait beaucoup moins insistant sur les marqueurs de la fermeture de cet espace qu'il ne l'est sur ceux de son ouverture. Notre analyse se centre donc essentiellement sur les marqueurs de son ouverture.

demande la médiation de la déesse, qui propose de départager Dionysos et Poséidon par un combat. Le cadre de l'action change donc, et l'on passe d'un cadre érotique centré sur les tentatives de séduction et les errances de la passion à un cadre érotique centré sur l'opposition agonistique entre les deux amants. À l'échelle du triptyque, le départ de Dionysos des terres de Beyrouth<sup>60</sup>, dans les derniers vers du chant XLIII, marque la clôture de l'espace érotique. L'espace narratif et intra-diégétique est ainsi clairement circonscrit, ce qui fait de la thématique érotique le centre d'un ensemble structuré puisque nettement délimité.

Cependant, chez Nonnos, l'érotique n'est pas seulement un élément de structuration narrative au sens où son intervention au sein du récit épique nécessite la mise en place d'un cadre narratif et spatial<sup>61</sup>. En effet, au sein du chant XLII lui-même, la cohérence thématique impose des structures spatiales et narratives. Nonnos développe de fait un jeu de reprises de thématiques et de motifs érotiques dans ce chant qui donne une pertinence particulière à sa narration hachée en multiples saynètes. Ainsi, la composition déliée de son poème participe d'une organisation de l'espace érotique.

### 1.1.2. Une composition déliée

Le chant XLII des *Dionysiaques* consiste en fait, ce qui est fréquent dans l'œuvre de Nonnos, en un ensemble de scènes et de saynètes peu ou pas reliées entre elles<sup>62</sup>. Il s'agit d'une re-composition souple à partir de *topoi* érotiques : l'accent est mis sur la reprise des motifs et le bouleversement des structures traditionnelles du récit érotique<sup>63</sup>. En ce sens, l'auteur fait fréquemment se suivre des saynètes dont le rapport temporel et spatial est peu clair ou inexistant, mais

60 Voir *Dion.* XLIII, 440-449. Le même type de procédé est utilisé en *Dion.* XLII, 124-126, quand Dionysos rentre une nouvelle fois dans la forêt du Liban.

61 Si le nom « espace » peut jouer sur les deux niveaux que nous avons détaillés plus haut (espace textuel-narratif et espace intra-diégétique), il n'en va pas exactement de même de l'adjectif « spatial », d'où la distinction que nous faisons ici entre cadre spatial et cadre narratif.

62 Sur les déplacements du regard d'une saynette à une autre et les décalages temporels et spatiaux qui se produisent chez Nonnos, voir mémoire de M1.

63 La technique correspond au concept latin de *variatio* et au concept grec de ποικιλία que Nonnos revendique dès le début de son œuvre ; voir sur le concept GRAND-CLÉMENT, 2015 ; sur l'utilisation qu'en fait Nonnos, voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2008 ; VERHELST, 2017.

qui posent chacune clairement le décor érotique<sup>64</sup>. Pierre Chuvin résume ainsi le phénomène dans son commentaire au chant XLII :

« Le chant 42 apparaît [...] comme une sorte de récréation que se donne Nonnos, alliant, comme souvent dans son poème, un grand raffinement dans le jeu des références et des rappels, et des brusqueries qui ont pu donner corps à l'idée d'un certain inachèvement de l'œuvre. »<sup>65</sup>

Le « jeu des références et des rappels » et les « brusqueries » compositionnelles semblent en fait interdépendantes dans le chant XLII. En effet, la narration nonnienne joue dans ce chant plus de l'*intervisualité* que de l'intertextualité : le jeu de déconstruction des structures narratives va ici de pair avec une multiplication des focalisations du regard narratif, des scènes et des saynètes. Toutes présentent un motif érotique : l'aspect re-composition explique donc les « brusqueries » du poème, qui multiplie les saynètes pour multiplier en parallèle les références sur le plan visuel<sup>66</sup>.

### ***Le mélange des genres.***

L'épisode de la forêt du Liban présente en fait un récit érotique *déconstruit* à plusieurs égards. Cette déconstruction tient d'abord au mélange des genres<sup>67</sup>, puisque Nonnos crée une narration qui est à la frontière entre les différents genres de narration érotique<sup>68</sup> : il s'agit d'une variation sur les modèles archaïques et classiques. Claude Calame relève en effet que le récit érotique grec est scindé en deux modèles majeurs. Le premier modèle, épique, coïncide avec une représentation de type narratif et est centré autour de jeunes gens dotés des dons

64 Le terme de décor semble partiellement pertinent pour décrire l'espace érotique créé par Nonnos dans le chant XLII. L'idée de décor littéraire se rapporte en effet au concept latin d'*ornatio* (« ornementation ») et rapproche la narration du mode pictural. Le terme est employé par Francis Vian dans une étude sur l'utilisation que fait Nonnos du matériau mythologique, voir VIAN 1978. L'expression a toutefois une nette connotation péjorative, et suppose une certaine préciosité de la composition des *Dionysiaques*. Or, le fait qu'une narration soit inspirée par un modèle du type iconographique ne suppose pas une réduction de son aspect narratif, surtout dans un contexte de pensée grecque. Cette analyse fait jouer en arrière-plan la fausse idée que l'image mentale évoquée par une description est forcément fixe, sur ce point voir notamment WEBB, 2009.

65 CHUVIN, 2006, p. 51.

66 Pour un aperçu global, voir l'annexe.

67 Sur le mélange des genres auquel se livre Nonnos, voir FRANGOULIS, 2014.

68 Voir CALAME, 1996, p. 67-82.

d'Aphrodite et sensibles à ses charmes<sup>69</sup>. Ils sont vite poussés par le désir (ἔμερος) à la couche tendre : l'espace de la couche est représenté. Le second type, mélique, est proche de la représentation dramatique, mais se fait sur le mode du *je*. Ce type de représentation s'organise autour d'une asymétrie fondamentale entre la personne aimante et la personne aimée, et débouche toujours sur un amour insatisfait. Dans cette perspective, on s'attendrait logiquement à ce que le récit de Nonnos tienne principalement du modèle épique ; pourtant, le chant XLII narre un amour infructueux et constamment asymétrique, ce qui le rapproche du modèle narratif des poètes méliques<sup>70</sup>. Dionysos ne parvient de fait pas à séduire Béroé, malgré ses six tentatives successives, et l'issue du combat qu'il mène contre Poséidon est courue d'avance<sup>71</sup>. Même si la représentation que propose l'épisode de la forêt du Liban est du type narratif (*i.e.* à la troisième personne), il convoque donc des structures de récit qui tiennent principalement du modèle mélique<sup>72</sup>. Par ailleurs, l'élégie romaine est sans doute une référence intermédiaire entre ces modèles et celui de Nonnos : on y retrouve en effet des exemples d'amours malheureuses de dieux, comme celui de Daphné et d'Apollon<sup>73</sup>.

Pour autant, il faut sans doute se détacher de ces modèles pour rapprocher la narration érotique de Nonnos d'un autre type narratif, plus directement pertinent pour l'auteur du V<sup>e</sup> siècle, celui du roman. C'est ce que propose Hélène Frangoulis : il est fort probable que Nonnos connaisse *a minima* le roman d'Achille

69 L'analyse de C. Calame se base notamment sur ce point sur l'*Hymne à Aphrodite*.

70 Dionysos ne réussit pas à séduire la nymphe. Parmi les trois espaces les plus communs des récits érotiques, à savoir le jardin (κῆπος), la prairie (λειμών), et la couche (λέχος) la couche est donc immédiatement exclue de l'épisode. L'union avec la nymphe reste une perspective uniquement évoquée dans les dialogues. Au contraire, la prairie et le jardin sont constamment convoqués par Nonnos dans les *Dionysiaques*, dans des contextes érotiques. Pour autant, ils sont étrangement peu nommés dans ce chant, sauf quand Dionysos regarde la demeure d'Aphrodite ; voir *Dion.* XLII, 274-281. Le thème de la fertilité est développé dans le discours que tient Dionysos à Béroé dans les vers suivants.

71 Dionysos voit en fait avant le combat un signe (σήμα) qui lui indique sa défaite à venir, voir *Dion.* XLII, 534-542. Un épervier poursuit une colombe qui se repaît d'herbe, et celle-ci est soudainement enlevée par un aigle de mer. Le thème de la pâture, développé à travers le terme βοσκομένην (« qui paît »), v. 535, est d'ailleurs une allusion à l'espace érotique de la prairie.

72 D'autres épisodes érotiques dans les *Dionysiaques* sont plus facilement assimilables à la narration du modèle épique, notamment celle du chant VII, où la scène de l'union sexuelle entre Zeus et Sémélé est décrite ; pour un tableau des narrations, voir FRANGOULIS, 2014.

73 Voir *Métamorphoses* I, 452-567 ; sur les inspirations ovidiennes de Nonnos, voir CARVOUNIS et PAPAIOANNOU, 2021.

Tatius, au vu des nombreux échos textuels qu'on retrouve dans les *Dionysiaques*<sup>74</sup>. Le rapport de Nonnos à ses sources est d'ailleurs ambigu, puisqu'il détourne constamment ses modèles littéraires : il n'est donc pas impossible que les références au roman se fassent à distance<sup>75</sup>. Dans cette perspective donc, la multiplication des saynètes dans les épisodes érotiques calque probablement la multiplication des rebondissements et des aventures qu'on retrouve dans le roman. À cela il faut ajouter que le poète joue régulièrement d'un détournement ludique des scènes érotiques de l'épopée, car plusieurs des épisodes érotiques des *Dionysiaques* débouchent soit sur un échec de l'amant à séduire l'aimée, soit sur un viol<sup>76</sup>.

### ***La dispersion de l'espace érotique.***

La déconstruction de l'épisode de la forêt du Liban tient ensuite à une *dispersion* de l'espace érotique : les différentes saynètes du chant XLII sont autant de lieux littéraires<sup>77</sup> emplis de motifs ou de thèmes qui les relient à ce champ de représentation<sup>78</sup>. Le chant XLII est par conséquent émaillé d'un ensemble d'espaces érotiques distincts, et les saynètes sont au cœur d'un jeu de répétition et de variation<sup>79</sup>.

En fait, quand il est question des *Dionysiaques* en général, l'aspect délié de la composition peut être compris comme un effet de style qui rapproche la narration nonnienne d'une technique cinématographique. Nonnos joue en effet d'une orchestration des lieux et des moments dans une narration faite pour être

74 Voir FRANGOULIS, 2014 ; 2009. Un des échos structurels majeurs entre Nonnos et Achille Tatius est la scène de l'enlèvement d'Europe qui ouvre les deux œuvres : Nonnos semble notamment gloser l'image du paysan qui creuse un canal (ὄχετιγός), déjà présente chez Achille Tatius ; voir *Dion.* I, 46-136 ; *Ach. Tat.* I, 1-2.

75 Sur ce point voir notamment BANNERT et KRÖLL, 2016.

76 Sur ce point, voir FRANGOULIS, 2011 ; voir aussi sur l'inversion du genre, qui est un des ressorts de ce détournement des scènes érotiques CADAU, 2021.

77 Le terme *lieu littéraire* doit ici être compris dans son sens le plus concret : il s'agit d'un lieu délimité au sein de l'espace intra-diégétique.

78 Voir par exemple *Dion.* XLII, 323-328 : la saynète du rêve de Dionysos s'ouvre sur la vision d'un tapis d'anémones ; sur l'analyse de la saynète, voir 1.3.2.

79 Sur le concept de ποικιλία (« variété », « variation ») voir note 63.

visualisée<sup>80</sup>. Dans cette même perspective, Camille Geisz<sup>81</sup> propose d'assimiler cette technique au concept de *spatial form*<sup>82</sup>, qu'elle définit comme « a disjunctive technique of composing in which sequential relations are de-emphasized, leaving the reader to connect nonconsecutive parts of a work by fitting together its related fragments »<sup>83</sup>. L'idée est que ce type de composition met au second plan l'ordre linéaire des scènes et incite le lecteur ou auditeur de l'œuvre à apposer et à mettre en rapport dans son esprit des scènes qui ne se suivent pas dans le texte. Une technique narrative de ce type incite donc à créer des liens visuels et thématiques entre les scènes ou saynettes. Or, si dans le cas des *Dionysiaques* en général, on peut émettre des réserves à cette proposition<sup>84</sup>, dans le cas du chant XLII, le concept semble applicable.

De fait, contrairement à plusieurs épisodes des *Dionysiaques*<sup>85</sup>, le chant XLII ne propose pas une organisation où les séquences narratives sont centrales : le mode de narration séquentiel perd de l'importance au profit d'un mode cumulatif. Le terme de *séquence* est d'ailleurs emprunté au langage cinématographique : il s'agit d'une suite de plans qui constituent des épisodes distincts, et correspondent à une suite d'actions présentées dans leur continuité logique ou chronologique, mais dans leur diversité spatiale<sup>86</sup>. Une multiplication des plans au sein d'une séquence va donc de pair avec une augmentation de la diversité spatiale dans la séquence. On a donc une forme de dispersion de l'espace du récit. De plus, puisque chaque plan est lié à une durée de temps, on parle d'une augmentation de la fréquence quand les plans sont plus nombreux<sup>87</sup>. Dans le cas de la narration de Nonnos, la médiation du langage impose une échelle intermédiaire entre le plan, détail visuel,

80 Sur ce point, voir l'introduction et le mémoire de M1.

81 Voir GEISZ, 2021.

82 Le concept, mis en avant par Joseph Frank, s'applique originellement à la narration moderne ; voir FRANK, 1945.

83 GEISZ, 2021, p. 178.

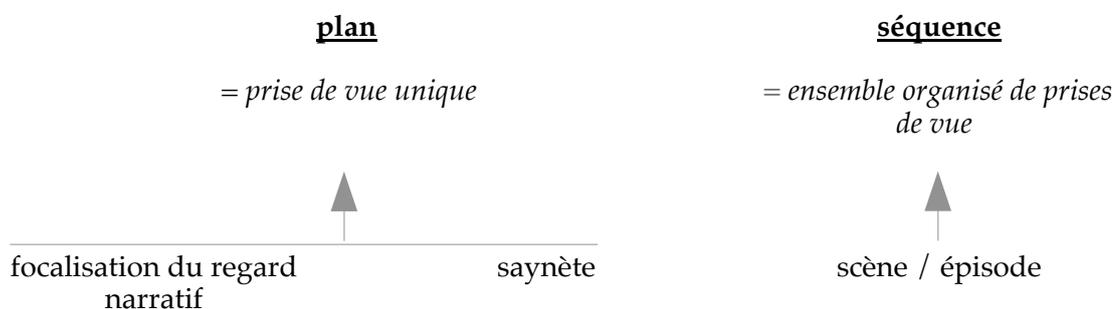
84 L'ordre dans lequel sont présentées les scènes et saynettes est sans doute le cœur du jeu sur le mouvement développé dans la narration nonnienne. De fait, c'est le décalage spatial et temporel entre deux scènes consécutives qui fait sentir au lecteur ou auditeur le déplacement du regard narratif. La relation séquentielle entre les scènes et saynettes est donc sans doute, loin d'être secondaire, indispensable à l'effet produit par le poème ; sur ce point, voir le mémoire de M1.

85 Le chant VII en est un exemple ; sur ce point, voir conclusions du mémoire de M1.

86 Voir définition CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/séquence>, au 03/06/22.

87 Sur l'applicabilité du terme technique de fréquence pour analyser le temps dans le récit antique, voir DE JONG et NÜNLIST, 2007.

et la séquence, ensemble narratif et compositionnel qui lui donne une cohérence. Les focalisations narratives sont de fait le ressort d'un mode de narration qui s'appuie sur les mots. Le plan cinématographique donne à voir en une seule prise de vue un schème visuel entier, tandis que le récit verbal s'appuie sur la dénomination de plusieurs éléments singularisés pour les rendre visibles à l'esprit de son lecteur ou auditeur. Entre le vocabulaire cinématographique et le vocabulaire narratologique que nous avons utilisé, il y a donc une série d'équivalences de ce type :



Ce qui se produit dans le chant XLII est que la relation séquentielle perd de l'importance au profit d'une logique d'accumulation et de variation. La fréquence des saynètes est élevée, et le récit tend à perdre le lecteur dans une multiplication d'espaces et de focalisations distinctes. En ce sens, l'usage de la coordination *καὶ* (« et ») en début de vers, fréquent dans l'ensemble des *Dionysiaques*, devient systématique dans certains passages du chant XLII. Le mot appuie et rythme la multiplication des saynètes et/ou des focalisations. Il se produit un léger décalage, donc, dans l'effet produit par cette coordination : dans ce chant, elle devient pleinement cumulative. Les saynètes sont virtuellement interchangeable, et l'ordre dans lequel Nonnos choisit de les exposer crée un jeu avec les attentes du lecteur ou auditeur<sup>88</sup>. Certains passages illustrent particulièrement bien ce phénomène, comme les vers 54 à 84 :

<sup>88</sup> En parallèle, une trame narrative subsiste au sein du chant : il s'agit de la série des tentatives de Dionysos pour séduire Béroé. Elles sont toutes infructueuses. Le dieu progresse cependant, puisqu'il varie ses approches au fur et à mesure : il y a là une forme de progression temporelle suivie.

<u>v. 54</u> Καὶ Βερόης μετροῦδὸν ἐπ'ἴχνεσιν ἴχνος ἐρείδων,	« Et, <sup>89</sup> mettant ses pas au fur et à mesure dans les pas de Béroé [...] »
<u>v. 58</u> καὶ νόον ἀστήρικτον ὁμοίον εἶχε θαλάσση	« Et son esprit est troublé comme la mer [...] »
<u>v. 60</u> Καὶ γλυκερῆς ἀκόρητος ἔσω Λιβανηίδος ὕλης	« Et, dans la délicieuse forêt libanaise, [...] »
<u>v. 65</u> Καὶ δολίην Διόνυσος ἔχων ἀγέλαστον ὀπωπήν	« Et Dionysos, se composant par ruse un visage grave [...] »
<u>v. 71</u> Καὶ κύσε νηρίθμοισι φιλήμασι λάθριος ἔρπων	« Et, en cachette, il va donner d'innombrables baisers à l'endroit où elle a posé le pied [...] »
<u>v. 74</u> Καὶ γλυκὺν ἀυχένα Βάκχος ἐδέεκετο καὶ σφυρὰ κούρης	« Et Bacchos regarde la nuque suave et les chevilles de la jouvencelle [...] »

La coordination καί (« et ») permet simplement à l'auteur d'insister sur l'ouverture d'une nouvelle saynète. Ainsi, quand le mot devient plus fréquent, deux choses deviennent évidentes pour le lecteur ou auditeur de l'œuvre : 1) cela tient d'un effet de style et 2) la narration paraît abrupte. Or, si Nonnos tente de perdre le lecteur en multipliant les saynètes, c'est sans doute parce que Dionysos lui-même erre dans l'espace intra-diégétique de la forêt du Liban<sup>90</sup>. L'espace érotique<sup>91</sup> est donc sans doute fermement délimité afin de permettre une plus grande liberté de composition en interne. Dans l'espace de la forêt, le dieu du vin est guidé par Éros, et erre ; dans l'espace du chant XLII, le lecteur ou auditeur est tributaire d'une multiplication des prises de vue du récit.

La déconstruction des modèles érotiques et la dispersion de l'espace sont dans ce contexte corrélées : il s'agit de deux formes de déstructuration de l'espace érotique qui trouvent leur explication dans un des motifs reliés à cette thématique, l'errance.

89 Pierre Chuvin a régulièrement choisi, pour rendre sensible cette accumulation en français, de rajouter une virgule à la suite du « et ».

90 Voir sur ce point 1.1.1 : dès que Dionysos est dans la forêt du Liban, il erre.

91 Sur les deux sens du mot « espace » dans ce contexte, voir 1.1.1.

### 1.1.3. Jeux de pistes et de point de vue

L'érotique est un champ de représentation qui admet plusieurs motifs et thématiques. Parmi ceux-là, Nonnos choisit d'insister dans le chant XLII sur le thème de l'errance. Pourtant, sur le plan physique, le héros du récit n'est pas exactement *perdu* dans l'espace de la forêt du Liban : il suit la nymphe Béroé pas à pas<sup>92</sup>. Son avancée dans la forêt est donc au contraire guidée. En ce sens, le thème de l'errance poursuit sans doute, et déplace légèrement celui du trouble, qui est d'abord introduit par Éros au début du chant, quand il nargue Dionysos<sup>93</sup>. Nonnos transpose le phénomène du trouble jeté par l'amour, qui se situe sur le plan mental, dans l'action d'errer, qui se situe sur le plan spatial. De fait, l'errance de Dionysos illustre très simplement le trouble qui réside dans son esprit : en grec, le terme *πλάνη* (« errance ») présente la même ambiguïté entre le cheminement et le dérangement mental. La composition du chant et l'orchestration des lieux et des temporalités reflètent d'ailleurs cette thématique. Le dieu erre dans l'espace de la forêt au sens où son corps et ses yeux se braquent uniquement sur le corps de la nymphe. Or, les focalisations du regard narratif adoptent les points de vue de Dionysos : cela signifie que le lecteur ou auditeur ne découvre l'espace de la forêt du Liban que comme une zone floue autour de Béroé. La forêt n'est de fait presque pas figurée, parce que la nymphe est le principal élément focalisé. Par conséquent, l'espace est représenté sur le mode hodologique, c'est-à-dire en fonction du cheminement du personnage principal, et non cartographique, où l'on représente l'espace dans toutes ses dimensions.

En fait, dès que Dionysos pénètre dans la forêt du Liban, deux thèmes majeurs qui

92 Voir *Dion.* XLII, 46 ; 54-55 ; 71-73 (Dionysos embrasse les traces de pas de Béroé). Il perd toutefois toute notion du temps et de l'espace ; voir *Dion.* 175-181.

93 Dans le chant XLII, Éros est le premier personnage à apparaître ; il décoche une flèche à Dionysos et Poséidon, et nargue le dieu du vin tandis qu'il quitte la scène par les airs. Dans ce très court discours (moins de deux vers), Éros introduit le thème du trouble en comparant l'effet du vin à celui que sa flèche provoque. Les deux verbes employés, *κλονῶ* et *ὀρίνω*, sont des quasi-synonymes, ce qui appuie le parallèle ; voir *Dion.* XLII, 38-39 :

[...] « Ἀνέρας οἴνω

εἰ κλονέει Διόνυσος, ἐγὼ πυρὶ Βάκχον ὀρίνω. »

« "Si Dionysos ébranle les hommes par le vin, moi c'est par le feu que je trouble Bacchos !" »

appartiennent au champ de représentation de l'érotique apparaissent : le regard d'une part, la chasse de l'autre. Les deux thématiques conditionnent, depuis l'époque archaïque, l'ensemble du discours érotique grec. Au cours de l'épisode elles s'entrecroisent donc constamment<sup>94</sup>, puisque le mode de représentation hodologique suppose que les *points de vue* soient réduits à la *piste* suivie par un personnage. Regard et chasse organisent tout au long du chant les actions des personnages frappés par la flèche d'Éros dans l'espace de la forêt du Liban.

### *Jeux de points de vue.*

D'une part, le regard est au cœur d'un jeu de points de vue sur l'espace érotique. Tour à tour, le regard de Dionysos sur la nymphe Béroé se fait pressant ou fuyant. Nonnos place d'ailleurs explicitement cette thématique au centre de sa représentation de l'ἔρως. De fait, il introduit au début de l'épisode une remarque générale sur les effets de la passion amoureuse qui lie directement le regard à la naissance de celle-ci :

[...] ἀρχομένων δὲ  
ὀφθαλμὸς προκέλευθος ἐγίνετο πορθμὸς ἐρώτων.

« Car des amours naissantes l'œil est le passage et l'annonce. »<sup>95</sup>

Le passage fait écho à d'autres expressions au sein des *Dionysiaques* : Nonnos emploie notamment au chant XV l'expression ὀχετηγὸν Ἐρώτων (« canalisateur des amours »)<sup>96</sup> au sujet du regard amoureux<sup>97</sup>. Dans ce cadre, le jeu littéraire avec les points de vue participe fortement de la tonalité érotique de l'épisode. Pourtant, le dieu du vin ne regarde pas uniquement la nymphe, puisque à une occasion isolée, son regard porte sur d'autres éléments de la forêt du Liban. C'est l'occasion pour le lecteur ou auditeur de découvrir le décor de l'action qui est, dans l'espace

94 Sur la métaphore de la chasse, voir SCHNAPP, 1997. Sur le regard dans les scènes érotiques nonniennes, voir FRANGOULIS, 2014, p. 49.

95 *Dion.* XLII, 42-43.

96 *Dion.* XV, 240.

97 L'emploi de l'adjectif ὀχετηγός (« qui creuse un canal ») dans un contexte érotique est récurrent chez Nonnos, il se réfère à une métaphore érotique. Voir *Dion.* VII, 203 ; XIX, 261 ; XLII, 42 (le désir se déverse en Dionysos) ; XLII, 216 (injonction à ouvrir la voie à ses amours) ; sur la possible proximité avec l'image érotique du sillon, voir 2.1.3.

narratif de la forêt du Liban, largement exclu des focalisations :

Καὶ πῆ μὲν σκοπίαζεν ἐρημάδος ἄκρον ἐρίπνης  
 πῆ δὲ τανυπτόρθοιο βαθύσκιον εἰς ῥάχιν ὕλης,  
 εἰς πίτυν ὄμμα φέρων βεβημένον, ἄλλοτε πεύκην  
 ἢ πτελέην ἐδόκευε [...]

« Et tantôt il scrute la cime d'un mont solitaire, tantôt c'est vers la crête à l'ombre profonde d'une forêt aux longues branches, vers un pin silvestre qu'il porte ses regards gênés, tantôt il examine un orme, tantôt un pin parasol. »<sup>98</sup>

Contrairement à d'autres descriptions structurées par un balancement en πῆ μὲν ... πῆ δέ (« tantôt ... tantôt ») que l'on peut trouver chez Nonnos<sup>99</sup>, cette description ne se concentre pas sur son sujet. Elle est proprement excentrique, car elle fonctionne comme une sorte de description négative de Béroé. De fait, par pudeur, le dieu du vin épie la nymphe, et le regard narratif se focalise donc sur *tout ce qui l'entoure*. Le regard de Dionysos est évasif, et Nonnos nous indique quelques vers plus loin que le dieu observe Béroé ὄμμασι λαθριδίοισιν (« avec des yeux furtifs »)<sup>100</sup>. L'adjectif λαθριδίος est relié à l'idée de dissimulation, et peut aussi signifier « clandestin » ou « secret »<sup>101</sup> : si Dionysos fuit la vue du corps de Béroé, c'est pour ne pas être surpris par la nymphe<sup>102</sup>.

### *Jeux de pistes.*

D'autre part, la chasse est thématifiée à travers les images de la traque : le corps du chasseur, Dionysos, suit à *la trace* celui de la proie, Béroé<sup>103</sup>. Il s'agit par conséquent d'un jeu de piste entre l'amant et l'objet de l'amour. En fait, Dionysos

98 *Dion.* XLII, 130-134.

99 Voir par exemple *Dion.* VII, 256-266 (Zeus qui observe Sémélé au bain) : les deux passages disent l'instabilité du regard d'un homme sous le pouvoir d'Éros. Cependant, le regard de Zeus détaille le corps de Sémélé, quand celui de Dionysos fuit le corps de Béroé.

100 *Dion.* XLII, 134.

101 Voir notamment Eschyle, *Agamemnon* 1230 ; Sophocle, *Trachiniennes* 377.

102 Toutes ces caractéristiques du regard de Dionysos le font entrer dans la catégorie du voyeurisme, sur ce point voir 1.3.1.

103 Pour autant, avec l'image de la chasse où le personnage masculin a le rôle dominant de prédateur, coexiste une autre image qui est celle du joug d'Éros ; voir notamment *Dion.* XLII, 182-196, où Dionysos est comparé à un bœuf tourmenté par une piqûre de taon : dans le schéma que développe Nonnos, Dionysos n'est donc pas uniquement dominant dans l'acte de chasse, mais aussi dominé, car dompté par l'ἔρωσ (« amour », « désir », « passion »).

est deux fois comparé à un chasseur dans le chant. La première comparaison intervient quelques vers après le début de l'épisode :

Καὶ Βερόης μετρηδὸν ἐπ'ἴχνεσιν ἴχνος ἐρείδων,  
οἶά περ ἀγρώσων, περιδέδρομεν·

« Et, mettant ses pas au fur et à mesure dans les pas de Béroé, comme un chasseur, il suit sa quête »<sup>104</sup>

Le passage insiste clairement sur les détails de l'expérience cynégétique. Le rythme de la traque, d'abord, est indiqué par l'adverbe μετρηδόν (« régulièrement », « peu à peu ») qui signifie aussi « en vers »<sup>105</sup> ou « selon la mesure »<sup>106</sup> : Dionysos suit la nymphe à distance, avec prudence, mais également au rythme de ses pas pour ne pas s'en rapprocher. Nonnos insiste ensuite sur le mouvement calculé du chasseur avec le verbe ἐρείδω (« appuyer fortement »<sup>107</sup>) qui porte particulièrement l'idée de poser le pied à dessein sur une surface<sup>108</sup>. Ici, le dieu du vin est attentif à suivre les traces de la nymphe d'une part, et à ne pas être repéré d'autre part : il s'agit de soucis concrets de l'expérience cynégétique<sup>109</sup>. Cette première assimilation de Dionysos à un chasseur se fait donc sur le mode de la comparaison. Cependant, dans un deuxième passage du chant XLII, Dionysos se transforme concrètement en chasseur :

[...] μελέων δὲ μετάρτροπον εἶδος ἀμείψας,  
ὄπποθι παρθένος ἦεν, ἐδύσατο δάσκιον ὕλην  
Εὖϊος ἀγρευτῆρι πανεῖκελος· [...]

« Transformant l'apparence de son corps, le maître de l'évoché s'enfonce dans la forêt ombreuse où se trouve la vierge, pareil à un chasseur. »<sup>110</sup>

104 *Dion.* XLII, 54-55.

105 Voir *Dion.* VII, 115. Le terme intervient également dans un contexte érotique, puisqu'il s'applique à l'action d'Éros, qui grave des phrases prophétiques sur le dos de son carquois.

106 Voir Nicandre, *Alexipharmaca* 45.

107 Le verbe appartient au répertoire épique ; voir Apollonios de Rhodes I, 1010 ; *Il.* XXII, 112 ; *Od.* VIII, 66.

108 Les traces laissées par la sandale de la nymphe sont d'ailleurs évoquées dans un autre passage, voir *Dion.* XLII, 71-73 (Dionysos embrasse la poussière là où la nymphe a posé son pied). Cette deuxième saynète vient renforcer la référence visuelle à l'expérience cynégétique.

109 La métaphore est assez commune dans un contexte érotique, et remonte *a minima* à l'iconographie de l'époque classique, voir SCHNAPP Alain, 1997. Il ne s'agit pas tant d'une stricte équivalence entre chasse et désir que du fait que ces deux thématiques trouvent leur expression dans un énoncé commun, sur ce point voir DELATTRE Charles, 2012.

110 *Dion.* XLII, 124-126.

Le vocabulaire de l'apparence qui est convoqué dans ces vers est fréquent dans les *Dionysiaques* dès qu'il s'agit d'évoquer une métamorphose. Il ne s'agit donc pas tout à fait du même mode de comparaison que dans le passage précédent : le dieu prend ici l'apparence d'un chasseur, en plus d'en adopter les techniques<sup>111</sup>. L'auteur fait d'ailleurs coïncider avec cette transformation une nouvelle entrée du personnage, devenu chasseur, dans l'espace érotique et cynégétique de la forêt. Le procédé tient encore une fois du redoublement et de la mise en scène.

Le chant XLII est d'ailleurs émaillé de références à la thématique érotique. L'image du filet est par exemple récurrente<sup>112</sup>. De plus, le cadre de la scène, une forêt, indique déjà le schéma de narration érotique qu'adopte Nonnos. Ce schéma se rapproche de fait de celui de l'épisode de Nicaia<sup>113</sup>, au chant XV des *Dionysiaques*. Béroé est comme Nicaia un personnage féminin partiellement construit sur le type de la chasseresse d'Artémis rebelle aux ἀφροδίσια<sup>114</sup> : les amours avec ce type de personnage sont habituellement funestes. Mais ici, Nonnos mélange plusieurs types de personnages féminins pour construire celui de Béroé, et donc plusieurs schémas-types de l'action érotique. De fait, la jeune fille n'est pas *farouche* comme Nicaia, mais *naïve* face aux discours que lui tient Dionysos<sup>115</sup>. Pourtant, l'auteur en fait en parallèle une chasseresse vierge : Béroé est donc à la croisée entre plusieurs types de personnages de la narration érotique<sup>116</sup>.

En tout cas, l'espace de la forêt du Liban est l'objet d'un jeu de pistes et de

111E n *Dion.* XLII, 346-349 le dieu accompagne même le père de Béroé à la chasse, sous ce déguisement de chasseur. Ses discours à Béroé sont d'ailleurs construits comme des pièges rhétoriques, puisqu'il joue avec des *topoi* érotiques chaque fois différent et se métamorphose en conséquence : 1) v. 158-163 thématique cynégétique sous la forme d'un chasseur, 2) v. 257-313 thématique géorgique sous les traits d'un jardinier et 3) v. 363-428 tentative de persuasion sous son apparence véritable.

112Voir *Dion.* XLII, 158-163 ; 315-322.

113Nicaia est une jeune chasseresse d'Artémis qui suscite le désir du berger Hymnos ; le jeune homme la surprend au bain et la nymphe lui tire une flèche à travers la gorge. Nicaia est plus tard dans le récit enivrée et violée par Dionysos ; voir sur ce point FRANGOULIS, 2011.

114L'assimilation au type de la chasseresse est très claire, puisque Dionysos feint de la prendre pour Artémis dans le premier discours qu'il lui tient, voir *Dion.* XLII, 158-163.

115Sur la candeur de la nymphe, voir les dérivés de l'adjectif νήπιος (« enfantin ») en *Dion.* XLII, 171 ; 275. Le mot est constamment employé pour exprimer l'idée que Béroé ne comprend pas les jeux de composition rhétorique auxquels se livre Dionysos.

116Sur l'emploi du terme de « type » dans l'analyse d'un récit antique, voir DELATTRE, 2005. Sur le type de la chasseresse et la validité du critère de genre pour différencier chasseur/chasseresse, voir DELATTRE, 2012.

points de vue. De fait, les deux thématiques du regard et de la chasse illustrent l'obsession de Dionysos pour la nymphe, qui l'amène 1) à suivre Béroé du regard au point d'en oublier l'espace autour d'elle, et 2) à suivre les pas de Béroé comme un chasseur, au point de dévier de sa trajectoire originelle, qu'il ne reprend qu'à la fin du chant XLIII<sup>117</sup>. L'espace intra-diégétique de la forêt est donc un constant objet de jeux littéraires.

## 1. 2. La figure d'Éros et sa fonction diégétique

L'érotique est donc un élément de structuration narrative du triptyque des chants XLI-XLIII : à ce champ de représentation répond un espace narratif et intra-diégétique délimité au sein du récit épique, et organisé en interne par la thématique. Par conséquent, figurer l'érotique et structurer l'espace du récit sont deux actions parallèles et interdépendantes dans la narration de Nonnos. Éros lui-même intervient donc dans le chant XLII. Puisque le dieu incarne la thématique érotique, il possède logiquement une fonction centrale dans la structuration du récit.

En fait, la représentation d'Éros dans le triptyque le met en avant à la fois comme une puissance agissante et comme un agent de structuration narrative. En effet, la principale caractéristique d'Éros est qu'il *agit* sur les personnages : il lance l'action érotique en décochant une flèche à Dionysos et Poséidon puis motive et organise les actions des deux dieux dans les chants XLII-XLIII. C'est Éros qui apparaît le premier dans le chant XLII ; grâce à ses flèches, il institue Dionysos et Poséidon comme sujets désirants et Béroé comme sujet désiré. Sa fonction est donc d'attribuer des rôles et de déterminer un schéma narratif. L'ἔρως est en ce sens la première impulsion du récit, mais ne se limite pas à cette fonction : il a de surcroît une fonction motrice. Ainsi, la représentation d'Éros dans le triptyque illustre ce double rôle. Le rôle diégétique du personnage est traité en parallèle des valeurs qui sont associées à la figure<sup>118</sup>.

<sup>117</sup>Sur le départ de Dionysos et la fermeture de l'espace érotique, voir 1.1.1.

<sup>118</sup>Sur la différence entre personnage et figure, voir DELATTRE, 2005. La figure se place du côté du

### 1.2.1. Focalisations sur le corps d'Éros : un assemblage ambivalent

La double fonction d'Éros dans la narration s'explique en premier lieu, dans et hors les *Dionysiaques*, par un balancement onomastique : la langue grecque n'utilise pas la majuscule pour distinguer le nom propre du nom commun. Le terme ἔρως joue donc constamment sur un double niveau : c'est d'une part la divinité Éros, d'autre part le sentiment-désir qu'il incarne. Toute occurrence du terme induit donc une coexistence des deux niveaux de signification. Le nom propre et le nom commun se confondent pleinement, car le dieu est la représentation du désir-sentiment. Or, la caractéristique principale de ce désir-sentiment est d'*agir* à différents niveaux : au niveau intra-diégétique, il est une puissance agissante<sup>119</sup>, et au niveau du récit, une puissance motrice. À l'ambivalence du terme ἔρως répond l'ambivalence de la représentation du dieu. Dans le cas spécifique du triptyque des *Dionysiaques*, Nonnos semble attentif à représenter Éros à travers des détails visuels qui disent sa δύναμις (« puissance », « force »). Ainsi, chaque fois que le dieu est focalisé, la représentation de son corps coïncide avec une représentation de ses pouvoirs. De plus, l'Éros nonnien est un assemblage entre l'Éros primordial d'Hésiode et l'Éros fils d'Aphrodite<sup>120</sup>. Dans les termes de Francis Vian, il est διφύης (« de deux natures », « double ») puisqu'il tient à la fois de l'« Amouret » et du « principe primordial de l'univers »<sup>121</sup> : la représentation d'Éros dans le triptyque est donc doublement ambivalente.

#### *Épithètes d'Éros.*

L'ambivalence de la figure d'Éros dans le triptyque est d'abord illustrée par les épithètes qui lui sont appliquées. Ces adjectifs ne se réfèrent pas exclusivement à

---

figuratif et de la fixation, par opposition avec le personnage (énonciatif – action).

119 Sur cette définition d'Éros comme puissance agissante, voir VERNANT, 1988.

120 L'Éros fils d'Aphrodite que l'on retrouve dans les *Dionysiaques* remonte à la littérature alexandrine ; pour autant, il est possible que le modèle soit influencé par l'*Amor/Cupido* latin.

121 Voir VIAN, 1978.

des valeurs et pouvoirs associés au désir-sentiment de l'ἔρως : ils fournissent aussi simultanément des caractéristiques concrètes du corps du dieu. L'association d'un adjectif au nom ἔρως est d'ailleurs quasi-systématique dans les *Dionysiaques* : il s'agit d'une sur-qualification qui tient partiellement du jeu poétique, de la ποικιλία (« variété », « variation »)<sup>122</sup>. Dans l'ensemble réduit que constituent les chants XLI-XLIII, les épithètes attribuées à Éros sont au nombre de cinq :

θερμός Ἐρως (« le brûlant Éros »)	XLI, 463 ; XLI, 135 <sup>123</sup> ; XLII, 2 ; XLII, 392.
Ἐρως ἀκίχητος (« Éros insaisissable »)	XLII, 2 ; XLII, 23.
θοῦρος Ἐρως (« l'impétueux Éros »)	XLI, 483 ; XLI, 129 ; XLII, 10 ; XLIII, 438.
ἄστατος Ἐρως (« Éros qui ne tient pas en place »)	XLI, 138.
βαίος Ἐρως (« le petit Éros »)	XLII, 195.

Cet ensemble peut directement être divisé en deux groupes : un premier groupe composé de trois adjectifs (θερμός, ἀκίχητος et θοῦρος) dont les occurrences sont multiples, et un deuxième groupe composé de deux adjectifs (ἄστατος, βαίος) qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le triptyque. Les adjectifs de ce dernier groupe sont d'un emploi moins systématique, ce qui signifie que le contexte a une place prépondérante pour déterminer leur signification précise. D'un côté, ἄστατος (« instable », « non fixe ») intervient dans une scène où Aphrodite fait téter son fils : dans ce contexte, l'adjectif insiste sur la turbulence d'Éros qui vient de naître, et qui demande sans cesse du lait<sup>124</sup>. Le mot rattache cet Éros nouveau-né au champ de la puérilité. De l'autre côté, βαίος (« petit », « faible »<sup>125</sup>) intervient dans un passage qui exprime un paradoxe commun dans le récit érotique : un personnage défini par sa grandeur (Dionysos) est dompté par l'amour, qui a les traits d'un petit enfant<sup>126</sup>. L'adjectif s'inclut donc dans un système qui met en

<sup>122</sup>Pour une synthèse sur la notion, qui implique également les idées d'éclat et de bigarrure, voir GRAND-CLÉMENT, 2015.

<sup>123</sup>Dans cette occurrence, il s'agit d'un adjectif apposé au sujet sous-entendu.

<sup>124</sup>Voir *Dion.* XLI, 129-142. Le passage n'insiste en fait pas exclusivement sur la puérilité d'Éros, mais aussi sur son mouvement vif, voir analyse de ce passage en 1.2.2.

<sup>125</sup>On retrouve l'adjectif dans l'expression βαῖα ἡλικία qui désigne « l'âge tendre » au sens de l'enfance, particulièrement dans des expressions comme ἀπὸ βαῖης (« dès l'enfance ») où ἡλικίας est sous-entendu ; voir *Anthologie Palatine* 210.

<sup>126</sup>Voir *Dion.* XLII, 194-195. Le paradoxe tient précisément à ce que Dionysos victorieux des Indiens est vaincu par l'aiguillon du désir ; sur l'imagerie d'Éros tenant un aiguillon ou un fouet,

tension grandeur et petitesse, triomphe guerrier et mise sous le joug de l'ἔρως : le même personnage, Dionysos, *a dominé* les Indiens et *est dominé* par l'amour.

À partir de ce premier tri, on peut délimiter trois thématiques associées au dieu dans le triptyque des chants XLI-XLIII :

- 1) le thème du feu, qui contribue à représenter l'ἔρως comme un νόσος (« maladie ») physique et mental<sup>127</sup>. Le thème est représenté uniquement par l'adjectif θερμός (« brûlant »)<sup>128</sup>, qui fait intervenir l'image de la fièvre.
- 2) le thème du mouvement-impulsion, qui fait d'Éros une puissance motrice. Le dieu du désir est constamment décrit en termes d'élan et de vitesse, ce qui est exprimé par les adjectifs ἀκίχητος (« qu'on ne peut atteindre », « insaisissable »), θοῦρος (« qui s'élanche, impétueux »<sup>129</sup>) et ἄστατος (« instable, non fixe »)<sup>130</sup>.
- 3) le thème de la puérité, qui entre dans la représentation d'un Éros enfant et fils d'Aphrodite<sup>131</sup>.

Ces trois éléments sont autant à placer du côté des valeurs associées au désir-sentiment de l'ἔρως que du côté des attributs physiques du dieu : ils participent au même niveau à la représentation d'Éros dans le triptyque. Dans le cas des deux premiers thèmes au moins, un autre niveau de signification se surajoute. En effet, les images de la fièvre et pulsion-impulsion se rapportent aussi aux symptômes ressentis par la victime de la flèche d'Éros.

voir par exemple FARAONE, 1999.

127Sur cette conception très courante dans le corpus grec, voir FARAONE, 1999.

128L'expression θερμός ἔρως est particulièrement présente dans le triptyque, mais on la retrouve dans d'autres passages érotiques des *Dionysiaques*, voir *Dion.* III, 106 ; XI, 463 ; XL, 140. On la retrouve également à une occasion chez Oppien (*Halieutiques* I, 501) et dans l'*Anthologie Palatine* V, 160, 4.

129θοῦρος est l'épithète homérique d'Arès, voir notamment *Il.* XV, 127 ; il est repris par Callimaque, voir *Hymnes* IV, 64. Nonnos connaît cet emploi, puisqu'il utilise l'adjectif comme épithète d'Arès en *Dion.* IV, 52 : l'adjectif relie donc également Éros à la thématique guerrière ; sur ce point, voir CHUVIN, 1976, p. 152.

130Sur ce point voir 1.2.2.

131Cette représentation d'Éros comme un enfant ailé est courante depuis la littérature alexandrine, et Nonnos semble particulièrement s'inspirer du modèle d'Apollonios de Rhodes III, 111-166 ; voir aussi sur ce point 1.2.3.

***Focalisations sur Éros.***

Les thèmes qui émergent de l'ensemble des épithètes d'Éros trouvent des échos dans les détails visuels de la figure. De fait, quand Éros arrive au Liban pour décocher une double flèche destinée à Dionysos et Poséidon, plusieurs focalisations portent sur ses armes enflammées (thème du feu), et plusieurs sur ses pieds (thème du mouvement-impulsion). Nonnos met donc sous les yeux de son lecteur ou auditeur des détails significatifs. Dans l'espace restreint des seize premiers vers du chant XLII, c'est d'abord l'arc d'Éros qui brûle, puis son carquois :

[...] μεταχρονίῳ δὲ πεδίλῳ  
θερμὸς Ἔρωσ ἀκίχητος ὑπηνέμιον πόδα πάλλων  
ὑψινεφῆς πτερόεντι κατέγραφεν ἠέρα ταρσῶ,  
τόξα φέρων φλογόεντα· κατωμαδίη δὲ καὶ αὐτὴ  
μειλιχίου πλήθουσα πυρὸς κεχάλαστο φαρέτρη.

« Amour brûlant, insaisissable, agitant ses pieds rapides comme le vent, plus haut que les nuages inscrit dans l'air la trace de son talon ailé, tenant son arc enflammé. Sur son épaule, son carquois aussi est ouvert, rempli d'un feu très doux. »<sup>132</sup>

Le passage est construit pour attirer l'attention du lecteur ou auditeur de l'œuvre sur deux détails de la saynète. D'abord, Nonnos présente l'intérieur brûlant du carquois d'Éros comme une vision privilégiée et fugitive pour le lecteur ou auditeur de l'œuvre. En effet, la valeur résultative du plus-que-parfait κεχάλαστο (« s'était ouvert ») nous indique que le carquois vient de s'entrouvrir au moment du récit. Le verbe χαλῶ (« s'ouvrir ») porte de plus l'idée d'un relâchement de l'objet en lui-même<sup>133</sup>. C'est d'ailleurs le carquois (φαρέτρη) et non Éros qui est le sujet du verbe. Le lecteur ou auditeur se trouve ainsi à porter un regard indiscret sur un détail normalement inaccessible au regard. L'auteur insiste en outre sur l'originalité de cette focalisation, avec le pronom personnel αὐτὴ : *même* le carquois est enflammé. Le feu à l'intérieur du carquois vient redoubler celui qui entoure l'arc, et l'auteur fait du feu un des motifs centraux de la représentation d'Éros. Ensuite, Nonnos insiste sur les points d'appui du dieu pour effectuer son

<sup>132</sup>Dion. XLII, 1-5.

<sup>133</sup>Le verbe porte le sens spécifique de « relâcher », « laisser aller » par exemple pour une voile ; voir notamment Apollonios de Rhodes II, 1264. Il s'agit de lâcher quelque chose qui était tenu.

mouvement dans l'air, ce qui est récurrent dans les *Dionysiaques* dès qu'il s'agit de décrire un personnage au milieu de son trajet<sup>134</sup>. Les pieds d'Éros sont donc focalisés deux fois en cinq vers, et le passage qui suit insiste sur la trace laissée par le dieu dans l'air<sup>135</sup>.

Les focalisations sur le corps du dieu mettent donc en valeur ses pouvoirs et sa δύναμις. Mais paradoxalement, nous avons vu que certains épithètes le mettent aussi du côté de la puérilité et de la vulnérabilité. De fait, l'Éros de Nonnos est une divinité toute-puissante aux pouvoirs cosmiques, mais aussi le fils d'Aphrodite : le récit le montre à plusieurs occasions comme un enfant espiègle sous la tutelle de sa mère<sup>136</sup>. Pour Jean-Pierre Vernant, l'Éros fils d'Aphrodite est « un Éros [...] qui fait son apparition dans un monde déjà tout formé, organisé, soumis à l'ordre immuable que lui impose Zeus-roi. »<sup>137</sup> : or, l'Éros Nonnien est doté de pouvoirs qui, au contraire, lui permettent de soumettre Zeus à l'amour<sup>138</sup>. Il s'agit explicitement d'un enfant ailé<sup>139</sup> avec le pouvoir de mettre sous son joug n'importe quel être, y compris Dionysos et Poséidon. La représentation de la divinité est donc un assemblage entre d'une part l'Éros primordial et hésiodique et d'autre part l'Éros fils d'Aphrodite représenté sous la forme d'un bambin. En fait, la figure a sans doute pour modèle la représentation qui en est faite au livre III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes<sup>140</sup> qui présente la même ambiguïté. Nonnos semble s'être inspiré de la scène où Aphrodite envoie son fils frapper Médée d'une flèche. Il en conserve la structure générale :

134 Voir sur ce point mémoire de M1 : le chant VII s'ouvre lui aussi par une saynète où Éros est en mouvement.

135 Voir *Dion* XLII, 3 ; sur la trace que laisse Éros dans l'air, voir 1.2.3.

136 Voir par exemple *Dion*. XLI, 129-142 (naissance d'Éros) ; XLI, 400-427 où la déesse envoie son fils tirer une flèche à Dionysos et Poséidon. Elle lui promet un cadeau en contrepartie.

137 VERNANT, 1983, p. 93. Il existe par ailleurs depuis l'époque classique d'autres Éros, comme celui de la cosmogonie comique des *Oiseaux* d'Aristophane ; voir *Oiseaux* 676-800. Né d'un œuf enfanté par la nuit, cet Éros se démarque de la figure qui circule dans les milieux philosophiques et mystériques.

138 Voir notamment l'exemple du chant VII.

139 Sur les ailes du dieu voir *Dion*. XLII, 11.

140 Voir *Argonautiques* III, 111-166.

<i>Argonautiques</i> III, 111-166	<u>Aphrodite va voir son fils.</u> v. 111-113	<u>Éros puéril</u> (joue aux osselets) v. 114-128	<u>Discours d'Aphrodite 1 :</u> réprimandes. v. 129-130	<u>Discours d'Aphrodite 2 :</u> requête et promesse d'une récompense. (balle d'or <sup>141</sup> ) v. 131-142
<i>Dionysiaques</i> XLI, 399-427	<u>Aphrodite va voir son fils.</u> v. 399-400	<u>Éros puéril</u> (dans les bras de sa mère) v. 399-407	<u>Discours d'Aphrodite 1 :</u> colère feinte. v. 408-418	<u>Discours d'Aphrodite 2 :</u> requête et promesse d'une récompense. (tortue d'or) v. 419-427

En ce sens, la représentation nonnienne d'Éros envoyé par Aphrodite est dans la filiation directe de celle d'Apollonios : les deux poètes s'attachent à montrer à la fois la puérité et les pouvoirs cosmiques du dieu. La représentation de l'Éros nonnien est donc un assemblage ambivalent hérité du corpus apollonien, et les focalisations sur le corps du dieu illustrent en parallèle l'ampleur de ses pouvoirs.

### 1.2.2. Éros impulsion : la saynnette de sa naissance (XLI, 129-142)

Une des singularités de l'Éros nonnien est que sa représentation est centrée sur le thème de l'impulsion. En fait, au sein des *Dionysiaques*, l'intervention d'Éros est toujours caractérisée par sa rapidité et sa brusquerie :

<sup>141</sup>La balle d'or des *Argonautiques* laisse derrière elle une ligne-trace enflammée (φλεγέοντα ὄλκον, v. 141) lorsqu'on la lance. Ce détail sert une comparaison à une étoile filante. Sur les échos de cette image chez Nonnos, voir 1.2.3.

	<i>Sujet désiré</i>	<i>Sujet désirant (victime de la flèche)</i>		<i>Thème du mouvement-impulsion</i>
<i>Dion. VII :</i>	Sémélé	Zeus		v. 136-140 : Éros montré en mouvement <sup>142</sup> .
<i>Dion. XV :</i>	Nicaia	Hymnos		
<i>Dion. XVI :</i>	Nicaia	Dionysos		v. 3 : Θοῦρος Ἔρωσ (« l'impétueux Éros »)  v. 8 : οὐ [...] δῆθουνεν (« il ne perd pas de temps »)
<i>Dion. XXXIII :</i>	Chalcomédé	Morrheus		v. 180-194 : Éros montré en mouvement.  1) « bondit » (ἀνεπάλλετο, v. 180) hors des bras d'Aphrodite 2) arrive « vite » (ταχύς, v. 188) aux Indes 2) « court dans le double sillon de ses ailes » (πτερύγων ἑτερόζυγι σύνδρομος ὀλκῶ, v. 192)
<i>Dion. XLII :</i>	Béroé	Dionysos	Poséidon	v. 1-12 : Éros montré en mouvement.
<i>Dion. XLVIII :</i>	Aura	Dionysos		v. 470-473 : Éros montré en mouvement.  Rapidité du passage

De fait, à une seule exception, Nonnos choisit toujours de donner à voir le trajet que le dieu effectue depuis l'Olympe jusqu'au lieu d'où il décoche ses flèches. L'intervention du dieu est conçue sur un schéma narratif simple et linéaire : 1) descente de l'Olympe, 2) tir d'une ou plusieurs<sup>143</sup> flèches d'amour, 3) remontée sur l'Olympe. L'auteur insiste toujours, mais de diverses manières en fonction des

<sup>142</sup>Dans ce passage, le mouvement d'Éros n'est pas immédiatement dit en termes de rapidité. Cependant, le déplacement du dieu est mis en parallèle avec le déplacement vif de Sémélé sur son char grâce à un enchaînement rapide de focalisations. Nonnos insiste ainsi sur la vitesse des deux mouvements ; sur ce point, voir le mémoire de M1.

<sup>143</sup>Le chant XLII est le seul exemple où Éros frappe simultanément deux personnages.

chants, sur la rapidité et la brusquerie des trajets qui composent la première et la dernière étape de cette intervention.

Il y a en fait plusieurs éléments d'explication à ce phénomène. D'abord, ce type de passage met en scène un personnage au milieu d'un mouvement vif. Nonnos montre souvent des personnages en déplacement dans sa narration, ce qui donne une certaine dynamique à un récit qui a pour ambition de mettre l'action *sous les yeux* de son lecteur ou auditeur<sup>144</sup>. Cela tient d'un effet poétique. Ensuite, ces trajets sont régulièrement effectués par des dieux ou des divinités<sup>145</sup>. Ils ne sont donc pas tout à fait représentés comme des déplacements rapides, mais plutôt comme des déplacements à une vitesse *qui n'est pas humaine*. La rapidité du mouvement sert dans ce contexte la représentation du divin. Finalement, le passage figure spécifiquement le déplacement d'Éros : la rapidité est un des ressorts qui permet au poète de représenter le dieu en termes d'impulsion.

### ***La naissance d'Éros, une scène de trajet.***

Dans le triptyque des chants XLI-XLIII, une saynète en particulier met en avant le thème de l'impulsion. Le passage ne nous montre pas Éros enfant en déplacement, mais Éros bébé d'abord dans le ventre, puis au sein de sa mère :

καὶ πάϊς ὠκυπόδης, τόκον ἄρσενα ποσσὶ τινάξας,  
 γαστρὸς ἀμαιοῦτοιο μογοστόκον ἔφθασεν ὄρην,  
 μητρὸς ἀνυμφεύτοιο μεμυκότα κόλπον ἀράξας,  
 θερμὸς ἔτι πρὸ τόκοιο· κυβιστητῆρι δὲ παλμῶ  
 διενύων πτερὰ κοῦφα πύλας ὤϊξε λοχείης.  
 Καὶ ταχὺς αἰγλήεντι θορῶν ἐπὶ μητρὸς ἀγοστῶ  
 ἄστατος ἀκλινέεσιν Ἔρωσ ἀνεπάλλετο μαζοῖς,  
 στήθεϊ παιδοκόμῳ τετανυσμένος· [...]

« Et l'enfant aux pieds lestes, donnant de ses pieds l'impulsion d'une naissance mâle, avança le moment des douleurs d'un ventre qui n'avait jamais accouché, frappant les entrailles closes d'une mère qui n'avait jamais été épousée, ardent avant sa naissance. D'un bond acrobate, battant de ses ailes légères, il ouvrit les portes de l'enfantement. Et vite, se jetant dans les bras lumineux de sa mère, Éros qui ne tient pas en place s'élançait vers les seins dressés pour se blottir contre la poitrine maternelle ; il avait d'instinct le désir de boire. »<sup>146</sup>

144 Sur ce point, voir mémoire de M1.

145 Voir par exemple Zeus en *Dion.* VII, 308-317.

146 *Dion.* XLI, 132-149.

Le dieu est à ce point thématized comme une impulsion qu'il naît prématuré, et s'élanche hors du ventre de sa mère. Le personnage hâte sa naissance comme il hâte ses trajets : Nonnos reprend en ce sens une partie du vocabulaire et des codes des scènes de trajet. De fait, le saut du dieu hors du ventre de sa mère se fait en trois étapes, qui correspondent à trois saynètes distinctes. D'abord, avant de naître, c'est un Éros ὠκυπόδης (« aux pieds agiles ») qui utilise ses pieds pour s'élanche<sup>147</sup> en frappant le ventre de sa mère. La première étape du trajet est donc de s'appuyer pour prendre son élan. Ensuite, Éros se jette entièrement en avant et traverse les entrailles d'Aphrodite : le terme κυβιστητήρ a le sens homérique de « sauteur, plongeur »<sup>148</sup> et signifie chez Euripide « qui se précipite la tête la première »<sup>149</sup>. Nonnos va en ce sens jusqu'à montrer l'enfant qui bat des ailes à l'intérieur du corps de sa mère : la deuxième étape du trajet est donc la traversée, caractérisée par sa vivacité et son caractère élusif. Enfin, Éros s'élanche dans les bras d'Aphrodite. La troisième étape du trajet représente l'arrivée à un point donné, mais ici Éros n'atteint son point d'arrivée que grâce à un deuxième bond vers la poitrine de sa mère. Le verbe employé est ἀναπάλλομαι (« s'élanche », « bondir ») ; on le retrouve ailleurs dans les *Dionysiaques* pour dire la brusquerie du déplacement d'un personnage<sup>150</sup>. Le décalage entre cette saynète et la précédente est appuyé par l'adverbe ταχύς (« rapidement ») : il se produit donc de surcroît une légère ellipse temporelle.

Tout le passage convoque donc un vocabulaire de l'élan, du saut, et la figure d'Éros est mise du côté du mouvement-impulsion. En ce sens, le parcours du dieu semble implicitement comparé à celui d'une flèche mue par sa force propre. L'analogie avec les scènes de trajets ne s'arrête d'ailleurs pas là, puisque le corps d'Aphrodite est comparé à une maison, et son organe sexuel à une porte à deux battants, à travers la périphrase πύλας λοχείης (« les portes de l'enfantement »).

147Nonnos utilise le verbe τινάσσω (« agiter », « lancer ») pour exprimer ce mouvement des pieds d'Éros. Au moyen, le terme a un sens plus précis qui est « battre (des ailes) » ; voir par exemple *Od.* II, 151. L'auteur joue ici probablement du double-sens.

148Voir *Il.* XVI, 750. Le terme intervient en fait dans une prise de parole d'Énée, pour désigner Mériion. Il s'agit donc dans l'*Illiade* d'une qualité guerrière : le nom dit l'agilité de Mériion, capable d'esquiver les coups de ses adversaires. Le terme rattache donc de nouveau Éros à la thématique guerrière.

149Voir *Phéniciennes* 1151.

150Voir par exemple *Dion.* VII, 157 (Sémélé).

C'est par conséquent un Éros impulsion qui intervient dans le triptyque, qui est caractérisé par sa capacité à traverser l'espace avec rapidité. Le thème du mouvement-impulsion répond à la fonction motrice du dieu au sein du récit, puisque Éros a pour tâche de lancer le récit érotique, puis de motiver et d'organiser les actions des personnages.

### 1.2.3. Éros μάντις : l'image de la trace et du signe

L'Éros nonnien a une fonction très nette qui est d'intervenir pour lancer le récit érotique, conçu comme une parenthèse au sein de l'épopée. En fait, cela correspond à un détail près à la fonction d'Éros dans le roman grec<sup>151</sup>. *Leucippé et Clitophon* commence par exemple par une ἔκφρασις<sup>152</sup> d'un tableau qui représente l'épisode de l'enlèvement d'Europe ; le tableau sert à lancer une discussion sur l'amour qui entraîne le récit de Clitophon. Éros est donc ici aussi responsable du lancement du récit érotique. Dans les romans grecs, Éros est de fait au centre du propos : la passion réciproque et le mariage de deux jeunes héros constituent toujours l'enjeu principal du récit. La nuance entre l'Éros nonnien et l'Éros des romans est donc que le champ d'action du premier est délimité tandis que celui du second s'étend sur l'ensemble de la narration.

Chez Nonnos, Éros est visible au lancement de l'épisode érotique, et visuellement absent du récit pendant l'épisode lui-même<sup>153</sup>. Dans l'espace de cette parenthèse, il a tout pouvoir sur les acteurs principaux de l'action<sup>154</sup>. L'épisode érotique est en fait pensé comme un espace narratif non seulement clos, mais aussi codifié<sup>155</sup>, et l'intervention d'Éros semble presque un passage forcé. Au chant XLVIII par exemple, l'intervention du dieu est réduite au minimum<sup>156</sup>, mais reste indispensable pour lancer le récit. L'intervention d'Éros est une action ponctuelle

151Éros assume aussi ce rôle dans les récits mythographiques et chez Ovide ; voir par exemple *Métamorphoses* I, 466-474 (Apollon et Daphné).

152Ici au sens moderne et antique : voir sur cette notion particulière à l'imaginaire grec WEBB, 2009.

153Par là, nous voulons dire que le corps du dieu est absent du récit visualisé, même si le désir-sentiment a une présence oppressante.

154Sur l'omnipotence d'Éros qui le rattache au modèle hésiodique, voir 1.2.1.

155 Sur la circonscription de l'espace érotique, voir 1.1.1.

156Voir *Dion*. XLVIII, 470-473 ; voir aussi tableau en 1.2.2.

qui a une influence sur l'ensemble du récit de la parenthèse érotique. Au niveau de la temporalité narrative, le dieu lance donc à dessein des dynamiques qui conditionnent une part de l'avenir des personnages. En ce sens, Eleonora Colangelo relève, dans une thèse sur Éros cosmète, que Nonnos est un des seuls auteurs à faire explicitement du dieu du désir un devin<sup>157</sup>. L'expression μάντις ἔρωος (« Éros devin ») intervient notamment au chant XLVII<sup>158</sup> quand Éros tresse une couronne pour un mariage à venir. Or, dans les termes d'E. Colangelo :

« [...] μαντεύομαι, verbe de la divination oraculaire, désigne chez Nonnos le présage de victoire (provenant de Zeus à Dionysos) ou de mariage : il se construit avec νίκη ou γάμος comme objets directs à l'accusatif. Dans le chant portant sur la naissance d'Éros [...], les μαντήια κόσμου sont les "destinées du monde" montrées par Harmonie à Aphrodite : le lieu de naissance d'Éros et son destin sont donc étroitement rattachés aux "oracles cosmiques" »

Nonnos établit donc assez nettement un lien entre Éros et la figure du μάντις : il existe de nombreux autres points de contact entre la divinité du désir et le domaine de la mantique dans les *Dionysiaques*. Par exemple, au chant VII, Nonnos présente Éros en train de graver sur ses flèches une parole divinatoire<sup>159</sup> : chaque flèche se voit décorée de la mention de sa victime (le futur sujet désirant) et de la personne qui inspirera sa passion (le futur sujet désiré). L'épisode nous permet de mieux saisir le sens de l'expression μάντις ἔρωος dans les *Dionysiaques* : si l'Éros de Nonnos est μάντις, c'est parce qu'il connaît à l'avance les victimes de ses flèches et l'aboutissement des épisodes érotiques. Il s'agit donc d'une acception assez réduite et littéraire du terme, qui n'implique aucune référence aux *realia* de la mantique<sup>160</sup>. Le dieu du désir sait quelle impulsion donner et dans quelle direction diriger le récit : le fait qu'Éros soit μάντις le rattache par conséquent plus à sa fonction diégétique qu'à un rôle prophétique. Il connaît l'action à venir et la conditionne. D'ailleurs, à cette occasion, l'auteur appose à son nom l'expression σοφὸς αὐτοδίδακτος (« le sage qui a appris de lui-même »)<sup>161</sup>.

157Voir COLANGELO, 2020, p. 181-191.

158Voir *Dion.* XLVII, 453-467.

159Voir *Dion.* VII, 110-135.

160D'autres dieux sont rattachés à ce domaine dans les *Dionysiaques*, soit parce qu'ils connaissent, soit parce qu'ils ont pris connaissance de l'avenir ; voir notamment Aphrodite en *Dion.* XLI, 263.

161*Dion.* VII, 110.

*Éros traceur de signes.*

De même, au sein du triptyque des chants XLI-XLIII, la représentation du dieu du désir le rattache au champ de la mantique : le procédé sert sans doute une image métapoétique. De fait, au début du chant XLII, Éros passe dans le ciel et la trace qu'il laisse derrière lui est très explicitement comparée à un signe<sup>162</sup> :

**Ἦς δ'όπότη** ἀννεφέλοιο δι' αἰθέρος ὄξυς ὀδίτης  
 ἑκταδίῳ σπινθήρι τιταίνεται ὄρθιος ἀστήρ·  
 ἢ στρατιῆ πτολέμοιο φέρων τέρας ἢ τι νηύτη  
 αἰθέρος ἔγραφε νῶτον ὀπισθιδίῳ πυρὸς ὀλκῶ·  
**Ἦς τότε** θούρος Ἔρωσ πεφορημένος ὄξει ῥοίζῳ,  
 πάλλομένων πτερύγων ἀνεμῶδεα βόμβον ἰάλλων,  
 ἠερόθεν ῥοίζησε· καὶ Ἀσσυρίῃ παρὰ πέτρῃ [...]

« **Ainsi, lorsque**, vif voyageur qui traverse le firmament sans nuages, un astre file tout droit, avec une traînée scintillante, porteur de présage pour une armée en guerre ou pour quelque marin, il écrit à la surface du firmament avec le sillage de feu qu'il laisse derrière lui ; **ainsi alors l'impétueux Éros**, emporté avec un vif sifflement, émettant à grands coups d'ailes un mugissement de tempête, siffle à travers les airs. Et sur le roc assyrien [...] »<sup>163</sup>

Le passage est bien sûr construit comme une comparaison à deux membres, mais le premier membre de la comparaison porte en lui-même une métaphore. Nonnos cite dans un premier temps le comparant, ce qui renforce l'impact visuel de la scène : le regard narratif se focalise d'abord sur l'image de l'astre avant de se centrer sur le corps d'Éros. L'astre qui sert de comparant au mouvement d'Éros est lui-même assimilé à une pointe qui écrit, ou dessine (le verbe γράφω porte les deux sens) dans l'air<sup>164</sup>. Or, ce n'est pas tout à fait la vitesse du mouvement d'Éros qui permet de le comparer à un astre mais plutôt son action. Éros écrit ou dessine (κατέγραφεν, v. 3) dans l'air avec son talon<sup>165</sup>. L'astre et Éros ont donc en commun de tracer des lignes par leur mouvement. Nonnos emploie un lexique de

162Le passage fait directement suite à la saynète de son trajet depuis l'Olympe ; voir *Dion.* XLII, 1-5 ; sur l'analyse de cette saynète, voir 1.2.1.

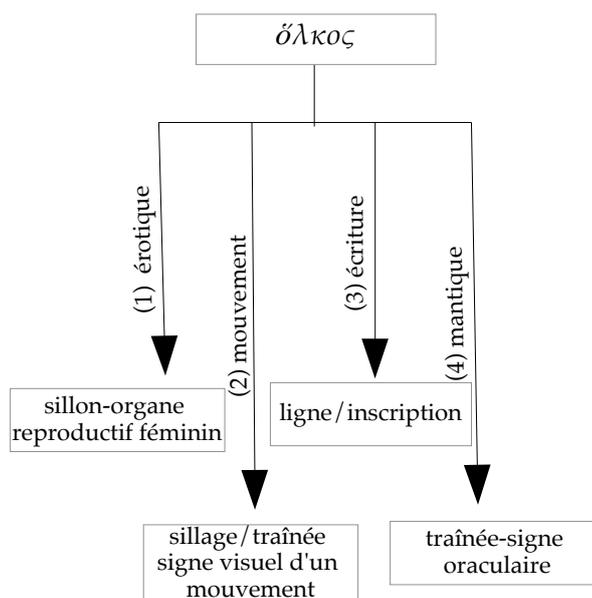
163*Dion.* XLII, 6-12.

164L'idée de tracer des motifs dans l'air est repris en *Dion.* VII, 17-21 et *Dion.* X au sujet des mouvements d'un danseur de pantomime. Sur la capacité du danseur de pantomime à créer des images avec son corps et l'importance de cet imaginaire dans l'Antiquité tardive, voir WEBB, 2009.

165Sur les interconnexions entre la ligne écrite et la ligne laissée dans l'herbe, voir INGOLD Tim, 2016 ; sur les lignes laissées par les personnages en mouvement dans les *Dionysiaques*, voir exemple du chant VII dans le mémoire de M1.

l'inscription, qui fait du dieu du désir un traceur de signes : l'unique mot commun aux deux membres de la comparaison est ὀξύς<sup>166</sup>, adjectif qui réunit les deux sens de « vif »<sup>167</sup> et de « pointu »<sup>168</sup>. L'auteur assimile implicitement le comparant et le comparé à un outil de gravure, et crée un parallèle visuel entre deux mouvements vifs, tranchants, qui tracent une ligne derrière eux. Cette ligne est un ὄλκος (« sillon », « sillage »)<sup>169</sup> mais également, dans ce contexte, un τέρας (« signe envoyé par les dieux », « prodige »<sup>170</sup>). La référence à l'astre semble donc servir une image métapoétique de l'écriture.

L'image du sillon/sillage (ὄλκος) constitue en fait chez Nonnos un nœud interprétatif. Le terme ὄλκος désigne plus spécifiquement la ligne-trace laissée par l'action de tirer<sup>171</sup>, mais l'image est multiforme chez Nonnos et intègre différents champs de représentation. On peut construire une arborescence de ses différentes significations, qui s'organisent en quatre catégories :



166 *Dion.* XLII, 6 ; 10.

167 Voir par exemple Platon, *République* 460c ; Thucydide, II, 8.

168 Voir par exemple *Od.* XII, 74. Le sens de « aigu », « pointu » est à la fois plus fréquent et plus présent dans les sources dont on sait que Nonnos s'inspire. Le sens de « vif » est toutefois plus pertinent en contexte : l'auteur joue sans doute du double-sens.

169 *Dion.* XLII, 9 ; comparer *Dion.* XXXIII, 192.

170 *Dion.* XLII, 8 ; sur le sens de « prodige », voir notamment *Il.* II, 224 ; *Od.* III, 173.

171 Sur ce genre de lignes par réduction de matière voir INGOLD Tim, 2016 ; pour le sens de « résultat de l'action de tirer », voir Apollonios de Rhodes 1, 1167 et 3, 141

Ces catégories sont souples : les significations du terme ὄλκος s'interpénètrent constamment puisque Nonnos joue en permanence de la polysémie. Ainsi, dans le cas d'Éros, la ligne-trace que le dieu laisse dans le ciel entre dans toutes les catégories à l'exception de la première. Le sillon du chant XLII intègre pourtant le champ de représentation de l'érotique : l'exemple correspond donc probablement à une catégorie intermédiaire entre la première et la deuxième. Représentation du mouvement et figuration de l'ἔρωος se confondent en effet dans cet exemple<sup>172</sup>, mais la ligne évoquée n'est pas rattachée à la métaphore érotique du labour. Elle dit plutôt la rapidité d'Éros, qui annonce la fulgurance du désir-sentiment ἔρωος dans le corps des victimes de ses flèches.

### *Deux possibles modèles.*

L'image de l'ὄλκος du chant XLII emprunte sans doute à deux modèles distincts. D'une part, Nonnos s'inspire très clairement de la représentation des astres au livre III des *Argonautiques*. En effet, chez Apollonios, Aphrodite promet à Éros une balle d'or<sup>173</sup> pour le convaincre de tirer une flèche à Médée. La déesse compare alors la balle à une étoile filante : le point de contact entre comparé et comparant est un φλεγέθων ὄλκος<sup>174</sup> (« sillon flamboyant ») que laissent derrière eux et la balle, et l'astre. Nonnos reprend et déplace cette comparaison en assimilant Éros lui-même à un astre. Le thème du feu permet le parallèle entre la trace laissée par le dieu et la trace laissée par l'astre, mais le feu de l'astre est à mettre du côté de la luminosité<sup>175</sup> quand celui d'Éros sert surtout le thème du θερμὸς ἔρωος<sup>176</sup>.

D'autre part, Nonnos précise que le ciel est ἀνέφελος (« sans nuages ») : cela laisse penser que le passage a peut-être un second modèle, latin cette fois-ci. L'image de la ligne enflammée fait en effet écho à la représentation virgilienne de l'apparition du désir dans la poitrine de Vulcain, au chant VIII de l'*Énéide*. :

<sup>172</sup>Sur ce point voir tableau 1.2.1 ; voir aussi 1.2.2.

<sup>173</sup>Voir 1.2.1.

<sup>174</sup>*Argonautiques* III, 141.

<sup>175</sup>Émile Delage traduit en ce sens φλεγέθοντα ὄλκον par « sillon lumineux » ; voir DELAGE, 1993, p. 56.

<sup>176</sup>Sur ces épithètes d'Éros, voir 1.2.1.

[...] *Ille repente  
 accepit solitam flammam notusque medullas  
 intravit calor et labefacta per ossa curcurrit,  
 non secus atque olim tonitru cum rupta corusco  
 ignea rima micans percurrit lumine nimbos.*

« Il se sent tout à coup envahi de la flamme accoutumée ; un feu qu'il connaît bien a pénétré ses moelles et ses membres pleins de langueur. Ainsi parfois, quand le tonnerre éclate, le sillon enflammé de l'éclair parcourt les nuages de son étincelante lumière. »<sup>177</sup>

En l'absence d'informations biographiques, il n'est pas possible d'affirmer que Nonnos ait lu Virgile, et encore moins qu'il ait pu compter sur un lecteur ou auditeur qui connaisse ce corpus<sup>178</sup>. Pour autant, on peut relever *a minima* qu'il existe des éléments d'intervisualité entre ces deux passages : l'image du sillon enflammé (*ignea rima*) ainsi que la mention des nuages sont communes. Les deux passages interviennent de plus dans un contexte érotique, et le trajet d'Éros dans le ciel est, chez Nonnos, focalisé depuis un point en contrebas. En effet, l'auteur fait mention de spectateurs fictifs (l'armée et le marin<sup>179</sup>) de ce signe qui apparaît derrière Éros. Les deux passages comparent l'ἔρκος à une ligne rapide et lumineuse que l'on voit dans le ciel. Ainsi, il est possible que l'image du sillon se trouve chez Nonnos entre deux souvenirs de lignes-traces enflammées qui interviennent dans un contexte érotique. Mais Nonnos associe directement ce motif à Éros et son mouvement et développe donc un point d'originalité qui est de faire d'Éros un traceur de signes, en le liant à une image métapoétique. En ce sens, le lien qu'établit Nonnos entre la mantique et Éros est si souple qu'il est sans doute instrumentalisé : il s'agit en réalité de mettre en valeur les fonctions poétiques du dieu.

<sup>177</sup>Én. VIII, 388-392.

<sup>178</sup>Sur le sujet, voir KNOX, 1988. Virgile a sans doute servi de base d'apprentissage du latin en Égypte : dans l'hypothèse où Nonnos savait parler latin, il connaissait sans aucun doute des passages de Virgile.

<sup>179</sup>Dion. XLII, 3.

### 1.3. Les focalisations orientées par l'érotique

Ainsi, le type de récit que propose Nonnos dans le triptyque des chants XLI-XLIII n'est pas tout à fait organisé *autour*, mais organisé *par* la thématique érotique. L'érotique définit à la fois la structure externe (délimitation) et interne (schéma narratif) de l'épisode. En ce sens, le dieu Éros, puissance agissante qui incarne la thématique, est représenté chez Nonnos comme à la fois une puissance motrice et un agent de structuration narrative.

Mais dans le triptyque, l'érotique structure également la narration au sens où elle oriente les regards des personnages. Éros dirige les regards intra-diégétiques. Or dans une narration qui se donne pour ambition la qualité de *faire voir*<sup>180</sup>, toute orientation du regard des personnages induit également une orientation du regard narratif. Les jeux sur le regard sont courants à la fois dans les récits érotiques grecs et dans la littérature tardive, qui se donne pour objectif une qualité d'ordre visuel. Chez Nonnos, ces jeux sont au centre de la technique narrative<sup>181</sup>. L'auteur fait en effet de son récit une composition souple à partir de multiples orientations du regard narratif. De sorte, ce ne sont pas uniquement les regards des personnages qui sont orientés par l'érotique, mais aussi les focalisations. C'est tout un récit de qualité visuelle qui se voit ainsi dirigé par une thématique, à l'instar d'un film dont les prises de vue sont sélectionnées et montées pour servir un propos et une esthétique choisie.

#### 1.3.1. Le double voyeurisme de Poséidon et de Dionysos

La thématique érotique oriente donc les focalisations du narrateur et des

<sup>180</sup>Nonnos adopte un mode de représentation qui cherche la qualité de l'ἐναγγελία (capacité de la narration de mettre sous les yeux de son lecteur ou auditeur l'action du récit) ; voir sur la notion KLEIN et WEBB, 2021 ; sur son application chez Nonnos, voir l'introduction.

<sup>181</sup>Sur le regard dans les récits érotiques et la reprise de ce motif dans les *Dionysiaques*, voir CHUVIN, 2006 ; FRANGOULIS, 2014 ; sur l'importance d'une qualité visuelle du récit dans les principes de la παιδεία tardive, voir WEBB, 2009.

personnages ; elle conditionne non seulement les angles et les échelles des prises de vue, mais aussi plus largement les types de regards adoptés. Le premier de ces regards est du type voyeuriste, puisque c'est celui que posent Poséidon et Dionysos sur la nymphe Béroé. Bien sûr, il faut ici entendre le terme de *voyeuriste* au sens érotique : les deux dieux détaillent le corps de la jeune femme et plus précisément les éléments de son corps qui éveillent leur désir<sup>182</sup>. Ce regard n'est d'ailleurs pas exactement de même nature dans chacun des cas. Nonnos modalise très nettement le type de regard porté en fonction du personnage focalisant.

Les façons qu'ont les deux dieux de scruter Béroé ont pourtant une matrice similaire : 1) les focalisations sont très précises et portent sur des éléments du corps de la nymphe, 2) le regard est obsessionnel et mouvant 3) Béroé est observée à son insu, et 4) le regard porte une intention sexuelle<sup>183</sup> variablement exprimée par l'auteur et/ou le personnage. Poséidon et Dionysos ne regardent pas tant qu'ils scrutent, épient, détaillent<sup>184</sup>. En ce sens, les passages de voyeurisme du triptyque consistent en une description du corps du sujet focalisé (Béroé) avec quelques rappels au sujet focalisant (Poséidon/Dionysos). Le regard narratif adopte les points de vue du sujet désirant, ce qui permet à l'auteur de donner à son lecteur ou auditeur la mesure du désir qui guide les focalisations du personnage. Ce type de passage a donc pour visée principale de mettre en valeur une modalité du regard orienté par le désir, plutôt que le corps du sujet focalisé. Autrement dit, ce qui importe est moins ce qui est montré que *comment* il est montré. Béroé est donc représentée à travers une multiplicité de détails visuels, et la multiplication des focalisations donne une fréquence élevée<sup>185</sup> à la séquence. Pourtant, la multiplication des prises de vue sert moins à donner à voir le corps de Béroé qu'à illustrer la fébrilité du sujet focalisant qui est mû par le désir.

---

182 Sur la liste d'éléments érotiques, voir 2.2. Nous nous intéressons ici moins à la description du sujet focalisé qu'à la modalité du regard qui est mise en valeur par cette description.

183 Le concept de sexualité n'existe pas comme type classificatoire dans l'imaginaire ancien, voir sur ce point FOUCAULT, 1976. Pour autant, les pratiques sexuelles et le désir font parfois l'objet de discours spécifiques. L'intention sexuelle intègre donc bien le champ du représenté ; sur ce point, voir introduction.

184 Sur le vocabulaire de la vision dans les scènes qui comportent un voyeur, voir FRANGOULIS, 2014, p. 49.

185 Sur ce terme emprunté au langage de l'analyse cinématographique, voir 1.1.2.

*Types de scènes de voyeurisme.*

L'exemple du voyeurisme de Poséidon et Dionysos est d'ailleurs loin d'être isolé dans les *Dionysiaques* : un type de scène érotique, particulièrement récurrent dans l'épopée, est basé sur le schéma de l'observation voyeuriste. De fait, Nonnos insère dans son récit de nombreuses scènes de bain où un personnage, souvent féminin mais pas exclusivement<sup>186</sup>, se baigne et est contemplé par un autre personnage, toujours masculin. Mais les passages qui mettent en scène un regard voyeuriste ne se limitent pas aux scènes de bain ; ils sont construits sur un même squelette narratif, dont la scène de bain n'est qu'une variation<sup>187</sup>. Les variations de ce schéma de l'observation voyeuriste peuvent être classifiées en trois types de scènes :

---

<sup>186</sup>Ampélos et Carpos en sont des contre-exemples ; voir tableau dans cette partie. Le rapport entre focalisant et focalisé correspond sans doute plus à une hiérarchie objet-sujet, le critère de genre n'entrant en considération que de façon secondaire. Sur ces questions, voir DUPONT et ELOI, 2001.

<sup>187</sup>Sur les scènes de bain/ de nage en elles-même, voir 2.3.

type de scène	exemples	sujet focalisé (/désiré)	sujet focalisant (/désirant)
<b>(1)</b> voyeurisme (Ø bain)	<i>Dion. X, 278</i>	Ampélos	satyre
	<i>Dion. XV, 213-219 ; 228 ; 236-243 ; 256 ; 271</i>	Nicaia	Hymnos
	<i>Dion. XVI, 12 ; XVI, 15-17</i>	Nicaia	Dionysos
	<i>Dion. XXXIII, 199-200 ; 234 ; XXXIV, 279 ; 312 ; XXXV, 103-108.</i>	Chalcomédé	Morrheus
	<i>Dion. XXXV, 28-32</i>	bacchante morte	indien
	<b><i>Dion. XLII, 40-48 ; XLII, 134</i></b>	<b>Béroé</b>	<b>Dionysos</b>
	<b><i>Dion. XLII, 447-455</i></b>	<b>Béroé</b>	<b>Poséidon</b>
	<i>Dion. XLVIII, 486</i>	Aura	Dionysos
<b>(2)</b> bain (Ø voyeur)	<i>Dion. X, 141-74</i>	Dionysos	Ø (focalisation narrative)
	<i>Dion. XI, 45-53</i>	Ampélos	Ø (focalisation narrative)
	<i>Dion. XI, 408-411 ; 416-421</i>	Carpos	Ø (focalisation narrative)
	<i>Dion. XXXV, 185-191</i>	Morrheus	Ø (focalisation narrative)
	<i>Dion. XLI, 110-17</i>	Aphrodite	Ø (focalisation narrative)
<b>(3)</b> bain + voyeurisme	<i>Dion. V, 304-315 ; 476-477 ; 482-488</i>	Artémis	Actéon
	<i>Dion. V, 586-599 ; 601-610</i>	Perséphone	Zeus
	<i>Dion. VII, 171-279</i>	Sémélé	Zeus
	<i>Dion. XXXVIII, 116-129</i>	Clymène	Hélios

Les scènes du type 2, qui ne comportent pas de personnage voyeur, ne sont *a priori* pas non plus basées sur le schéma strict de l'observation voyeuriste, qui suppose la présence d'un observateur intra-diégétique. Pour autant, la projection visuelle du spectateur induit qu'il adopte la même position que le narrateur dans l'espace intra-diégétique<sup>188</sup>. En ce sens, il y a probablement un voyeur dans l'espace du deuxième type de scène : c'est le narrateur, et par suite le lecteur ou auditeur de l'œuvre. Les scènes du type 2 sont donc des scènes *voyeuristes*, mais pas des scènes *de voyeurisme*, puisqu'aucun personnage n'est représenté en train d'épier le sujet focalisé.

<sup>188</sup>Voir le mémoire de M1. La qualité de l'ἐναργεία, que Nonnos tend à donner à son récit, implique en effet non seulement de *faire voir* au lecteur ou auditeur l'espace intra-diégétique, mais aussi de l'y projeter en lui faisant adopter le point de vue du narrateur ; voir sur ce point WEBB, 2015 ; PURVES, 2010.

*Deux voyeurs différenciés.*

Dans le chant XLII, les scènes qui présentent un voyeur entrent dans un des cas de figure les plus complets, à savoir le type 1. Nous avons donc affaire à des scènes strictement construites sur le schéma de l'observation voyeuriste, avec un sujet focalisant/désirant et un sujet focalisé/désiré dans l'espace intra-diégétique. Dionysos est le premier voyeur du chant XLII, et son regard voyeuriste est thématiqué légèrement différemment de celui de Poséidon. De fait, le regard que porte Dionysos sur Béroé est l'occasion d'un portrait autant physique que moral de la nymphe :

Καὶ γλυκὺν ἀνὸχένα Βάκχος ἐδέρκετο καὶ σφυρὰ κούρης  
 [...] καὶ οὐ ξανθόχροϊ κόσμῳ  
 χρισαμένη Βερόη ῥοδοειδέα κύκλα προσώπου  
 ψευδομένας ἐρύθηνε νόθῳ σπινθήρι παρειάς,  
 οὐ χροὸς ἀντιτύποιο διαυγεί μαρτυρι χαλκῷ  
 μιμηλῆς ἐγέλασεν ἐς ἄπνοον εἶδος ὀπωπῆς  
 κάλλος ἐὼν κρίνουσα, καὶ οὐ τεχνήμονι θεσμῷ  
 πολλάκις ἰσάζουσα παρ'ὄφρυσιν ἄκρα κομῶων  
 πλαζομένης ἔστησε μετήλυδα βότρυν ἐθειρίας.

« Et Bacchos regarde la nuque suave et les chevilles de la jeune fille [...] Et Béroé ne farde pas de rouge les courbes rosées de son visage, elle ne fait pas mentir ses joues en les empourprant d'un éclat artificiel ; dans le bronze lumineux, elle ne sourit pas à l'image sans âme de ses traits, étudiant sa beauté ; et elle n'a pas l'habitude affectée d'égaliser souvent, sur ses sourcils, les pointes de ses cheveux, ni de replacer une boucle échappée de sa libre chevelure. »<sup>189</sup>

Nonnos nous indique à la suite de ce passage que le désir de Dionysos est particulièrement attisé par cette beauté naturelle<sup>190</sup>, et s'en suivent plusieurs nouvelles focalisations sur le corps de la nymphe<sup>191</sup>. L'auteur thématise principalement le regard du sujet focalisant/désirant. De fait, le regard de Dionysos est orienté par un désir dont la forme est propre au dieu du vin : ce dernier convoite particulièrement un genre de beauté, qui est celui de Béroé. Le genre de beauté en question inclut des caractéristiques morales : tout le passage

189 *Dion.* XLII, 74-83.

190 L'idée que la beauté de Béroé est naturelle, par ailleurs, est directement exprimée en *Dion.* XLII, 75-76.

191 Voir *Dion.* XLII, 84-88.

développe en ce sens un vocabulaire du mensonge, de la dissimulation. Béroé est définie par contraste comme l'inverse de la femme fardée. Ainsi, en parallèle, le dieu du vin est montré comme désirant une beauté fine, adaptée à un homme éduqué. Toutefois, la situation est très clairement voyeuriste, puisque Dionysos épie la nymphe sans être vu d'elle<sup>192</sup>. Mais Béroé, de son côté, ne se regarde pas, et Nonnos joue grâce à la focalisation sur le miroir, du thème du personnage qui est au centre du regard (narratif et intra-diégétique) et qui ne se regarde justement pas. L'évitement de la saynète du miroir, formulée négativement, fait de la jeune fille l'inverse d'un Narcisse.

La thématization du regard de Dionysos devient particulièrement claire quand on l'oppose à celle du regard de Poséidon, qui intervient à la fin du chant XLII :

Εἰς Βερόην σκοπίαζε, καὶ ἐκ ποδὸς ἄχρι καρῆνου  
 κούρης ἰσταμένης διεμέτρεεν ἔνθεον ἦβην.  
 Ὅξυ δὲ λεπταλέοιο δῖ'εἵματος οἶα κατόπτρῳ  
 ὄμμασιν ἀπλανέεσι τύπον τεκμαίρετο μορφῆς,  
 οἶά τε γυμνωθέντα παρακλιδὸν ἄκρα δοκεύων  
 στήθεα μαρμαίροντα, πολυπλεκέεσι δὲ δεσμοῖς  
 μαζῶν κρυπτομένων φθονερὴν ἐπεμέμφετο μίτρην,  
 δινεύων ἑλικηδὸν ἐρωμανὲς ὄμμα προσώπου,  
 παπταίνων ἀκόρητος ὅλον δέμας. [...]

« Il épie Béroé et, lorsque la jeune fille se tient immobile, des pieds à la tête il détaille sa divine jeunesse. D'un œil perçant, à travers l'étoffe légère, comme dans un miroir<sup>193</sup>, le regard fasciné, il éprouve le modelé de ses formes, observant de biais, comme si elle était nue, le haut de sa poitrine éblouissante ; mais, comme des bandes serrées cachent ses seins, il blâme ce bandeau jaloux, promenant à la ronde les regards éperdus d'amour de son visage, scrutant sans s'en lasser son corps tout entier. »<sup>194</sup>

Immédiatement après ce passage, Poséidon se lance dans des supplications à Aphrodite, vite suivies d'un discours d'éloges à Béroé<sup>195</sup>. Le regard de ce second voyeur est très nettement distingué de celui de Dionysos, parce que le critère de l'intention sexuelle a été déplacé. De fait, Poséidon touche presque Béroé en même

192 Sur ce point, voir 1.1.2.

193 La mention οἶα κατόπτρῳ (« comme dans un miroir ») est étrange : elle rappelle la tout aussi étrange formule d'Achille Tatius καὶ ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν (« et la tunique était le miroir du corps ») ; voir Achille Tatius I, 10. Dans les deux contextes, l'expression semble se rapporter à la tunique qui épouse le modelé du corps féminin. La formule est par conséquent très nettement érotique.

194 *Dion.* XLII, 447-455.

195 Voir *Dion.* XLII, 455-485.

temps qu'il la regarde, et son regard la déshabille, puisqu'il l'épie « comme si elle était nue » (οἶά τε γυμνωθέντα)<sup>196</sup>. La dimension optique précède normalement la dimension haptique dans les scènes érotiques, mais ici les deux dimensions se confondent. Cependant, le toucher dont il est question ne tend pas à saisir la nymphe mais plutôt à suivre les contours du corps, en le remodelant par le regard: les habits de Béroé semblent de fait moulés sur la forme de son corps. D'ailleurs, l'auteur n'insiste pas sur le fait que le sujet focalisant se cache du sujet focalisé : le voyeurisme qui est présenté ici est plus direct que celui de Dionysos<sup>197</sup>. De plus, Nonnos renforce l'aspect direct de l'approche de Poséidon en condensant la narration de l'épisode. L'auteur consacre de fait trois cent quatre-vingt-un vers<sup>198</sup> à la traque et aux tentatives de séduction de Dionysos. Poséidon, lui, observe et tente de séduire Béroé pendant seulement cinquante-cinq vers<sup>199</sup>. Il y a bien sûr une raison simple à cela : l'auteur accorde une place prépondérante au héros de l'épopée. Par contraste, la présentation de Poséidon dans le chant semble dépréciative, probablement pour mettre Dionysos en valeur. En effet, l'unique discours qu'il tient à Béroé s'oppose dans sa composition aux trois discours de Dionysos. Poséidon tient de fait un discours d'éloges générique<sup>200</sup> à la nymphe, tandis que Dionysos varie ses tentatives de séduction en jouant dans chaque discours d'une métaphore érotique différente. Ainsi, la connaissance rhétorique semble être du côté du dieu du vin, qui apparaît comme une figure de πεπαιδευμένος (« homme éduqué »)<sup>201</sup>. On pourrait donc résumer la polarisation que met en place Nonnos de cette manière :

+	Dionysos	discours rhétoriques	voyeurisme indirect	offrandes aux parents <sup>202</sup>
-	Poséidon	éloges génériques	voyeurisme direct	offrandes aux parents

196 *Dion.* XLII, 451.

197 Sur les dissimulations de Dionysos, voir 1.1.3. Le regard du dieu du vin comporte bien sûr une très nette intention sexuelle, mais la différence se fait dans la présentation qu'en fait Nonnos ; sur l'intention sexuelle de Dionysos, voir particulièrement son dernier discours à Béroé en *Dion.* XLI, 363-485.

198 Voir *Dion.* XLII, 60-441.

199 Voir *Dion.* XLII, 441-496.

200 Voir *Dion.* XLII, 455-485.

201 Il faut comprendre le terme dans le contexte de la παιδεία tardive ; sur ce point voir WEBB, 2009 ; sur l'importance de la figure du πεπαιδευμένος, voir GOLDHILL, 2010.

202 Voir *Dion.* XLII, 492-496.

L'érotique participe ainsi de la construction du récit, puisque ce sont deux types de désirs distincts qui orientent les regards des personnages et les distinguent l'un de l'autre. Les scènes voyeuristes du chant XLII permettent donc à Nonnos de thématiser deux types de regards et, en parallèle, de tirer un portrait positif ou négatif des personnages.

### 1.3.2. Les noces d'ombres (XLII, 323-345), un rêve érotique

La thématique érotique organise dans le triptyque un deuxième type de regard, qui porte sur les images projetées par le rêve. De fait, Nonnos a choisi de placer au centre de l'épisode de la forêt du Liban une saynète dans laquelle Dionysos s'endort et rêve d'une union (γάμος) avec Béroé. Dans le cas de Dionysos, l'obsession optique se poursuit donc dans le rêve, et le regard du dieu est encore une fois celui d'un voyeur. Mais ce regard n'est pas tout à fait thématisé à l'identique de celui que porte le dieu sur Béroé quand il est éveillé. Le rêve semble laisser au dieu une occasion de *saisir* la nymphe, ce qui lui est impossible quand il est éveillé. Une plus grande part est donc laissée à la volonté haptique qui sous-tend le regard voyeuriste : le regard de Dionysos est ici presque un toucher, même si l'auteur suggère ce toucher plutôt qu'il ne le montre. La tension du sujet désirant à saisir l'objet de son désir tandis qu'il le contemple est, elle, caractéristique des scènes de voyeurisme. Le type de regard présenté dans ce rêve est donc voyeuriste, mais le phénomène dépasse même le regard pour venir se réaliser. Dimension optique et dimension haptique sont mises en tension.

#### *L'obsession voyeuriste dans le rêve.*

Il se reproduit en fait dans la scène onirique la même polarisation focalisant/focalisé, désirant/désiré que dans les autres situations d'observation. Le rêve de Dionysos commence en ce sens par une approche optique qui est dans la lignée des regards que porte le dieu sur le corps de la nymphe lorsqu'il est éveillé. Le rêve s'ouvre donc avec une focalisation sur le corps *recouvert* de Béroé :

[...] ὄναρ δέ οἱ ἔπλετο κούρη  
εἴματι νυμφιδίῳ πεπυκασμένη [...]

« En rêve, il voit la jeune fille recouverte d'un vêtement nuptial »<sup>203</sup>

La mention du vêtement ne pose en fait pas seulement le contexte nuptial de la scène, mais centre aussi le regard narratif sur un détail du corps de la jeune fille. Il ne s'agit pas d'un rêve allégorique, où les focalisations portent sur des éléments significatifs, mais d'un rêve illusoire, dans lequel se poursuit l'obsession optique du focalisant. La visualisation du récit amène donc le lecteur ou auditeur à percevoir dès l'ouverture de la scène le vêtement de Béroé. Or, dans les épisodes érotiques des *Dionysiaques*, le vêtement porté par le sujet désiré est souvent au centre d'un jeu avec le regard du voyeur. L'habit est dans ces scènes de voyeurisme un obstacle à la vue, et est au centre d'un jeu littéraire avec le dévoilement de la nudité. Dès le chant I, Europe voit par exemple son vêtement soulevé par le vent jaloux<sup>204</sup> tandis qu'elle se fait enlever par Zeus ; au chant XV, Hymnos se rappelle avec émotion le jour où la tunique de Nicaia s'est retroussée jusqu'au nombril<sup>205</sup> ; au chant XLI, le narrateur évoque la transparence du vêtement de Béroé<sup>206</sup> ; au chant XLII enfin, c'est Poséidon qui regrette qu'un bandeau lui cache la poitrine de la nymphe<sup>207</sup>. Dans le passage du rêve de Dionysos, le jeu de dévoilement n'est pas explicite ; pour autant, il est probablement sous-entendu.

Le rêve se déroule d'ailleurs durant la journée, et Nonnos emploie le participe du verbe μεσημβρίζω (« faire la méridienne ») pour poser le cadre du songe. Dionysos fait donc une sieste alors que le soleil est haut dans le ciel, et rêve. Or, au début du chant XLII, Dionysos a supplié le soleil de ne pas se coucher, afin de mieux pouvoir voir le corps de Béroé<sup>208</sup> : la lumière du jour est ainsi associée à l'obsession optique du voyeur depuis le début du triptyque. Le regard que porte

<sup>203</sup>Dion. XLII, 324-325.

<sup>204</sup>Voir Dion. I, 69-71.

<sup>205</sup>Voir Dion. XV, 244-254.

<sup>206</sup>Voir Dion. XLI, 258-259. Sur l'analyse de ce passage, voir 2.2. Le narrateur est ici en position de voyeur ; voir sur ce point 1.3.1.

<sup>207</sup>Voir Dion. XLII, 448-455 ; voir aussi l'analyse de ce passage en 1.3.1.

<sup>208</sup>Voir Dion. XLII, 49-53.

Dionysos sur les images de son rêve suit donc une modalité voyeuriste, comme celui qu'il porte sur la jeune fille lorsqu'il est éveillé.

### *Un rêve érotique.*

Dans le rêve de Dionysos, les focalisations sont par conséquent orientées par l'érotique. La thématique est d'ailleurs particulièrement présente dès les premiers vers du passage :

βουκόλος ὑπνώων κεραοὺς βόας εἰς νομὸν ἔλκει·  
 δίκτυα θηρητῆρι θαείνεται ὄψις ὀνειρώου·  
 γειοπόνιοι δ'εὐδόντες ἀροτρεύουσιν ἀρούρα,  
 αὐλακα δὲ σπείρουσι φερέσταχυν· Ἀζαλέη δὲ  
 ἄνδρα μεσημβρίζοντα κατάσχετον αἰθοπι δίψη  
 εἰς ῥόον, εἰς ἀμάρην ἀπατήλιος ὕπνος ἐλαύνει.  
 Οὕτω καὶ Διόνυσος [...]

« Le bouvier, tout en dormant, mène ses bœufs cornus au pâturage ; les images du songe présentent au chasseur ses filets ; les paysans, dans leur sommeil, labourent le champ et ensemencent les sillons porteurs d'épis. Mais à l'heure de midi, quand l'homme est pris d'une soif brûlante, aride, un sommeil trompeur le conduit vers un cours d'eau, vers un canal. Ainsi, Dionysos lui aussi [...] »<sup>209</sup>

L'auteur fait très nettement appel à des comparaisons érotiques traditionnelles, en convoquant en peu de vers l'univers bucolique, cynégétique et géorgique. La dernière métaphore, celle du labour, est cependant mise en position d'importance, puisqu'elle occupe deux vers au lieu d'un pour les deux métaphores précédentes. Une quatrième métaphore lui fait suite, celle du canal (ἀμάρα). Or l'adjectif ὀχητεγός (« qui creuse un canal », « canalisateur ») intervient régulièrement dans un contexte érotique chez Nonnos<sup>210</sup> : le passage insiste donc sur la thématique de l'amour et de la fertilité, même si l'allusion est subtile et décalée.

En fait, le rêve de Dionysos est un peut-être un *rêve érotique* à la fois au sens antique et au sens moderne de l'expression<sup>211</sup>. Dans le passage, le songe reçoit trois appellations : il s'agit d'abord de σκιερόι γάμοι (« noces d'ombres »)<sup>212</sup>, puis d'un

209 *Dion.* XLII, 327-333.

210 Cela semble provenir d'Achille Tatius ; sur ce point, voir 1.1.3.

211 Sur les sens de l'adjectif « érotique », voir l'introduction.

212 *Dion.* XLII, 335.

φάσμα γάμου (« fantasme d'union »)<sup>213</sup>, et finalement d'un γάμιος ὕπνος (« sommeil nuptial »)<sup>214</sup>. Les trois appellations ont bien sûr en commun de convoquer la famille de γάμος (« union »), terme qui tient ensemble les significations de « mariage »<sup>215</sup> et de « relations intimes »<sup>216</sup>. Nonnos joue assez nettement de ce double-sens. De fait, l'auteur nous indique que le dieu du vin « prend part » (ὀμίλεεν<sup>217</sup>) à une union fantasmée. Or, c'est de nouveau le verbe ὀμιλῶ (« prendre part », « avoir des relations », « avoir commerce avec ») qui est employé, à la fin du triptyque, pour dire l'union concrète de Poséidon avec Béroé :

Καὶ Βερόης διεροῖσιν ὀμιλήσας ὕμεναίοις

« Et, après s'être uni à Béroé dans un hymen aquatique, [...] »<sup>218</sup>

Le terme ὀμιλῶ admet le sens spécifique d'« avoir des relations conjugales »<sup>219</sup> : dans le cas de Poséidon, le terme porte sur des ὕμεναίοι (« hyménées ») et l'union dont il est question est un mariage. Dans le cas de Dionysos par contre, il est possible que le terme se rapporte aussi à une union sexuelle très allusivement évoquée à travers quelques comparaisons érotiques. En fait, les termes γάμος et ὀμιλῶ n'ont pas tant un sens caché qu'un double-sens ou une ambivalence, puisque l'imaginaire grec ne distingue pas l'acte sexuel des autres ἀφροδισία<sup>220</sup>.

L'importance de l'ἔρως dans le songe de Dionysos est d'ailleurs renforcée par les imprécations que lance le dieu à son réveil. Il prie en effet Hypnos (le sommeil), Ἔρος (le désir) et ἑσπερίην Ἀφροδίτην (« Aphrodite vespérale ») de le rendre à ses songes. Mais la scène se déroule en pleine journée : l'épithète d'Aphrodite, ἑσπερίος (« du soir ») ne se rapporte donc pas au contexte direct, mais rattache la déesse à une de ses puissances singulières. G. Pironti relève en ce sens qu'à côté de l'Aphrodite d'or chantée par les poètes, on retrouve une Aphrodite Noire, liée aux pouvoirs de la nuit, dans les panthéons grecs. La nuit est de fait considérée comme

213 *Dion.* XLII, 342.

214 *Dion.* XLII, 343.

215 Voir par exemple *Il.* XIII, 182 ; *Od.* XVIII, 272.

216 Voir par exemple Démosthène, 270, 10 ; Euripide, *Hélène*, 190.

217 *Dion.* XLII, 335.

218 *Dion.* XLIII, 394.

219 Voir par exemple Sophocle, *Oedipe Roi* 367 ; Xénophon, *Mémoires de Socrate* II, 1, 24.

220 Sur ce point voir FOUCAULT, 1976 ; voir aussi l'introduction.

un moment adéquat pour les œuvres d'Aphrodite, et la déesse a donc ponctuellement la nuit et l'obscurité pour domaine où exercer ses pouvoirs :

« Déesse dont les œuvres se déroulent parfois dans un espace intime et protégé, Aphrodite apparaît ainsi liée aux ténèbres et à la clandestinité, mais aussi aux lieux humides et à la pénombre offerte par la végétation touffue. <sup>221</sup>»

L'Aphrodite « vespérale » que prie Dionysos préside donc à l'intimité du soir, aux rêves érotiques et à l'acte sexuel qui prend place dans la nuit. Le rêve de Dionysos est donc bien une vision érotique qui suit certains codes des scènes d'observation qui comportent un voyeur, mais où la dimension haptique du regard est intensifiée. Dionysos rêve d'abord du corps de Béroé, et la suite de son rêve le mène à une *union* avec la nymphe qui est un mariage, mais peut-être aussi un acte sexuel.

---

<sup>221</sup>PIRONTI, 2007, p. 82.

## 2. L'érotisation du discours poétique

Nous avons, à ce point de l'étude, défini l'érotique comme un champ de représentation qui organise des structures narratives et des motifs. En conséquence, le triptyque des chants XLI-XLIII s'est vu défini comme un espace dédié à la thématique érotique. Mais présenté comme tel, le constat est simpliste. Au sein du triptyque, Nonnos n'axe en effet pas l'entièreté de son discours poétique sur la thématique érotique. Il s'agit du thème majeur de l'épisode, mais comme souvent dans les *Dionysiaques*, le discours admet des digressions et la structure du récit est complexe. De fait, les deux chants XLI et XLIII participent de la structure globale du récit érotique<sup>222</sup>, mais servent en interne des buts narratifs distincts. Le chant XLI présente un propos encomiastique et étimologique<sup>223</sup> : Nonnos y introduit une longue parenthèse qui comporte une description élogieuse du site de Beyrouth et deux versions de l'origine de Béroé<sup>224</sup>. L'épisode fait appel à une temporalité cosmogonique, et la fermeture de cette analepse signe le retour au temps présent du récit<sup>225</sup>. Le chant XLIII est, lui, entièrement dédié à la thématique guerrière. Si donc le chant central du triptyque est presque exclusivement érotique, les deux chants périphériques servent en parallèle des buts qui leur sont propres.

Il existe par conséquent dans la structure érotique du triptyque des espaces textuels et intra-diégétiques non-érotiques. Quand Nonnos insère un motif lié à la thématique érotique dans un de ces passages, il s'agit donc d'un phénomène distinct du processus de structuration narrative. L'auteur des *Dionysiaques* figure l'érotique non seulement dans des espaces circonscrits où l'ἔρωσ a tout pouvoir, mais aussi ponctuellement dans des espaces textuels *a priori* non érotiques : on

<sup>222</sup>Voir schéma en 1.1.1.

<sup>223</sup>Nonnos introduit en fait fréquemment des passages encomiastiques dans son épopée ; sur ce point voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2020, 67-86.

<sup>224</sup>Voir *Dion.* XLI, 15-229. Le passage est introduit par la formule ἔστι πόλις Βερόη, βιότου τρύπις, ὄρμος Ἐρώτων (« Il est une cité, Béroé, havre des Amours ») ce qui rend très clair ce double but, mais aussi la participation du passage à l'ouverture de l'espace érotique ; sur les réalités géographiques et religieuses qui sous-tendent ce récit étimologique, voir CHUVIN, 1992.

<sup>225</sup>Voir *Dion.* XLI, 263.

peut donner à ce phénomène le nom d'*érotisation* du discours poétique<sup>226</sup>.

Le procédé s'oppose en fait en tous points à la structuration narrative : il intervient ponctuellement et à des niveaux modestes de la visualisation du récit. Ainsi, les ensembles érotisés sont des focalisations et plus régulièrement des saynètes, à savoir l'équivalent de *plans* cinématographiques<sup>227</sup>. Par nature, ce phénomène ponctuel et discontinu s'oppose donc à la systématisme d'une structure narrative. À cette première distinction s'ajoute une deuxième qui sépare cette fois-ci la *scène érotique* de la *saynète érotisée* : la saynète érotisée ne s'inclut pas dans un schéma-type de narration érotique. Elle n'est reliée à la thématique que par les codes de représentation qu'elle emprunte, et les échos qu'elle présente avec des types de scènes définis (scène de bain, scène de voyeurisme) qui interviennent habituellement dans un contexte érotique direct.

## 2.1. La figure d'Aphrodite : une élaboration sur le modèle hésiodique

Les représentations de la figure d'Aphrodite dans le triptyque servent la figuration de l'érotique<sup>228</sup> et nous fournissent les premiers exemples d'érotisation du discours nonnien. L'Aphrodite de Nonnos partage partiellement les fonctions narratives associées à Éros, puisqu'elle est l'expéditrice indirecte du désir qui frappe Dionysos et Poséidon<sup>229</sup>. Mais, par opposition avec Éros, la représentation d'Aphrodite illustre moins sa fonction diégétique qu'elle ne donne à voir un phénomène d'érotisation de l'espace textuel et intra-diégétique. De fait, chaque

---

226Le terme érotisation désigne soit l'action de donner à quelque chose un caractère érotique, soit le résultat de cette action, voir CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/erotisation>, au 07/06/22. Dans le cas de notre étude, les deux sens se rejoignent, puisque le phénomène poétique illustre le procédé de l'auteur.

227Sur ces équivalences entre les vocabulaires narratologique et cinématographique, voir schéma en 1.1.2.

228Les deux catégories de l'érotique et des ἀφροδίσια sont quasi équivoques dans le récit du triptyque et les domaines de compétence des deux dieux sont assimilés ; voir sur ce point introduction.

229Nonnos suit le schéma de l'intervention d'Éros en *Argonautiques* III ; voir sur ce point 1.2.1.

focalisation sur Aphrodite s'accompagne du phénomène, ce qui est expliqué par la nature des pouvoirs de la déesse : l'Aphrodite qui apparaît dans le triptyque est en fait investie des mêmes pouvoirs que celle d'Hésiode. Le modèle littéraire est donc particulièrement net, et Nonnos reprend le modèle de la naissance d'Aphrodite en *Théogonie* 188-200. Cependant, il développe le passage et y ajoute une scène de trajet : l'effet tient sans doute d'un jeu rhétorique et laisse transparaître une intention propre à l'auteur des *Dionysiaques*.

### 2.1.1. Naissance de la déesse : un jeu avec la description hésiodique

Nonnos décrit au sein du triptyque l'épisode de la naissance d'Aphrodite, ce qui n'est *a priori* pas nécessaire au récit étiologique de la fondation de Beyrouth. L'ajout sert d'une part à souligner l'antériorité de Béroé sur la déesse<sup>230</sup>, et permet d'autre part un jeu rhétorique avec la référence hésiodique. Le passage intervient aux vers quatre-vingt-dix-sept à cent vingt-huit du chant XLI, et se compose de trois saynètes successives :

<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>
<i>Dion. XLI, 97-105</i>	<i>Dion. XLI, 106-119</i>	<i>Dion. XLI, 119-128</i>
Naissance et sortie des flots.	Nage jusqu'au site de Beyrouth.	Arrivée sur le site de Beyrouth.

Les première et dernière saynètes du passage sont directement empruntées au récit d'Hésiode : Aphrodite prend forme à partir de l'écume, et arrive sur un rivage où elle fait, sous son pas, pousser des plantes. Nonnos intercale cependant entre ces deux focalisations une scène de trajet qui présente l'avantage de relier deux prises de vues du récit et deux lieux intra-diégétiques (la mer et la côte du site de Beyrouth). Cependant, le procédé est loin d'être systématique dans l'épopée, et le récit nonnien est même régulièrement caractérisé par ses absences de transitions. L'insertion d'une scène de trajet sert donc sans doute

<sup>230</sup>Dans cette version du mythe de fondation du site de Beyrouth, Béroé est aussi vieille qu'Aïôn et antérieure à Aphrodite, voir *Dion. XLI, 51-144*. Nonnos en propose cependant une seconde, dans laquelle Aphrodite est la mère de Béroé, voir *Dion. XLI, 145-236*. C'est cette version qui a été conservée dans la suite du récit, et l'Aphrodite du reste du récit est donc bien la mère de la nymphe.

principalement un autre but, lié au procédé de la référence et de la réécriture. Elle permet en effet à l'auteur de *développer* la scène de la naissance telle qu'elle apparaît dans la *Théogonie*. La réécriture de Nonnos suppose d'ailleurs non seulement de développer l'énoncé hésiodique, mais aussi d'*adapter* le passage repris aux buts spécifiques de son épopée. L'Aphrodite du chant XLI pose donc d'abord le pied sur la côte du site de Beyrouth, et non à Cythère comme le rapporte Hésiode<sup>231</sup>. Le jeu rhétorique est double : d'un côté, élaborer sur le modèle, de l'autre, l'adapter au contexte encomiastique du passage.

### *Reprise, développement, adaptation.*

Nonnos met en fait en avant grâce à cette reprise d'Hésiode une connaissance rhétorique qui illustre sa παιδεία (« éducation »)<sup>232</sup>. De fait, les traités de rhétorique impériaux puis tardifs insistent sur le fait qu'apporter du détail au récit est un des procédés qui permet d'atteindre la qualité de l'ἐνάργεια (« effet de réel ») et de faire de sa narration une ἔκφρασις<sup>233</sup>. La technique consiste, selon Quintilien, à *aperire* (« ouvrir »)<sup>234</sup>, c'est-à-dire à développer un énoncé rudimentaire. Il faut ici comprendre le terme de « développer » au sens étymologique du terme : il s'agit d'ôter l'enveloppe de quelque chose pour en dévoiler le contenu. Pris en ce sens, le verbe se rapproche de la signification de déplier/déployer : Nonnos *ouvre* donc l'énoncé hésiodique en l'ornant de détails.

En fait, dans les termes du Pseudo-Hermogène, il existe une version simple (ἀπλόος) et une version élaborée (ἐνδιάσκευος) d'une même narration<sup>235</sup> ; seule la version élaborée est d'ordre à atteindre un effet de réel. La technique prescrite consiste donc à insérer des actions, personnes ou objets constitutifs de la scène<sup>236</sup>. Dans le cadre de notre étude, on peut postuler que cet ensemble de détails de

231 Voir *Théog.* 191-193.

232 Sur Nonnos lui-même et l'influence des προοιμνάσματα (« manuels de rhétorique »), voir MIGUÉLEZ CAVERO, 2008, p. 191-263.

233 Sur la définition complexe du terme, voir l'introduction.

234 Voir *Institution oratoire* VIII, 3, 67. L'anglais est plus clair pour exprimer l'idée, et R. Webb le traduit par l'expression « *open up the basic statement* » ; voir WEBB, 2009, p. 91.

235 Voir Pseudo-Hermogène, *L'Invention*, 2,7.

236 Sur ce point, voir WEBB, 2009, p. 71-72.

différents types (actions, personnes, objets) sont mis sur un même plan par la dimension visuelle que Nonnos tente de donner à son récit. Ce sont tous des éléments de l'espace intra-diégétique, focalisés par le regard narratif. Suivant le principe rhétorique, Nonnos semble en ce sens recomposer le passage concis d'Hésiode, qui fait office de narration ἀπλόος. Ce rapport au modèle hésiodique implique d'ailleurs une double dimension d'imitation et de concurrence qui a déjà été étudiée chez Nonnos vis-à-vis du modèle archaïque d'Homère<sup>237</sup>.

La description que fait Nonnos de la première saynète que nous avons définie (*i.e.* la sortie d'Aphrodite des eaux) est donc une version développée et adaptée de celle d'Hésiode :

Théog. 190- 192.	[...] ἀμφὶ δὲ λευκὸς ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὄρουντο, τῷ δ' ἔνι κούρη ἔθρεφθη. [...]	« et, tout autour, une blanche écume sortait du membre divin. De cette écume une fille se forma [...]. »
Dion. XLI, 98- 103.	πρώτη Κύπριν ἔδεκτο φιλοξείνῳ πυλεῶνι ἔξ ἁλὸς ἀριλόχευτον, ὅτε βρυχίην Ἀφροδίτην Οὐρανίης ᾤδινεν ἀπ' αὐλακος ἔγκυον ὕδαρ, ὅπποτε νόσφι γάμων ἀρόσας ῥόον ἄρσενι λύθρῳ αὐτοτελῆς μορφοῦτο θυγατρογόνῳ σπόρος ἀφρῶ, καὶ Φύσις ἔπλετο μαῖα· [...]	« Béroé la première accueillit à sa porte hospitalière Cypris qui venait de naître de la mer, lorsque l'eau, grosse d'un sillon tracé par le ciel, donnait naissance à l'Aphrodite abyssale, quand, sans union, fécondant les flots par le sang de la virilité, la semence qui d'elle-même venait à terme prenait forme dans l'écume d'où allait naître une fille, et Nature était la sage-femme. <sup>238</sup>

Nonnos développe le passage en le reformulant totalement, et en mettant en discours les thèmes sous-jacents au récit d'Hésiode, comme celui de la μίξις (« mélange », « union ») entre la mer et Ouranos.

### ***L'Aphrodite nonnienne et l'érotisation.***

La saynète de sa naissance d'Aphrodite ne comporte pas directement de phénomène d'érotisation du discours poétique ; cependant, elle met en place les pouvoirs de la déesse dans le triptyque. L'Aphrodite que présente Nonnos dans ce

<sup>237</sup>Sur le rapport de Nonnos à Homère, voir BANNERT et KRÖLL, 2016, p. 481-506.

<sup>238</sup>Dion. XLI, 98-103.

passage est associée aux mêmes valeurs que celles qui sont délimitées par le mythe de naissance de la *Théogonie*, que G. Pironti résume ainsi :

« [...] la corporéité, le lien avec la puissance génératrice et les humeurs vitales, la mobilité d'une région à l'autre de l'univers, le rapport avec l'élément liquide, que la déesse parcourt, et avec l'humidité qui vivifie la terre. Cette terre, jusqu'alors aussi stable que sèche, fleurit pour la première fois au contact des pieds d'Aphrodite, dont l'épiphanie se caractérise aussi par les changements qu'elle imprime à l'univers physique qui la reçoit.<sup>239</sup> »

Chacun de ces éléments est repris chez Nonnos. De fait, l'Aphrodite du triptyque apparaît comme une puissance qui se définit par sa capacité à imprimer des changements à l'espace qui l'entoure. Dans la saynète de sa naissance, l'auteur figure donc moins le corps d'Aphrodite<sup>240</sup> que l'espace autour d'elle. Ainsi, l'épithète que reçoit Aphrodite est βούχιος : le terme a le sens précis de « qui est au fond des eaux » ou « qui est sous la surface de la mer »<sup>241</sup>, ce qui participe à situer le personnage. L'expression met en valeur une disposition de l'espace grâce à une opposition intérieur/extérieur absente du modèle hésiodique : l'Aphrodite de Nonnos semble bien émerger de l'eau. Cette disposition de l'espace est sous-entendue, mais fait apparaître une comparaison plus large à un accouchement. La saynète de la naissance d'Aphrodite présente de fait une sage-femme (μαῖα, v. 103), la nature, et une femme enceinte (ἔγκυον, v. 100), la mer. L'image sert deux buts simultanés : figurer l'espace qui donne naissance à la déesse et mettre en valeur le paradoxe d'une déesse qui a pour génitrice l'infertile eau de mer.

En fait, l'épisode de la naissance d'Aphrodite est reformulé à six occasions dans les *Dionysiaques*. En *Dion.* I, 87-88, le sillon maritime d'Aphrodite est comparé au sillage laissé par Zeus quand il court sur l'eau sous forme de taureau ; en VII, 226-229 le corps de Sémélé au bain est comparé à celui d'Aphrodite sortant de l'eau ; en XVII, 46-47 une table prophétique annonce la castration d'Ouranos et la naissance de la déesse ; en XVIII 227-228 et XXI, 256 il est fait mention des parties sexuelles d'Ouranos assimilées à un soc. Toutes ces occurrences ont un point commun : elles se font sous le mode de l'allusion ou de la référence, souvent dans

<sup>239</sup>Voir PIRONTI, 2007, p. 63.

<sup>240</sup>À l'exception de la mention du ruban ; voir *Dion.* XLI, 103-105.

<sup>241</sup>Voir Apollonios de Rhodes I, 1310.

le cadre d'une comparaison qui permet de valoriser le comparé. Les passages sont donc courts. Mais dans ce cadre réduit, Nonnos choisit d'insister sur le paradoxe d'une naissance qui se produit dans la mer : il s'agit du thème principal de son développement rhétorique.

Or, la comparaison qui apparaît dans tous ces exemples est celle du labour : les parties sexuelles d'Ouranos sont assimilées à un soc, et la mer infertile est mise en contraste avec la terre arable. L'infertilité de la mer est thématifiée en négatif de la fertilité de la terre dans l'univers géorgique, et l'image qui sert de point de contact entre la mer et la terre est celle du sillon/sillage. Bien que totalement absente de la version d'Hésiode, l'image du sillon/sillage est systématique chez Nonnos pour évoquer le moment de la naissance d'Aphrodite. Le phénomène semble tenir d'une intention nonnienne, au vu de sa récurrence dans l'épopée. Dans la saynète de la naissance d'Aphrodite, le terme employé est *αῦλαξ*, un des synonymes que donne Nonnos à *ὄλκος*<sup>242</sup>. Il est cependant moins fréquent que ce dernier dans les *Dionysiaques* car plus spécifique. En effet, *αῦλαξ* s'applique exclusivement à deux domaines : celui de l'agriculture, dans le sens de « sillon de labour »<sup>243</sup>, et celui de l'écriture, dans le sens de « trait d'écriture »<sup>244</sup>. Le sillon qui apparaît dans la première saynète fait donc strictement partie de la première catégorie que nous avons définie<sup>245</sup>. Il s'inclut dans le cadre de la représentation de l'érotique, et le sillon est comparé à l'organe reproducteur féminin. Ainsi, L'Aphrodite nonnienne, comme l'Aphrodite théogonique, naît d'une *μίξις* normalement impossible entre le ciel et la mer. Mais Nonnos insiste particulièrement sur le paradoxe et représente nettement la mer en figure maternelle dans le cadre d'une comparaison à un accouchement. Aphrodite naît donc dans un contexte où la fertilité est ponctuellement rendue à une figure maternelle qui est infertile car impropre au labour. La saynète pose donc la nature des pouvoirs de la déesse : elle attribue fertilité et qualité érotique, y compris à ce qui en est dépourvu.

242 Sur le terme et ses différentes significations dans l'épopée de Nonnos, voir 1.2.3.

243 Voir *Les Travaux et les jours* 437 ; 441.

244 Voir *Anthologie Palatine* VI, 68.

245 Voir 1.2.3.

### 2.1.2. La nage d'Aphrodite : un ajout nonnien entre deux types de scènes

À partir de la deuxième saynète de l'épisode<sup>246</sup>, l'apparition d'Aphrodite conditionne un phénomène d'érotisation qui porte sur le récit. Le passage donne à voir la nage de la déesse depuis son lieu de naissance jusqu'à la côte de Beyrouth :

Καὶ θεὸς ἰχνεύουσα δι' ὕδατος ἄψοφον ἀκτὴν  
οὐ Πάφον, οὐκ ἐπὶ Βύβλον ἀνέδραμεν, οὐ πόδα χέρω  
Κωλιάδος ῥηγμῖνος ἐφήρμοσεν, ἀλλὰ καὶ αὐτῶν  
ὠκυτέρῃ στροφάλιγγι παρέτρεχεν ἄστν Κυθήρων·  
καὶ χροά φυκιδέντι περιτριψασα κορύμβῳ  
πορφυρέῃ πέλε μάλλον· ἀκυμάντοιο δὲ πόντου  
χείρας ἐρετμώσασα θεητόκον ἔσχισεν ὕδωρ  
νήχομένη, καὶ στέρονον ἐπιστορέσασα θαλάσση  
σιγαλήν ἀνέκοπτε χαρασσομένην ἄλα ταρσῶ,  
καὶ δέμας ἠώρησε, δικαζομένης δὲ γαλήνης  
ποσσὶν ἀμοιβαίοισιν ὀπίστερον ὠθεεν ὕδωρ·  
καὶ Βερόης ἐπέβαινε· [...]

« Et quand la déesse traversa l'onde en quête d'un rivage silencieux, ce n'est pas à Paphos, ni à Byblos, qu'elle accourut ; elle ne posa<sup>247</sup> pas le pied sur le sol de Colias avec ses brisants ; elle dépassa même, tourbillonnant plus vite, la cité de Cythère. Et frottant son corps aux grappes d'algues, elle n'en fut que plus rose. Ramant des bras sur la mer sans vagues, elle fendit à la nage l'eau mère d'une déesse et, étendant la poitrine sur la mer, en silence, elle soulevait l'onde ouverte par son talon, et redressait le torse ; déchirant la mer tranquille, le battement de ses pieds repoussait l'eau derrière elle. Et elle touchait terre à Béroé. »<sup>248</sup>

La saynète peut être subdivisée en deux parties. Dans la première partie, qui s'étend du vers cent six au vers cent onze, Nonnos joue avec les attentes du lecteur ou auditeur de son œuvre. Le public de l'œuvre reconnaît très probablement la référence hésiodique et attend donc le passage qui suit directement le moment de la naissance d'Aphrodite dans la *Théogonie*, à savoir l'arrivée de la déesse sur le rivage de Cythère. Nonnos déjoue cette attente de trois manières au moins. D'abord, l'Aphrodite des *Dionysiaques* n'arrive pas à Cythère, mais à Beyrouth. Ensuite, l'auteur évoque dès les premiers vers du passage l'image d'Aphrodite qui

246 Voir tableau des trois saynètes en 2.1.1.

247 L'image poétique est en fait plus précise : il s'agit d'adapter son pied au relief du sol.

248 *Dion.* XLI, 106-118.

pose le pied sur le rivage (πόδα χέρωσφ ἐφήρμισσεν, v. 107-108) mais dans une formule négative<sup>249</sup>. Finalement, Nonnos joue d'une inversion de cette même image, car ce n'est pas ici Aphrodite qui imprime un changement à son environnement, mais les grappes d'algues (φυκίεντι κορύμβω, v. 110) qui accentuent la couleur du corps de la déesse<sup>250</sup>. Le passage est donc déceptif, et joue d'un effet d'attente et d'inversion : la saynète où Aphrodite met pied à terre et change l'environnement à son contact n'intervient que quelques vers plus loin. Dans la seconde partie du passage, qui s'étend du vers cent onze à cent seize, Nonnos donne le détail du σχῆμα (« position », « figure »<sup>251</sup>) de la déesse, et décrit précisément les mouvements des appuis de son corps pour effectuer son mouvement.

Ce premier découpage du passage nous permet de délimiter deux points d'insistance dans la saynète. Le premier est le thème du passage et la vitesse. Le retardement de la mention du lieu d'arrivée, Beyrouth, permet à l'auteur d'insister sur le trajet de la déesse ainsi que sur les lieux et objets qu'elle longe ou dépasse. Le deuxième point d'insistance est la nage d'Aphrodite : Nonnos met en avant les différents mouvements de la déesse pour avancer.

### *Une scène de trajet.*

Ces deux points d'insistance correspondent en fait à deux types de représentations. La saynète de la nage d'Aphrodite se trouve entre deux types de scènes très communes au sein des *Dionysiaques*. Le premier type est celui de la scène de trajet. Comme Éros au début du chant XLI<sup>252</sup>, Aphrodite relie un point A à un point B dans l'espace intra-diégétique : son mouvement trace une ligne droite entre ces deux points. On peut découper systématiquement ce type de scènes en trois étapes et constituer un schéma narratif linéaire qui sert de grille de lecture : 1)

249La saynète de l'arrivée d'Aphrodite à Beyrouth ne reprend d'ailleurs pas cette image ; voir 1.3.

250Sur les jeux littéraires autour du motif de l'empourprement du corps féminin, voir 2.2.2.

251Le terme σχῆμα se rapporte à l'une des positions d'un corps en mouvement qui contient en germe le développement du mouvement ; voir sur ce point PURVES, 2019, p. 1-36.

252Voir 1.2.1 et 1.2.2. sur les scènes de trajet d'Éros, qui suit le même découpage.

lieu de départ, 2) lieu de passage, 3) lieu d'arrivée. Les actions du personnage suivent un schéma parallèle, à savoir 1) élan 2) saut 3) arrivée. On retrouve aussi dans les *Dionysiaques* un schéma narratif concurrent et plus condensé, qui ne figure que le point de départ et d'arrivée du trajet. Mais dans une narration faite pour être visualisée, le résultat est similaire : le regard narratif, en se déplaçant brusquement d'une focalisation A à une focalisation B, décrit le même mouvement rectiligne entre deux focalisations et deux lieux intra-diégétiques qu'un personnage quand il se déplace<sup>253</sup>.

Dans le cas du passage de la nage d'Aphrodite, les trois étapes du trajet sont facilement identifiables. Le lieu de départ correspond au lieu de naissance de la déesse, le lieu de passage aux terres qu'elle dépasse (Paphos, Byblos, Colias et Cythère) et le lieu d'arrivée au rivage du site de Beyrouth, abruptement introduit dans la narration. Le lieu de naissance n'est pas situé dans la version nonnienne, mais il est probable qu'il soit le même que dans la *Théogonie*, à savoir ἀπ' ἠπειρώοιο (« loin de la terre ferme »)<sup>254</sup>. Le passage ne fait par contre pas explicitement mention d'une ligne-trace laissée par Aphrodite. Mais la linéarité de du trajet, couplée à sa rapidité, sont visuellement représentées. De fait, les verbes qui expriment l'action de la déesse dans le passage insistent sur les images de la trace et de la séparation de l'eau derrière le corps de la déesse. Nonnos développe comme souvent dans les scènes de trajet un vocabulaire de l'inscription, au service d'une représentation du mouvement.. La nage de la déesse est d'abord exprimée par le verbe ἰχνεύω<sup>255</sup> qui signifie « suivre à la trace »<sup>256</sup> : le terme dérive du nom neutre ἴχνος (« trace de pas », « empreinte »). C'est ensuite le verbe σχίζω (« fendre », « séparer en deux »)<sup>257</sup> qui exprime le mouvement de la déesse, redoublé plus loin par χαράσσω (« entailler », « fendre », « graver »)<sup>258</sup> et δικάζω (dans ce contexte « ordonner », « séparer »)<sup>259</sup>. L'image de la trace laissée par le

253 Sur cette réflexion, voir le mémoire de M1 ; voir aussi l'introduction.

254 Voir *Théog.* 189.

255 *Dion.* XLI, 106.

256 Voir notamment Platon, *Lois* 654e.

257 *Dion.* XLI, 112.

258 *Dion.* XLI, 114. Le verbe s'applique, au participe passif, à la surface calme de l'eau fendue par le talon de la nageuse.

259 *Dion.* XLI, 115. La construction est similaire à celle du vers précédent.

mouvement vif de la déesse est donc présente ; pour autant, elle coexiste avec d'autres représentations de la vitesse, comme l'image du tourbillon (στροφάλιγξ, v. 109).

Aphrodite se déplace d'ailleurs à plusieurs occasions dans le triptyque, puisqu'elle rejoint le palais d'Harmonie au chant XLI. Le passage fournit un exemple de scène de trajet condensée en quelques vers, où l'énoncé se resserre sur le schéma-type de l'action :

[...] Ἐσσυμένη δὲ  
ἠερίην ἀψίδα διερροίζησε πεδίλω  
εἰς δόμον Ἀρμονίης παμμήτορος [...] <sup>260</sup>  
Κεῖθι χάρις προθοροῦσα, συνέμτορος Ἀφρογενεΐη,  
Εὐρου κόψε θύρετρον Ἑώιον. [...]

« Elle prend son élan, de ses sandales traverse dans un sifflement la voûte des airs pour se rendre chez Harmonie la mère universelle [...]. C'est là que Grâce, la compagne de la déesse Née de l'écume, s'avance pour frapper au chambranle du Levant, celui de l'Euros. » <sup>261</sup>

Le verbe διαρροίζω (« traverser en sifflant ») est rare, et on le retrouve uniquement chez Sophocle au sujet d'une flèche <sup>262</sup>. L'expression installe une comparaison implicite de la déesse avec une flèche, du personnage en mouvement avec un projectile. Les deux points de contact entre le personnage et la flèche sont donc d'une part le bruit provoqué par leur vitesse de déplacement et d'autre part leur trajectoire linéaire <sup>263</sup>.

### *Une scène de bain.*

La particularité de la saynète de la nage d'Aphrodite est qu'il s'agit d'une scène de trajet qui se déroule dans l'eau. Le second type sur lequel est construit le passage est donc celui de la scène de bain. Or, la scène de bain est un type de

<sup>260</sup>Nous élidons la description du palais d'Harmonie qui intervient dans la scène de trajet, voir *Dion.* XLI, 277-287.

<sup>261</sup>*Dion.* XLI, 275-289.

<sup>262</sup>Sophocle, *Trachiniennes* 568.

<sup>263</sup>La flèche est avec l'astre, la pensée et le vent, un des comparants auxquels Nonnos a recours pour figurer la vitesse du déplacement d'un personnage ; voir notamment la scène de trajet d'Harmonie en *Dion.* XIV, 3.

passage extrêmement fréquent dans les *Dionysiaques*, et quasi systématiquement érotique : il s'agit d'un des types de scènes de voyeurisme<sup>264</sup> que nous avons délimités.

G. D'Ippolito avance que les scènes de bain de l'épopée sont sans doute influencées par le modèle des hydromimes<sup>265</sup>, spectacles de mimes joués par des jeunes filles nues dans des piscines peu profondes. Or, Nonnos connaît *a minima* le spectacle de la pantomime, puisqu'il l'utilise à plusieurs occasions comme image métapoétique<sup>266</sup>. Il est donc possible que l'auteur ait également assisté à des hydromimes. Quand Nonnos détaille la posture d'Aphrodite, il précise en ce sens deux fois que la moitié du corps de la déesse est immergée, et ce afin de prendre appui sur l'eau : la déesse étend la poitrine sur la mer (στέρονν ἐπιστορέεσσα θαλάσση, v. 113) puis redresse le torse (δέμας ἠώρησε, v. 115). En fait, les scènes de bain des *Dionysiaques* semblent être des variations du type d'Artémis épiée par Actéon, que reprend l'auteur en *Dion.* V<sup>267</sup>. Les jeunes gens épiés au bain sont variablement statiques, ou bien nagent ; ils sont variablement focalisés par un personnage situé dans l'espace intra-diégétique ou par le narrateur. Le récit des *Dionysiaques* décline en fait un schéma-type que l'on pourrait résumer de cette manière : un individu désirable se baigne, et il est contemplé. Au sein de cet ensemble de variations sur un même schéma d'observation, l'exemple d'Aphrodite constitue le type *le moins complet*. Il n'y a pas de voyeur intra-diégétique, et le passage intervient dans un épisode érotique, mais dans une partie du récit qui n'est pas entièrement consacrée à la thématique. C'est en ce sens qu'on peut parler d'érotisation du récit : des éléments propres à un type de scène clairement identifié comme érotique sont interpolés dans une scène de trajet.

Dans le cas de la nage d'Aphrodite, le type de la scène de trajet est dominant, mais la saynète se rapporte à d'autres modèles qui en font l'unique passage des *Dionysiaques* où un trajet est érotisé. Ce phénomène s'explique bien sûr d'abord par

<sup>264</sup>Voir sur ce point tableau des types de scènes de voyeurisme en 1.3.3.

<sup>265</sup>Voir D'IPPOLITO, 1963, 1-14.

<sup>266</sup>Voir par exemple *Dion.* VII, 17-21.

<sup>267</sup>Voir *Dion.* V, 304-315 ; 476-477 ; 482-488. Voir aussi tableau des scènes de voyeurisme en 1.3.1.

la présence d'Aphrodite, et par les pouvoirs qui ont été définis dans la saynète de sa naissance. Un des ressorts de la variation qu'impose Nonnos au schéma-type des scènes de bain est l'adaptation de la scène au sujet de sa narration.

### 2.1.3. L'érotisation de l'espace intra-diégétique au contact du corps de la déesse

La troisième saynète de l'épisode de la naissance d'Aphrodite (*i.e.* l'arrivée de la déesse sur le rivage de Beyrouth) fournit un exemple plus direct du phénomène de l'érotisation dans le triptyque des chants XLI-XLIII. De fait, ce n'est pas cette fois pas le récit, mais l'espace intra-diégétique qui se voit érotisé au contact du corps de la déesse. Le passage se situe aux vers cent dix-neuf à cent vingt-quatre du chant XLI :

[...] καὶ ὑψόθι γείτονος ὄρμου  
 αὐτοφυεῖς λειμώνες ἐρευγόμενοι Βρύα ποιῆς  
 ἦνθεον ἔνθα καὶ ἔνθα, πολυψαμάθῳ δ' ἐνὶ κόλπῳ  
 ἠόνες ῥοδέοισιν ἐφοινίσσοντο κορύμβοις,  
 πέτρῃ δ' ἀφριώωσα θυώδεος ἔγχυος οἴνου  
 πορφυρέην ὄδινα χαραδραίῳ τέκε μαζῶ·

« Et à la surface de la baie, à son approche, des prairies spontanées, rejetant des algues qui étaient herbages, fleurissaient ici et là ; dans la crique sablonneuse, la plage s'empourprait de buissons de roses ; le récif écumant, gros d'un vin capiteux, faisait naître de sa mamelle de pierre un produit purpurin [...] »<sup>268</sup>

La version de Nonnos a pour modèle direct la suite du passage de la naissance d'Aphrodite dans la *Théogonie* :

ἔκ δ' ἔβη αἴδοιη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίῃ  
 ποσσίν ὑπὸ ἀέξετο· [...]

« [...] et c'est là que prit terre la belle et vénérable déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers, croître le gazon [...] »<sup>269</sup>

De nouveau, Nonnos développe et adapte le passage. La version d'Hésiode

<sup>268</sup>Dion. XLI, 119-124.

<sup>269</sup>Théog. 194-195.

évoque, en une seule focalisation, les pieds de la déesse qui se posent sur la terre ferme ; celle de Nonnos a recours à au moins cinq focalisations, et fait subir une série de décalages à son modèle.

### ***Le phénomène d'érotisation élargi et multiplié.***

Le premier décalage qu'impose le passage au modèle hésiodique est que l'auteur grossit le trait de la représentation de l'épiphanie d'Aphrodite. De fait, la saynète des *Dionysiaques* adopte une esthétique chargée et multiplie les prises de vue sur le récit. Nonnos abandonne l'image précise des pieds de la déesse qui se posent sur la terre<sup>270</sup> pour une expression plus vague, ὑπόθι γείτονος ὄρμου<sup>271</sup> (« à la surface de la baie voisine »). La saynète donne donc à voir une large transformation de l'espace intra-diégétique, par opposition avec le schème visuel plus resserré qu'évoque l'image de la *Théogonie*. L'érotisation se produit chez Nonnos à l'échelle d'une baie (ὄρμος, v. 119), d'un golfe (κόλπος, v. 121) puis de bords de mer (ἡϊόνες, v. 122<sup>272</sup>). Les premiers détails visuels évoqués sont donc situés à une échelle cartographique, avant que le regard narratif ne se recentre brusquement sur le cas isolé d'un rocher (πέτρη, v. 123). L'auteur joue d'un télescopage des échelles de prise de vue qui illustre l'omniprésence de phénomènes liés à l'épiphanie de la déesse. Ainsi, il se produit une *éclosion de prairies*<sup>273</sup> dans le paysage : l'image rapproche deux échelles de prises de vue sur récit, l'une resserrée (l'éclosion) et l'autre large (la prairie), et transfère l'image de l'éclosion à une échelle cartographique. Nonnos insiste d'ailleurs sur la multiplication du phénomène grâce à l'expression très sonore ἦνθρον ἔνθα καὶ ἔνθα (« fleurissaient ici et là »)<sup>274</sup>, qui suppose une suite rapide de focalisations sur des endroits divers de la baie. Le phénomène d'érotisation de l'espace intra-diégétique se voit donc non seulement élargi, mais également multiplié dans la

270La saynète de la nage d'Aphrodite prouve que l'auteur connaît l'image, puisqu'il la reprend en *Dion.* XLI, 107-108. Cette mention est d'ailleurs au cœur d'un jeu sur les attentes du lecteur ou auditeur ; voir sur ce point 2.1.2.

271*Dion.* XLI, 119.

272Le pluriel de ἡϊόν peut être considéré comme poétique : cela ne change pas l'interprétation du terme, puisque la focalisation sur le bord de mer introduit de toute manière une prise de vue à l'échelle cartographique.

273Voir *Dion.* XLI, 121.

274*Dion.* XLI, 121.

version de Nonnos : c'est tout un paysage qui se teinte et se transforme à l'approche d'Aphrodite.

### ***La transformation immédiate du paysage.***

Nonnos impose un second décalage à la version d'Hésiode, car le but du passage n'est pas exactement le même. De fait, la saynète des *Dionysiaques* précise la nature de la terre qui est transformée par l'arrivée d'Aphrodite : il s'agit du rivage du site de Beyrouth. Situer le passage sur le rivage permet en fait à Nonnos de mettre en tension l'espace maritime infertile avec les *λειμῶνες* (« prairies ») et *ῥόδεα κόρυμβα* (« buissons de roses »). En fait, Aphrodite transforme dans le passage des espaces non-érotiques voire anti-érotiques en lieux propices à l'action érotique et aux *ἀφροδίσια*. La transformation est immédiate, et le récit tend à perdre lecteur ou auditeur dans une multiplication de focalisations et de comparaisons qui se poursuit dans les vers qui suivent le passage<sup>275</sup>.

Le désordre des images semble en fait être un effet délibéré de la part de Nonnos. L'auteur a en ce sens recours à l'oxymore, avec l'expression très condensée *Βουὰ ποίης* (« algues d'herbage »)<sup>276</sup>. Le mode de narration qu'il adopte met au centre de son propos la tension entre deux éléments de nature opposée, le paysage côtier et le paysage érotique, ainsi que la représentation de la transformation de l'un en l'autre. Pour autant, l'érotisation du paysage intra-diégétique semble avoir une progression dans le passage. Cette progression est assimilée au mouvement des vagues sur le rivage : le verbe *ἐρεύγομαι*, qui s'applique dans le passage aux prairies est utilisé chez Homère au sujet de la mer<sup>277</sup>, qui déverse bruyamment son écume sur le sable.

### ***Les épiphanies mêlées d'Aphrodite et Dionysos.***

Finalement, pour adapter le passage au sujet de son épopée, l'auteur intègre à la représentation de l'épiphanie d'Aphrodite des éléments qui appartiennent aux épiphanies de Dionysos<sup>278</sup>. La rose est consacrée, entre autres, à Aphrodite et

<sup>275</sup>Voir *Dion.* XLI, 125-18.

<sup>276</sup>*Dion.* XLI, 120.

<sup>277</sup>Voir notamment *Il.* XVII, 265 ; *Od.* V, 403.

<sup>278</sup>Sur les épiphanies de Dionysos dans les *Dionysiaques*, voir EGETASHVILI, 2020, p. 196. Les

Dionysos, et fournit un des points de contacts entre les domaines de représentation des deux divinités. Mais Nonnos introduit également dans la saynète des éléments typiques des épiphanies de Dionysos : à proximité de la déesse, un rocher s'emplit de vin<sup>279</sup> et déverse une πορφυρέην ὄδινα (« un produit purpurin »)<sup>280</sup>. En fait, le nom ὄδις désigne plus précisément les douleurs de l'enfantement<sup>281</sup>, et par extension le fruit de ces douleurs<sup>282</sup>. Dans ce contexte, le terme laisse apercevoir une comparaison à un accouchement ; l'Aphrodite qui intervient dans le passage, d'inspiration théogonique, préside à l'éclosion de la vie sous toutes ses formes. Le rocher produit d'ailleurs ce vin sous forme d'écume (πέτρῃ δ' ἀφριώωσα, v. 123) : Nonnos présente comme Hésiode une déesse de l'ἀφρός (« écume ») et du bouillonnement, mais fait du rapport d'Aphrodite à l'élément liquide un point de contact avec les pouvoirs de Dionysos. Ce qui permet de mêler les deux domaines de représentation d'Aphrodite et de Dionysos est probablement aussi la couleur qu'ils ont en commun. L'arrivée de la déesse colore de fait le rivage d'une teinte rose-rouge, et l'érotisation de l'espace intradiégétique se fait d'abord à travers les roses qui font φοινίσσειν (« rougir ») la plage. Les teintes ne se contredisent pas, puisque les Grecs comprennent la couleur en termes d'éclat et de résonance émotionnelle<sup>283</sup> : rouge, rose et pourpre entrent sans doute dans un même spectre de représentation<sup>284</sup>.

Pour autant, il existe un autre point de contact interne aux *Dionysiaques* entre la rose d'Aphrodite et le vin de Dionysos : la vigne provient chez Nonnos de la métamorphose *post-mortem* d'Ampélos<sup>285</sup>. Le récit étiologique que développe l'auteur rejoint donc celui de la rose née du sang d'Adonis<sup>286</sup>, et semble construit

---

mêmes éléments se retrouvent chez Euripide ; voir *Bacchantes* 692-697.

279L'adjectif ἔγκυος (« plein »), qui est employé au sujet du rocher, désigne au sens premier la grossesse d'un animal ; voir par exemple Xénophon, *Cynégétique* VII, 2. Il est employé quelques vers plus haut dans le poème au sujet de la mer, lorsque Aphrodite sort des eaux, voir sur ce point 2.1.1.

280Dion. XLI, 124.

281Voir notamment Pindare, *Olympiques* VI, 74 ; *Néméennes* I, 55.

282Voir notamment Pindare, *Olympiques* VI, 51 ; Eschyle, *Agamemnon* 1417.

283Voir sur ce point MICHELA SASSI Maria, 2015, p. 262-73.

284Voir sur les questions de couleur des corps féminins contemplés dans le triptyque 2.2.1 et sur la question du verbe φοινίσσω 2.2.2.

285Sur l'épisode de la mort d'Ampélos, voir Dion. XI, 214-223 (Ampélos tué par le taureau) ; XII, 173-187.

286Le sang d'Adonis se transforme en anémone dans la version de Nicandre, *Métamorphoses*, fr. 65

sur le même schéma narratif. Un jeune garçon (Adonis/Ampélos) aimé d'une divinité (Aphrodite/Dionysos) va à la chasse malgré les recommandations de la divinité et trouve la mort face à un animal sauvage (sanglier/taureau) pour avoir irrité une autre divinité. Un élément du cadavre du jeune garçon se transforme ensuite et donne naissance à un végétal lié au domaine de la divinité en question (fleur/vigne)<sup>287</sup>. Nonnos fait sans doute jouer ce parallèle en arrière-plan pour justifier l'intégration de motifs dionysiaques dans les épiphanies d'Aphrodite.

## 2.2. La représentation chromatique du corps féminin

Les *saynètes érotisées* du triptyque des chants XLI-XLIII se rejoignent partiellement sous le type de la scène de voyeurisme. Seulement, il s'agit du type de scène de voyeurisme le moins complet<sup>288</sup> dans lequel le voyeur est le lecteur ou auditeur de l'œuvre. Dans ce cas de figure particulier, le voyeurisme du regard narratif n'est pas médiatisé par le regard d'un personnage. La saynète focalise un corps en suivant les codes d'une scène qui présente un voyeur, alors que seul le lecteur ou auditeur est *a priori* impliqué dans l'acte de regarder ce corps. Le critère déterminant est donc l'absence d'une médiation du regard narratif. Dans le triptyque, les objets désirables focalisés sous ce mode sont soit les corps concrets de personnages, soit des corps qui servent de comparants pour un élément du paysage<sup>289</sup>. Ils sont sans exception féminins<sup>290</sup>. C'est la représentation chromatique qui en est faite qui laisse deviner une tonalité érotique : la beauté des corps féminins passe d'abord chez Nonnos par l'éclat de leur peau, et donc par une série de teintes récurrentes. Cet éclat est propre à attirer le regard et à provoquer le

---

Schneider, mais en rose pour Bion, I, 64-66.

287Les récits de transformations de jeunes garçons en plantes sont multiples, et adoptent un schéma similaire, voir notamment le tableau de D. Auge ; AUGER, 1995, p. 84. Le personnage d'Ampélos se réfère cependant très nettement à Adonis : la seule autre source pour le récit de la mort d'Ampélos est Ovide, en *Fastes* III, 399-414.

288Voir tableau en 1.3.1 sur les types de voyeurisme dans les *Dionysiaques*.

289Sur ce cas de figure, voir 2.3.

290Le constat n'est valable que pour le triptyque des chants XLI-XLIII ; voir les contre-exemples de Dionysos en *Dion.* X, 141-174, Ampélos en XI, 45-53 et Carpos en XI, 408-421 ; voir aussi tableau en 1.3.1. Le critère de genre n'a pas de valeur systémique en ce qui concerne la représentation de corps érotique dans les *Dionysiaques*. Par contre, il est au cœur de certains jeux d'inversion, sur cette question voir CADAU, 2020, p. 248-262.

θαῦμα<sup>291</sup>.

### 2.2.1. Le corps blanc de Béroé : une liste d'éléments érotiques

Béroé est le principal personnage dont le corps est érotisé dans le triptyque des chants XLI-XLIII. Cela a bien sûr une raison évidente : la nymphe est le sujet focalisé/désiré par Poséidon et Dionysos<sup>292</sup> dans l'épisode érotique de la forêt du Liban, qui constitue le cœur du récit érotique. En ce sens, l'ensemble du triptyque converge à la présenter comme désirable, et particulièrement le chant XLI qui introduit le personnage et narre son origine. En amont des scènes de voyeurisme du chant XLII, qui impliquent la médiation du regard de Poséidon et de Dionysos, le triptyque comporte donc des saynètes érotisées dans lesquelles le regard narratif porte sur des éléments du corps de Béroé, régulièrement associées à une couleur-éclat. La principale qualité de ce corps est en effet d'être λευκός (« blanc brillant ») : l'aspect éclatant du corps de Béroé participe à l'érotiser, et provoque le θαῦμα comme il éveille l'ἔρωσ chez ceux qui la contempent. Le cas de Béroé n'est d'ailleurs pas isolé, puisque le blanc éclatant est une caractéristique courante des corps désirables chez Nonnos.

#### *La couleur-éclat du corps érotisé.*

Les catégories chromatiques antiques ne correspondent pas à notre typologie moderne. Les Grecs, de fait, pensent leur classification des couleurs en termes 1) d'éclat et 2) de résonance émotionnelle<sup>293</sup>. Dans le cas particulier de λευκός, la catégorie moderne de *blanc*, qui couvre des réalités chromatiques diverses en fonction du contexte énonciatif, n'est pourtant pas entièrement étrangère à la notion grecque. En effet, le terme λευκός se définit par opposition à μέλας : il s'agit d'une teinte qui se caractérise par sa capacité à renvoyer la

<sup>291</sup>Sur la notion complexe de θαῦμα, voir par exemple HUNZINGER, 2015, p. 422-437.

<sup>292</sup>Voir 1.3.1.

<sup>293</sup>Voir par exemple sur ce point la synthèse de M. Michela Sass ; MICHELA SASSI, 2015, p. 262-273.

lumière, par opposition avec la teinte opaque qui l'absorbe. Ainsi, λευκός désigne chez Homère l'éclat de la lumière du jour<sup>294</sup> et du métal qui la réfléchit<sup>295</sup> ; chez les Tragiques, il s'applique aussi, comme signe de jeunesse et de beauté, à la peau des jeunes gens<sup>296</sup>. Nonnos semble utiliser le terme *a minima* en référence à ces deux modèles : les corps érotisés des *Dionysiaques* empruntent au métal qui réfléchit la lumière, à la lumière de la lune, et à des métaphores plus concrètes comme le lait ou la neige. L'idée moderne de blanc peut s'appliquer dans la plupart de ces cas de figure : nous l'utiliserons donc, mais en l'élargissant au sens antique de *couleur-éclat* et en le référant au large spectre chromatique défini par les différentes images qu'emploie Nonnos.

L'évocation de la couleur-éclat du corps des sujets désirés est un lieu commun dans les *Dionysiaques*, et l'auteur reprend et déplace des images du corps féminin très communes depuis Homère<sup>297</sup>. Chez Nonnos, le blanc du corps est quasi systématiquement la caractéristique principale du sujet focalisé/érotisé, et provoque le désir chez les voyeurs intra-diégétiques<sup>298</sup>. L'élément érotisé est en fait plus précisément le teint de la peau, ce qui correspond à la notion grecque de χρώς. Dévoilé par le vent qui fait voler les pans du vêtement ou les cheveux<sup>299</sup>, ou encore révélé par le personnage qui s'est déshabillé pour se baigner<sup>300</sup>, le blanc du corps se laisse *entrapercevoir* au voyeur. Il s'agit d'une vision fugitive et indiscreète, que l'auteur met sous les yeux du lecteur ou auditeur de l'œuvre grâce à des focalisations très précises sur des détails du corps du sujet focalisé/désiré.

Ce regard est variablement médiatisé ou non par un personnage voyeur, mais le lecteur ou auditeur de l'épopée se retrouve dans chacun des cas en position de

294 Voir par exemple *Il.* XIV, 185.

295 Voir par exemple *Il.* XXIII, 268.

296 Voir par exemple Euripide, *Médée* 1189 ; Sophocle, *Antigone* 1239.

297 Le principal modèle est l'épithète homérique λευκώλενος (« aux coudes blancs », « aux bras blancs », appliqué à la plupart des femmes de l'épopée, comme par exemple Hélène et Nausicaa, voir *Il.* I, 65 ; *Od.* VI, 239.

298 La mention du rose est presque aussi récurrente ; sur le rose des corps, voir 2.2.

299 Voir notamment l'exemple de Nicaia dont la tunique est retroussée par le vent de manière à laisser apercevoir la fleur de sa chair et ses cuisses blanches en *Dion.* XV, 225 ; voir aussi l'exemple de Chalcomédé en XXXIV, 309 dont la nuque est révélée quand ses cheveux s'écartent.

300 Voir tableau sur les scènes de voyeurisme au bain en 1.3.1 et l'analyse de ce type de scènes en 2.1.2.

voyeur indirect de la scène<sup>301</sup>. Le phénomène ne se limite d'ailleurs pas aux femmes, mais plutôt à un type de personnage jeune et désirable, dont la beauté et la jeunesse se manifestent à travers l'éclat de son teint. En ce sens, l'érotisation du personnage focalisé passe souvent par une comparaison à la lune/Séléné<sup>302</sup>. Comparé et comparant ont en commun une couleur-éclat :

	sujet focalisé (/désiré)	couleur blanche	comparaison à la lune
Dion. V	Artémis	V, 486 : αἴγλη (« éclat ») V, 486 : χιονέας ἀκτίνας ἀκοντίζουσα (« qui lance des rayons de neige »)	V, 488
	Perséphone	— <sup>12</sup>	—
Dion. VII	Sémélé	VII, 208 : ἀγλαΐη (« éclat ») VII, 218 : πάνκευκος (« toute blanche ») VII, 237 : ἀργυρόπεζα (« au pied d'argent ») VII, 243 : χιονώδης μορφή (« apparence neigeuse ») <sup>13</sup>	VII, 240 ; 244
Dion. X-XI	Dionysos	—	—
	Ampélos	X, 180 : χιονέη παρειή (« joue de neige ») X, 182 : ἀργυφέοι ὠμοί (« épaules blanches ») X, 186 : σέλας λιπόσκιος (« éclat qui dissipe l'ombre ») X, 190 : ποὺς ἀργύρεος (« pied d'argent »)	X, 187 ; 192 ; 217
	Carpos	XI, 377 : γάλακτι πανείκελον (« teint de lait ») XI, 377-378 : λευκός ταρσός (« pied blanc »)	—
Dion. XV-XVI	Nicaia	XV, 213 : χιονώδης (« au teint de neige ») XV, 225 : ἐλευκαίνοντο δὲ μηροὶ (« ses cuisses sont blanches ») XV, 226 : χιονέος (« de neige ») XV, 232 : λευκοφαής (« éclatant de blancheur »)	XVI, 18
Dion. XXXIII-XXXV.	Chalcomédé	XXXIV, 309 : ἐριδραίων ἀύχην (« nuque qui rivalise d'éclat ») XXXV, 108 : λεύκας νύμφη (« la nymphe blanche »)	XXXIV, 309
Dion. XXXV	bacchante morte	XXXV, 32 : σφυρὰ λευκά (« chevilles blanches »)	—
Dion. XXXVIII	Clymène	XXXVIII, 129 : ἀργυφέοι μαζοὶ (« seins éclatants de blancheur »)	XXXVIII, 122-124
Dion. XLI-XLII	Béroé	XLI, 233 : πόδες αἰγλήεντες (« pieds lumineux ») XLI, 235 : ἀργυρόπεζα (« aux pieds d'argent ») XLII, 352 : μαρμαίρουσα παρειή (« joue rayonnante ») XLII, 419 : ἀγυρόπηκτος (« aux bras d'argent ») XLII, 422 : λευκόν (« blancheur ») XLII, 452 : στήθος μαρμαίρον (« poitrine éblouissante »)	XLI, 258.
Dion. XLVIII	Aura	—	—

301 Immerger le lecteur ou auditeur dans l'espace intra-diégétique est un des buts de l'ἐνάργεια, qui suppose non seulement de mettre l'action *sous les yeux*, mais aussi de *mettre en présence* ; sur ce point, voir notamment WEBB, 2015, p. 206-219.

302 Nonnos manie la référence à Séléné, comme la plupart des références qu'il fait sous le mode de la comparaison, pour souligner la beauté du sujet focalisé/désiré ; sur cette utilisation savante des récits mythologiques, voir VIAN, 1978, p. 157-172.

La comparaison du sujet focalisé à la lune/Séléné<sup>305</sup> est quasi systématique dès que le récit évoque la blancheur du sujet focalisé/désiré. Les deux mentions semblent donc corrélées, et font partie d'un énoncé-type du récit nonnien : l'absence de la première mention entraîne, à deux exceptions seulement, celle de la seconde. La comparaison à la lune/Séléné est un outil nonnien parmi d'autres pour figurer le corps érotique ; pourtant, sa récurrence dans les scènes érotiques et saynètes érotisées met en avant l'importance de la dimension chromatique dans l'érotisation des corps<sup>306</sup>. La mention intervient dans la plupart des cas dans des discours qui peuvent être prononcés par les sujets désirants<sup>307</sup> ou par des observateurs secondaires de la scène<sup>308</sup>. Dans quelques occasions, elle intervient dans un commentaire du narrateur. Dans toutes les occurrences cependant, elle participe à mettre en valeur la beauté *plus qu'humaine* des personnages observés. Dans le cas de Béroé, l'idée est exprimée très nettement par le narrateur :

ὅτι, γυνή περ εἶουσα, φύην ἦκτο θεαίνη·

« [...] car, toute femme qu'elle est, d'aspect elle semble être une déesse. »<sup>309</sup>

Les passages du triptyque des chants XLI-XLIII qui donnent à voir le corps de Béroé n'échappent pas au type de représentation défini par l'ensemble des scènes de voyeurisme. La blancheur du corps de la nymphe est d'ailleurs reformulée à travers plusieurs expressions et images, telles que celle de l'argent, qui s'applique

303 Sémélé contemple son reflet dans un miroir qui est dit lumineux en *Dion.* V, 594-600. Le thème de l'éclat est donc bien présent et s'applique probablement non seulement au miroir mais aussi au corps de la déesse. Pour un autre exemple de ce type, voir *Dion.* XLII, 74-83.

304 Sur la description érotique du corps de Sémélé, contemplée depuis le ciel par Zeus, voir le mémoire de M1.

305 Comme pour Éros, il y a un flottement entre le nom propre et le nom commun, voir sur ce point 1.2.1. Dans le cas des sujets focalisés/désirés, c'est probablement l'image du satellite qui est convoquée.

306 L'exemple de Clymène au bain observée par Hélios sur son char en *Dion.* XXXVIII, 119-126 développe la comparaison à la lune : la couleur-éclat du corps de la nymphe se reflète sur les eaux comme la forme et la lumière de la lune. L'image permet de créer un contraste entre le soleil haut sur son char et la lune qui se baigne dans la mer.

307 Dans le triptyque, il s'agit de Dionysos et de Poséidon qui se livrent chacun à plusieurs séries de comparaisons. Pour les discours de Dionysos à Béroé, voir *Dion.* XLII, 158-163 ; 257-313 ; 363-428. Pour le discours de Poséidon, voir *Dion.* XLII, XLII, 447-455.

308 Par exemple, dans le chant VII, une Naïade et une Érynie ; voir sur ce point le mémoire de M1. Sur la valeur des discours dans les *Dionysiaques* voir VERHELST Berenice, 2013, p. 267-278.

309 *Dion.* XLII, 167.

particulièrement aux pieds des personnages<sup>310</sup> mais aussi à une occasion à leurs bras<sup>311</sup>. La qualité *réfléchissante* du métal illustre de fait particulièrement bien le jeu avec la luminosité qui caractérise la teinte λευκός des sujets focalisés/désirés.

***Une liste d'éléments érotiques : stylisation du corps féminin.***

En tant que personnage focalisé/désiré, la représentation chromatique du corps de Béroé se fait à travers des focalisations sur plusieurs détails de son corps. Chacun de ces détails est associé à une reformulation de sa couleur-éclat. Il semble en fait y avoir chez Nonnos une liste d'éléments érotiques du corps désirable et particulièrement, dans le cas du triptyque, du corps féminin. Cependant, dans les chants XLI-XLIII les focalisations sur le corps de Béroé sont disséminées : il n'y a pas un passage qui donne à voir la jeune fille *en pied*<sup>312</sup>. Il nous faut donc réunir plusieurs passages pour recomposer une liste d'éléments érotiques du corps féminin :

---

310 Voir *Dion.* VII, 237 ; XLI, 235.

311 Voir *Dion.* XLII, 419.

312 Par opposition avec d'autres épisodes érotiques des *Dionysiaques*, voir par exemple Sémélé épiée par Zeus en *Dion.* VII, 256-266.

	élément focalisé/érotique	sujet focalisant/désirant
Dion. XLI, 230-235	apparence entière (XLI, 232), pieds (XLI, 232) pieds (XLI, 235)	focalisation narrative
Dion. XLI, 250-262	lèvres (XLI, 252) yeux (XLI, 255) chevilles (XLI, 258) membres (XLI, 259) visage (XLI, 261)	focalisation narrative
Dion. XLII, 74-88	nuque (XLI, 74) chevilles (XLI, 74)	Dionysos
	courbe du visage (XLI, 77) joue (XLI, 78) peau/teint (XLI, 79) apparence (XLI, 80) cheveu (XLI, 82)	focalisation narrative
	visage (XLI, 85) mèches (XLI, 86-87) visage (XLI, 88)	Dionysos
Dion. XLI, 349-351	joue (XLI, 351)	Dionysos
Dion. XLI, 449-455	forme (XLI, 450) poitrine (XLI, 452) corps entier (XLI, 455)	Poséidon

Le morcellement des prises de vue sur Béroé tient en fait sans doute à une modalité du regard du voyeur, qui veut contempler de près la beauté de la jeune fille, à travers des focalisations précises. Cette technique de prise de vue correspondrait en langage cinématographique à une série de gros plans (*close-ups*). Le corps de Béroé est donc *montré* comme érotique, à travers au moins deux critères d'ordre visuel : d'une part par l'éclat du corps, propre à provoquer le  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$  et à éveiller l' $\epsilon\rho\omega\varsigma$ , et d'autre part par le choix des focalisations et de l'échelle de prise de vue. La modalité du regard du voyeur est définie autant par *ce qu'il regarde* que par *comment il le regarde*.

En ce sens, le type de regard narratif qui est porté sur Béroé peut être rapproché du *male gaze* théorisé par Laura Mulvey au sujet du cinéma :

« In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so

that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. »<sup>313</sup>

De la même façon, les modalités du regard posé sur le corps de la nymphe Béroé dans le triptyque des chants XLI-XLIII attestent d'une stylisation du corps féminin par un regard masculin. Le corps érotique de Béroé est le centre de l'attention, focalisé dans ses détails érotiques, avec ou sans la médiation d'un voyeur intradiégétique. Le sujet focalisé/désiré est chez Nonnos moins sujet objectivé fait pour être contemplé. Ainsi, ce que nous avons nommé jusqu'ici *voyeurisme* peut être rattaché au concept freudien de *scopophilie*,<sup>314</sup> à savoir le plaisir pris à regarder<sup>315</sup>. L'idée permet de penser le narrateur des *Dionysiaques* comme un sujet à la fois focalisant et désirant<sup>316</sup>, de même que son lecteur ou auditeur supposé. Toutefois, pour appliquer le concept du *male gaze* à la narration nonniennne, il convient de faire subir *a minima* un décalage conceptuel à la théorie de L. Mulvey, qui s'applique exclusivement à un type d'œuvres produites dans un cadre anthropologique moderne. Dans le cas de la culture grecque et latine, la catégorie du genre n'est que partiellement pertinente pour délimiter le corps désirable du corps non-désirable. Dans la configuration grecque de l'ἄρκος, le sujet désirant est un homme, le sujet désiré n'est pas forcément féminin ; l'opposition sujet/objet est par contre fondamentale<sup>317</sup>. Ainsi, Nonnos érotise donc Béroé en l'*objectivant* par le prisme d'un *sujet* focalisant masculin qui stylise son corps en choisissant de regarder certains détails.

### 2.2.2. Un ressort de l'érotisation : l'image de l'empourprement

Une deuxième couleur-éclat se retrouve aussi fréquemment que le blanc pour décrire le ἄρκος des sujets focalisés/désirés dans les scènes de voyeurisme

<sup>313</sup> MULVEY, 1975, p. 11.

<sup>314</sup>La scopophilie correspond à une maximisation de ce plaisir, qui élimine même le plaisir du passage à l'acte : le plaisir de l'observation se suffit à lui-même.

<sup>315</sup>La définition de voyeurisme comporte en soi la notion de plaisir visuel, sur ce point voir introduction.

<sup>316</sup>Si le vocabulaire freudien peut être utile, il faut toutefois, sans doute, se garder de livrer une psychanalyse de Nonnos. Les études nonniennes comptent d'ailleurs quelques abords psychanalytiques de l'œuvre ; voir par exemple NEWBOLD, 2020, p. 11-23.

<sup>317</sup> Sur cette distinction, voir notamment DUPONT et ÉLOI, 2001, p. 9-30. La distinction sujet/objet renvoie autant à des catégories sexuelles que grammaticales.

des *Dionysiaques* : il s'agit de la teinte *ρόδεος* (« de rose »). Contrairement au blanc éclatant des corps désirables, le *rose-rouge* qu'évoque Nonnos par l'adjectif *ρόδεος* ne se réfère pas à une multiplicité d'images (lune, neige, lait) mais à une image unique. Les corps des sujets focalisés/désirés ont la couleur de la rose (*τὸ ρόδον*), fleur associée au domaine d'Aphrodite. Selon Bion<sup>318</sup> la rose, blanche à l'origine, se colore du sang d'Aphrodite quand la déesse y pose le pied après la mort d'Adonis. La couleur rose est donc en elle-même un motif érotique, et Nonnos semble se souvenir de cette image. Le blanc et le rose-rouge ne se contredisent d'ailleurs pas quand ils s'appliquent à un corps : le sujet désiré peut avoir à la fois la peau *de rose* (*ρόδεος*) et un teint blanc éclatant.

Or, Nonnos surajoute une image poétique à ce premier couple de couleurs : l'image du rougissement, ou de l'empourprement. Il s'agit d'un motif récurrent dans l'épopée nonnienne qui figure parfois, mais pas exclusivement, une interaction entre *λευκός* et *ρόδεος*. La transformation chromatique qui se produit consiste en un débordement de la teinte *ρόδεος* sur son environnement direct, quelle que soit la couleur définie de cet environnement. Comme l'image de la ligne-trace, l'image de l'empourprement prend une signification particulière en fonction du domaine de représentation dans lequel elle apparaît, et le sens concret à donner à l'expression est toujours contextuel. Toutefois, contrairement à la ligne-trace, l'empourprement se produit majoritairement dans un contexte érotique<sup>319</sup>. C'est donc plusieurs phénomènes distincts qui sont donnés à voir par cette image récurrente, qui n'est jamais explicitée par l'auteur. Tous ces phénomènes ont cependant *a minima* trois points en commun 1) la transformation chromatique évoquée est similaire, 2) ils interviennent dans un contexte de scène de voyeurisme, 3) ils ont un énoncé quasi identique.

Dans le cas des chants XLI-XLIII, Nonnos évoque l'image à une seule occasion, quand la robe de Béroé rougit sous l'effet de ses membres rose-rouges. Le passage intervient dans un contexte direct non-érotique :

<sup>318</sup>Voir Bion I, 19-22.

<sup>319</sup>L'image de l'empourprement intervient aussi dans des contextes *a priori* non érotiques où elle est moins obscure, notamment l'exemple du sang qui vient tacher un vêtement ; voir notamment *Dion.* VII, 167-170 (la tunique de Sémélé éclaboussée par le sang du sacrifice) ; *Dion.* XXXIX, 249-250 (Mélkertès éclaboussé par la mer ensanglantée).

[...] λευκοὶ δὲ παρὰ σφυρὰ νεῖατα κούρης  
πορφυρέοις μελέεσιν ἐφοινίσσοντο χιτῶνες.

« Ses blanches tuniques, couvrant les chevilles de la vierge, rougissaient de la pourpre de ses membres. »<sup>320</sup>

Il est possible que l'image s'explique ici par la transparence du vêtement de nymphe, ce qui pourrait servir le jeu érotique avec le dévoilement de la peau du sujet focalisé<sup>321</sup>. Encore reste-il à définir le terme de *transparence* dans un contexte de pensée où la couleur tient principalement de l'éclat renvoyé par un objet ; de plus, cette première explication ne permet de donner qu'un sens réduit et contextuel à une image poétique. Or, la fréquence de l'image de l'empourprement dans les scènes de voyeurisme des *Dionysiaques* laisse penser qu'elle possède *a minima* une valeur constante dans l'épopée nonnienne, à travers les différents sens concrets qu'elle peut adopter. L'empourprement tient sans doute plutôt, dans les *Dionysiaques*, d'un phénomène d'érotisation de l'espace intra-diégétique dans lequel la qualité érotique d'un corps est étendue à son environnement direct.

### ***Éclats, réfléchissements et miroitements des corps.***

L'extension de la qualité érotique des corps se fait pour une partie des exemples sur le mode de l'*éclat*, du *réfléchissement* et du *miroitement*. L'image de l'empourprement intervient de fait le plus souvent dans les scènes de bain des *Dionysiaques*<sup>322</sup>, où l'onde réfléchit la couleur-éclat du corps de rose du baigneur ou vice-versa<sup>323</sup> et plus rarement en lien avec le vêtement d'un personnage focalisé/désiré<sup>324</sup>. L'exemple de Clymène au bain contemplée par Hélios illustre le premier cas de figure :

ἀργυφέων εὐκυκλος ἴτυς φοίνισσετο μαζῶν

« le globe bien arrondi de ses seins éclatants de blancheur s'empourprait »<sup>325</sup>

<sup>320</sup>Dion. XLI, 248-249.

<sup>321</sup>Sur ce point voir analyse du voyeurisme de Poséidon en 1.3.2.

<sup>322</sup>Sur les scènes de bain, voir tableau en 1.3.1 et analyse en 2.1.2.

<sup>323</sup>Voir Dion. V, 484-486 ; VII, 222-224 ; XXXVIII, 122-126.

<sup>324</sup>Voir Dion. XLI, 248-249 ; VII, 167-170.

<sup>325</sup>Voir Dion. XXXVIII, 129.

Le passage est une scène de bain où l'image de l'empourprement ne porte pas sur l'environnement du sujet focalisé/désiré, mais sur une partie du corps désirable. En fait, il est probable que ce soit la lumière du soleil couchant qui se reflète sur l'eau et qui empourpre les seins de la nymphe. L'empourprement est donc dit en termes de réfléchissement de la lumière : pour une partie des occurrences de l'image, c'est donc la couleur-éclat de la peau qui se reflète sur l'eau et s'y imprime, ou inversement. Il s'agit dans ce cas d'une interaction chromatique entre deux couleurs qui se fait sur le mode du réfléchissement.

Mais quand la qualité érotique d'un corps focalisé/désiré se transmet à son vêtement, comme dans l'exemple de Béroé, l'image de l'empourprement doit plutôt se penser sous le mode du reflet ou du miroitement. De fait, Nonnos fait, à la suite d'Achille Tatius<sup>326</sup>, du vêtement le miroir du corps désirable : comme la tunique d'Europe, celle de Béroé en suivant son modelé *donne à voir* la forme du corps nu qu'elle couvre<sup>327</sup>. Dans cette perspective, l'image de l'empourprement de la tunique de Béroé s'explique : il est possible que la couleur-éclat du corps désirable soit aussi reflétée par le vêtement. L'image du miroir exprimerait donc indirectement à la fois le moulé mais aussi la transparence de la tunique, dans le sens où il donne une image de la forme et de la couleur du corps qu'il recouvre.

### *L'épiphanie d'Aphrodite transférée sur le plan chromatique.*

Le phénomène ne se réduit cependant pas à des jeux d'éclats, de réfléchissements et de miroitements. En fait, l'empourprement est une image poétique mais aussi un énoncé ramassé qui se construit autour du verbe φοινίσσω (« rougir ») au moyen, accompagné d'un groupe nominal au datif instrumental<sup>328</sup>. Ce groupe nominal est composé d'un nom, qui varie, et d'un adjectif qui dit le rose-rouge de l'élément qui érotise l'espace à son contact<sup>329</sup>. Or, l'épiphanie d'Aphrodite au chant XLI est construite exactement sur le même schéma

<sup>326</sup>Voir Achille Tatius I, 10 ; voir aussi la note 193.

<sup>327</sup>Voir *Dion.* XLII, XLII, 449 (Poséidon regarde à travers la tunique comme dans un miroir).

<sup>328</sup>Voir *LSJ*, s.v. φοινίσσω, I, 1.

<sup>329</sup>Cet énoncé est le plus courant à travers les exemples, mais on en retrouve d'autres expressions, puisque Nonnos compose son récit sur le principe de la variation.

grammatical : ῥοδέοισιν ἐφοινίσσοντο κορύμβοις « la plage s'empourprait de buissons de roses »<sup>330</sup>. De même qu'Aphrodite, qui préside aux ἀφροδίσια, fait surgir sous son pas des roses<sup>331</sup>, les corps érotiques de personnages caractérisés par leur beauté transmettent donc régulièrement à leur environnement direct la couleur-éclat ῥόδεος de leur peau. Nonnos transfère probablement le modèle de l'épiphanie d'Aphrodite sur le plan chromatique pour construire l'image érotique de l'empourprement. Le passage de Dionysos au bain, au chant XLI, semble confirmer cette hypothèse. Le dieu se baigne, et sa beauté fait apparaître des roses sur le rivage :

Καὶ θεὸς ὀρθώσας κεφαλὴν καὶ στέρνα πετάσσας,  
 χεῖρας ἐρετμώσας, χρυσέην ἐχάραξε γαλήνην  
 Καὶ ῥόδον αὐτοτέλεστον ἀκύμονες ἔπτυνον ὄχθαι,  
 καὶ ἀστράπτοντι ῥεέθρῳ  
 ἄπλοκα κυανέης ἐρυθθαίνετο βόστρυχα χαίτης.

« Et le dieu, la tête levée et la poitrine gonflée, rame avec ses mains et fend le calme des flots d'or. Et, spontanément, les roses jaillissent sur les rives sans vagues [...] et dans l'onde étincelante, les boucles dénouées de la chevelure brune du dieu s'empourprent. »<sup>332</sup>

La scène intervient au cours d'un épisode érotique, puisque Dionysos rencontre Ampélos et contemple sa beauté quelques vers plus loin<sup>333</sup>. Le jaillissement spontané de fleurs ou de plantes entre d'ailleurs dans la catégorie des épiphanies de Dionysos<sup>334</sup> ; mais dans cet exemple, l'apparition de roses semble être en partie une représentation de l'impact du corps sur son environnement. De fait, Ampélos fait par la suite lui aussi pousser des roses sous son pied d'argent<sup>335</sup> : la qualité érotique du sujet focalisé/désiré se transmet au sol qu'il foule.

L'image de l'empourprement est donc multiforme dans les *Dionysiaques*, et centrale pour la représentation chromatique du corps désirable. D'une part, elle figure l'érotisation au sein de l'espace intra-diégétique. D'autre part, dans le cas de Béroé, l'empourprement permet de mettre en valeur la qualité érotique du corps

330 *Dion.* XLI, 122.

331 Chez Nonnos du moins ; voir sur ce point 2.1.3.

332 *Dion.* X, 169-174.

333 Voir *Dion.* X, 175-192.

334 Voir *Dion.* XLV, 153-158 ; XLVII, 20.

335 Voir *Dion.* X, 190.

de la nymphe en évoquant d'une façon très ramassée l'empreinte des membres nus derrière le tissu. Or, le passage de l'empourpement de la robe intervient au chant XLI dans un contexte direct non-érotique. En évoquant cette focalisation, Nonnos fait donc du lecteur ou auditeur de l'œuvre un voyeur qui épie la nymphe. La focalisation fait adopter au lecteur ou auditeur un regard analogue à celui de Poséidon à la fin du chant XLII, qui tente de voir à travers la tunique de Béroé la nudité de la nymphe et est particulièrement fasciné par la forme du corps qui s'y imprime<sup>336</sup>.

### 2.3. L'ἔκφρασις des villes : personnification et érotisation

L'érotisation du discours poétique va plus loin dans le triptyque des chants XLI-XLIII. De fait, les cas que nous avons étudié jusqu'ici touchent tous à des éléments *indirectement* reliés à la structure du récit érotique développé dans le chant XLII. La figure d'Aphrodite, de même que la représentation du corps féminin intègre en effet le champ de représentation de l'érotique ; les deux éléments sont simplement *déplacés* puisqu'ils interviennent dans des épisodes qui servent un but distinct. Ils semblent en fait préparer et préfigurer le récit érotique. Dans les deux cas, l'érotisation du discours poétique est donc motivée, puisqu'elle sert très indirectement la mise en place d'un récit organisé par la thématique. Mais à une occasion, Nonnos érotise un élément du récit qui est étranger au champ de représentation de l'érotique : le site de la future ville de Beyrouth est comparé à un corps féminin qui s'unit à son époux.

#### 2.3.1. Le détournement d'un exercice rhétorique

L'ἔκφρασις<sup>337</sup> du site de la ville de Beyrouth intervient au début du chant XLI. Elle introduit une parenthèse étiologique et encomiastique qui court *a minima* jusqu'au vers deux cent soixante-trois, où Aphrodite prend la décision de trouver

<sup>336</sup>Voir sur le regard de Poséidon 1.3.1 ; voir aussi, sur le miroir, la note 193.

<sup>337</sup>Sur la définition du terme, voir introduction.

un époux à Béroé. Le passage, introduit par la formule ἔστι πόλις Βεροΐ (« Il est une cité, Béroé »<sup>338</sup>), intervient brusquement dans le récit, après la mention de l'arrivée de Dionysos dans les premiers vers du poème<sup>339</sup>, puis une invocation aux Muses du Liban<sup>340</sup>. Comme souvent dans les *Dionysiaques*, l'auteur joue d'un déplacement brusque du regard narratif pour introduire un nouvel élément dans le récit. L'ἔκφρασις ouvre une parenthèse étiologique sur l'origine de Béroé, et pose le cadre de l'action développée dans le reste du chant XLI. L'évocation du lieu occupe une quarantaine de vers et se clôt avec la formule ἐνθάδε [...] ἔναιον (« c'est là qu'habitaient [...] »)<sup>341</sup>; il s'agit plus précisément d'un exercice d'ἔγκωμιον (« discours d'éloge ») additionné d'une ἔκφρασις<sup>342</sup> qui recherche donc la qualité de *faire voir*. Le but du passage est double : il s'agit à la fois de louer la beauté du site et de le *mettre sous les yeux* du lecteur ou auditeur de l'œuvre. Le passage se compose de trois parties : 1) situation et présentation du lieu (v. 14-19), 2) évocation de ses habitants (v. 20-27), 3) évocation des abords à l'est, de la côte au nord, et des abords au sud (v. 28-50).

Dans la troisième et dernière partie du passage, Nonnos met en place une personnification de la ville<sup>343</sup>, assimilée à une jeune fille qui embrasse son mari :

Ἄλλα δὲ πὰρ πελάγεσσιν ἔχει πτόλις, ἦχι τιταίνει  
 στέρνα Ποσειδάωνι, καὶ ἔβρουον ἀνχένα κούρης  
 πῆχει μυδαλέῳ περιβάλλεται ὑγρὸς ἀκοίτης,  
 πέμπων ὑδατόεντα φιλήματα χεῖλησι νύμφης·  
 καὶ βυθίης ἀπὸ χειρὸς ὀμευνέτις ἠθάδι κόλπῳ  
 ἔνδα Ποσειδάωνος ἀλίτροφα πῶεα λίμνης  
 δέχνυται, ἰχθυόεντα πολύχροα δειπνα τραπέζης,  
 εἰναλίη Νηρηῆος ἐπισκαίροντα τραπέζῃ,  
 ἀρκτώην παρὰ πέζαν, ὅπη βαθυκύμονος ἀκτῆς  
 μηκεδανῶ κενεῶνι Βορήιος ἔλκεται ἀυλῶν.

« L'autre côté, le bord de mer, c'est la ville qui l'occupe. Là, elle tend sa poitrine à Poséidon et la nuque couverte d'algues de la jeune fille est enserrée par le bras ruisselant de son époux, qui envoie des baisers

338 *Dion.* XLI, 14.

339 Voir *Dion.* XLI, 1-9 ; sur l'analyse de ce passage, voir 1.1.1.

340 Voir *Dion.* XLI, 10-13.

341 *Dion.* XLI, 51.

342 Plusieurs προοιμνάσματα font mention du fait que les deux exercices rhétoriques sont interconnectés et se mélangent fréquemment ; voir sur ce point WEBB, 2009, p. 78-81.

343 Sur la personnification dans les *Dionysiaques*, voir MIGUÉLEZ-CAVERO, 2013, p. 350-378.

mouillés aux lèvres de sa fiancée. Et la compagne de Poséidon reçoit, déposés par une main venue des abysses dans son sein coutumier les hommages, les présents du dieu, troupeaux nourris par la mer en ses plaines, régal de la table, toutes sortes de poissons frétilant sur la table marine de Nérée, près du rivage septentrional où, sur la côte battue par les flots, au creux d'une baie, au nord, se déverse un courant. »<sup>344</sup>

L'évocation de la ville de Beyrouth est donc construite comme un double exercice rhétorique (l'ἔγκωμιον et l'ἔκφρασις), mais Nonnos détourne l'exercice et y introduit des caractéristiques propres aux scènes de voyeurisme et plus particulièrement aux saynètes qui représentent des corps féminins. Le récit adopte donc une tonalité érotique dans un espace textuel qui a un but encomiastique défini : l'auteur érotise son discours poétique qui donne à voir non seulement une ville, mais aussi un corps féminin.

### *Un exercice rhétorique.*

Le passage correspond en fait, selon Delphine Lauritzen<sup>345</sup>, à un type spécifique d'ἔγκωμιον cité chez Ménandre le rhéteur<sup>346</sup>, qui prend pour sujet l'évocation d'une ville. Dans les traités de rhétorique, les discours encomiastiques de même que les ἔκφρασεις sont classés en fonction du sujet qu'ils abordent. Ainsi, selon Ménandre, parmi les choses non-animées qui peuvent faire l'objet d'un éloge, les villes constituent un sujet prééminent. Ce type d'ἔγκωμιον doit suivre des règles précises, et évoquer d'une part le site de la ville, d'autre part les hommes qui y vivent. Nonnos suit ce schéma, mais son discours encomiastique se transforme rapidement en discours érotique, où la *qualité* érotique du corps qui personnifie la ville est assimilée à la *qualité* du site. Cette qualité est d'ordre visuel, puisque l'auteur s'attarde particulièrement sur la topographie de Beyrouth. Sous l'angle de la rhétorique enseignée dans les προγυμνάσματα, Nonnos mélange donc ἔκφρασις de lieu (τόπος), de personne (πρόσωπον), et même de manière (τρόπος)<sup>347</sup> puisqu'il détaille la posture de la jeune fille et la manière dont elle

<sup>344</sup>Dion. XLI, 28-37.

<sup>345</sup>Voir LAURITZEN, 2012, p. 181-214.

<sup>346</sup>Voir *Sur les discours épidiétiques*, I, 332, 8-11.

<sup>347</sup>Voir sur ce point WEBB, 2009, p. 61-86.

enlace Poséidon. Deux de ces éléments sont prescrits par Ménandre dans le cas d'une ἔκφρασις de ville (le lieu et les personnes), mais l'auteur des *Dionysiaques* y ajoute un troisième (manière). Il n'est en théorie pas nécessaire de donner à voir l'action d'un personnage lors d'un discours encomiastique sur une ville : mais dans le triptyque, la ville elle-même est un personnage.

La personnification de la ville n'est cependant pas injustifiée ; elle est rendue possible par le nom βερόη, qui sert à la fois à désigner le lieu (Beyrouth) et le personnage (Béroé). Il n'y a pas sur le plan onomastique de distinction nette entre la nymphe et la ville, et Nonnos les assimile en conséquence sur le plan visuel. Comme le fait remarquer Laura Miguélez-Cavero, cette assimilation est complète :

« Most relevant is the city of Beroe (Beirut), whose connection with the eponymous nymph is complete: the references [...] are frequent, the physical shape of the city is described as responding to her body, and the intimate connection of the city with the sea is a consequence of her marriage to Poseidon. »<sup>348</sup>

L'appellation βερόη n'est d'ailleurs pas attestée avant les *Dionysiaques* pour parler de Beyrouth, plutôt connue sous le nom de βηρουτός<sup>349</sup>. Mais le personnage de la nymphe Béroé n'a pas encore été introduit dans le récit et n'est même pas nommé dans le passage de l'ἐγκώμιον de Beyrouth : aux yeux du lecteur ou auditeur, à ce point du récit, la nymphe évoquée n'existe pas en tant que personnage des *Dionysiaques*. Il s'agit d'une ville. De plus, le passage met un peu en parallèle entre le littoral qui embrasse la mer, et Béroé qui embrasse Poséidon. Nonnos annonce donc implicitement la conclusion de l'épisode érotique.

### ***Des focalisations sur des éléments érotiques.***

La nymphe n'est en fait évoquée qu'à travers quelques focalisations sur son corps : on peut difficilement parler dans ce passage d'un personnage. Il s'agit plutôt d'une figure comprise sur le type iconographique, et présentée à travers les

<sup>348</sup>MIGUÉLEZ-CAVERO, 2013, p. 74.

<sup>349</sup>Sur l'identification du lieu et les réalités religieuses et géographiques qui sous-tendent le passage, voir CHUVIN, 1992, p. 196-221. P. Chuvin précise cependant que l'introduction abrupte du nom Béroé dans le récit sous-entend que Nonnos pouvait compter sur un public qui connaisse ce nom de Beyrouth.

détails de son σχῆμα. En ce sens, la description rejoint partiellement des types de scènes érotiques récurrents dans les *Dionysiaques*, mais il est complexe de la rattacher à un type en particulier, parce que la représentation est évasive. Par exemple, il ne s'agit pas précisément d'une scène de bain : il n'est pas précisé que la jeune fille soit dans l'eau, alors que la ville est au bord de mer<sup>350</sup>. On pourrait en fait désigner la saynète où intervient la personnification comme *défective*, dans le sens où elle ne se compose que de quatre focalisations. L'information manque au lecteur ou auditeur de l'œuvre pour se figurer l'entièreté de la scène. La visualisation du récit est réduite à des focalisations très précises dont trois portent sur un élément érotique du corps féminin : la poitrine (στέρνα, v. 29), la nuque (ἀνχίην, v. 29), les lèvres (χείλεα, v. 32). La poitrine et la nuque intègrent la liste d'éléments érotiques qui sont contemplés par les voyeurs du triptyque ; la nuque est, à travers les *Dionysiaques* un détail érotique du corps féminin, qui se laisse voir dans sa blancheur. Les lèvres, par contre, peuvent faire surgir un autre modèle interne à l'œuvre : il s'agit de la scène d'union sexuelle de Sémélé et Zeus au chant VII<sup>351</sup>. Inspirée du modèle de la théogamie de Zeus et Héra sur le mont Gargaros au chant XIV de *Illiade*<sup>352</sup>, le passage s'ouvre comme son modèle par une focalisation sur les bras de l'amant<sup>353</sup> qui entourent la femme avant l'union. L'image de l'embrassade réapparaît dans la saynète de la personnification de Beyrouth, mais n'est *a priori* pas suivie par une union sexuelle ; le bras de Poséidon est parallèlement une image de la mer qui entoure les terres. En tout cas, le type de scène érotique dont se rapproche le plus le passage est celui de la scène d'union.

### 2.3.2. Tyr et Beyrouth : deux modèles d'érotisation

Trois villes seulement font l'objet d'une ἐκφρασις dans les *Dionysiaques* : Nicée, Tyr et Beyrouth. Or, Tyr et Beyrouth ont en commun d'être des villes

<sup>350</sup>Paradoxalement, puisque Nonnos insiste sur le fait qu'elle s'unit à la mer. Dans le cas de Tyr, une des deux autres villes représentées dans l'épopée, il s'agit par contre explicitement d'une nageuse ; voir *Dion.* XL, 315-326 ; voir aussi 2.3.2.

<sup>351</sup>Voir *Dion.* VII, 318-350.

<sup>352</sup>Voir *Il.* XIV, 346-353.

<sup>353</sup>Voir *Il.* XIV, 36 ; *Dion.* VII, 318.

côtières du Liban : Nonnos les personnifie donc toutes deux sous les traits de nymphes unies à Poséidon et enserrées par son bras. Dans le cas de Tyr, qui intervient au chant XL, la nymphe est une nageuse :

[...] συναπτομένη δὲ θαλάσση,  
 τριχθαδίαις λαγόνεσσι μίαν ξυνώσατο μίτην·  
 νηχομένη δ' ἀτίνακτος ὁμοίος ἔπλετο κούρη,  
 καὶ κεφαλὴν καὶ στέρνα καὶ ἀυχένα δῶκε θαλάσση,  
 χεῖρας ἐφαπλώσασα μέση διδιυμάονι πόντῳ,  
 γείτοني λευκαίνουσα θαλασσαίῳ δέμας ἀφρῶ,  
 καὶ πόδας ἀμφοτέρους ἐπερείσατο μητέρι γαίῃ.  
 Καὶ πτόλιν Ἐννοσίγαιος ἔχων ἀστεμφεῖ δεσμῶ  
 νυμφίος ὕδατόεις περινήχεται, οἷα συνάπτων  
 πῆχεϊ παφλάζοντι περίπλοκον ἀυχένα νύμφης.

« [...] étreinte par la mer elle a sur trois côtés une seule ceinture ; elle est semblable à une jeune nageuse immobile, et elle abandonne à la mer sa tête, sa poitrine et sa nuque, étendant les bras au milieu d'une double mer, le corps blanchi de l'écume environnante, et des deux pieds elle s'appuie sur la terre sa mère. Et l'Ébranleur de la terre enserre la ville d'un lien ferme, humide époux nageant autour d'elle ; il semble tenir enlacé de son bras bouillonnant la nuque de la vierge. »<sup>354</sup>

Les détails évoqués sont sensiblement les mêmes que pour la personnification de Beyrouth, et la représentation de Tyr sous forme de nageuse suit des codes similaires à ceux de la saynète de Béroé entourée par Poséidon. Le lecteur ou auditeur de l'œuvre visualise le corps féminin à travers une multiplicité de détails successivement focalisés par le regard narratif : ceinture (μίτρα, v. 318), poitrine (στέρνα, v. 320), nuque (ἀυχίην, v. 320, 326), bras (χεῖρες, v. 321), corps blanc (λευκαίνουσα δέμας<sup>355</sup>, v. 322), pieds (πόδες, v. 323). Chacun de ces détails appartient à une zone du corps féminin couramment évoquée dans les scènes de voyeurisme des *Dionysiaques* : la stylisation du corps féminin suit un schéma récurrent<sup>356</sup>. La prise de vue sur le récit indique donc une modalité du regard focalisant : c'est la liste d'éléments focalisés qui permet ici de déterminer que le passage suit les codes d'une scène érotique. De plus, la même image de l'étreinte

<sup>354</sup>Dion. XL, 317-325. .

<sup>355</sup>Littéralement : blanchissant quant à son corps.

<sup>356</sup>Sur la liste des éléments du corps féminin qui sont focalisés par les voyeurs dans le triptyque, voir 2.2.1. La mention de la tête (κεφαλή), contrairement à celle du visage (πρόσωπον) n'est pas aussi récurrente que celle de la nuque et de la poitrine dans les scènes de voyeurisme : nous avons préféré la laisser en dehors du relevé. La focalisation sert sans doute plutôt le rapprochement avec une scène de bain.

de Poséidon qui rattachait l'ἔκφρασις de Beyrouth au type des scènes d'unions érotiques se retrouve également dans la personnification de Beyrouth. L'ἔκφρασις de Tyr présente donc elle aussi des échos à des types de scènes érotiques récurrentes, y compris au type des scènes de bain<sup>357</sup>. L'exemple de Tyr apparaît même, à première vue, plus proche d'une scène érotique que celui de Beyrouth, en premier lieu parce que sa longueur le rend plus riche en détails érotiques. Nonnos joue notamment avec l'image du corps λευκός<sup>358</sup>, parce que les focalisations sur la ville-nymphe sont attribuées à un focalisateur, Dionysos<sup>359</sup>. Le dieu du vin s'étonne et admire la ville : Tyr est un objet fait pour être regardé, et la comparaison de sa forme à celle du corps d'une femme tient de nouveau d'un *male gaze* qui attribue au corps féminin une qualité de *to-be-looked-at-ness*<sup>360</sup>.

### ***Deux traitements de l'érotisation.***

Mais il faut ici prendre en compte les intentions narratives distinctes qui organisent les deux passages. Nonnos ne loue pas les deux lieux de la même façon : les ἔκφράσεις de Tyr et Beyrouth diffèrent l'une de l'autre dans le sens où elles proposent deux modèles d'érotisation distincts. De fait, dans l'ἔκφρασις de Tyr, les procédés de la personnification amènent l'auteur à entremêler des focalisations sur le corps de la nymphe avec des mentions qui renvoient à des données topographiques du site. Or, dans l'ἔκφρασις de Beyrouth, le corps féminin est justement modelé sur le contour de la côte, et vice-versa : l'assimilation ville-nymphe est totale. Cette différence de traitement est en fait due au sujet de l'ἔγκώμιον : Tyr est située sur une presqu'île, et Beyrouth sur une côte plus vaste, creusée de baies. Nonnos adapte donc ses techniques narratives pour chacune des deux ἔκφράσεις : le corps des nymphes qui personnifient les deux villes est adapté à la forme topographique du site.

Pour la première, il loue le paradoxe d'une île en terre ferme (νήσος ἐν ἡπείρῳ,

357 Sur la définition du type, voir 2.1.2.

358 Sur la qualité érotique que confère la couleur-éclat aux corps des sujet focalisés/ désirés dans les *Dionysiaques*, voir 2.2.1.

359 Voir *Dion.* XL, 311, 315, 327, 337, 353.

360 Voir MULVEY, 1975, p. 11 ; voir aussi sur ce point 2.2.1.

*Dion.* XL, 338), c'est-à-dire d'une presqu'île, entourée par la mer mais reliée à la terre. Cet axe de représentation amène Nonnos à représenter une nymphe comme un hybride : plongée dans l'eau, elle tend ses bras dans la mer mais garde ses pieds sur la terre. La nymphe allonge son corps pour en faire, visuellement, l'équivalent d'un isthme, long et fin : c'est sur ce modèle visuel qu'est pensé le corps de la nymphe. La narration se fait en ce sens sur un mode cartographique<sup>361</sup>, le foyer de la focalisation se trouve en surplomb de la ville et l'auteur s'attache à donner le σχήμα de la jeune fille en détaillant les positions des membres de son corps. Ainsi, l'érotisation de la saynète passe par le détail du corps de la nymphe et de sa position, et par les échos au type de la scène de bain. La représentation topographique du lieu est un souci constant qui sous-tend l'ἔκφρασις de Tyr.

Mais la seconde, Beyrouth, est pensée sous le mode de l'ὄρμος (« port »). Beyrouth est en effet désignée comme ὄρμος ἐρώτων (« havre des amours ») dès l'ouverture du chant XLI<sup>362</sup>. Le terme évoque une forme circulaire, et est connoté par une idée d'accueil : il réunit les sens de « guirlande »<sup>363</sup>, « collier »<sup>364</sup>, « ronde »<sup>365</sup> mais aussi de « lieu d'amarrage »<sup>366</sup>. La ville-nymphe *accueille* en ce sens les présents de son époux en son sein (κόλπος, XLI, 32)<sup>367</sup> : sa représentation est thématifiée autour de la fertilité<sup>368</sup> et de l'ἔρωτος. La focalisation suivante du passage amène d'ailleurs le lecteur ou auditeur à visualiser un κενεών (« creux », XLI, 37) où se déverse un courant : la cité de Beyrouth est pensée comme un havre accueillant, et l'ἔκφρασις du site convoque l'image du creux, du cercle ouvert sur un côté, de la baie<sup>369</sup>. Nonnos présente d'ailleurs explicitement le site de Beyrouth comme l'inverse de celui de Tyr :

361 Voir sur la définition de ce terme PURVES, 2010, p. 1-23.

362 Voir *Dion.* XLI, 14.

363 Voir notamment Pindare, *Néméennes* IV, 24 ; *Olympiques* II, 135.

364 Voir notamment *Il.* XVIII, 401 ; *Od.* XV, 460.

365 Voir notamment Lucien, *Saturnalia* 12.

366 Voir notamment *Il.* I, 435 ; *Od.* XIII, 101.

367 Voir *Dion.* XLI, 32-37.

368 C'est ce que relève D. Lauritzen ; voir LAURITZEN, 2012, p. 205.

369 P. Chuvin note d'ailleurs que le terme de κενεών est très proche de κόλπος par le sens ; voir CHUVIN, 2016, p. 33.

[...] Οὐ ῥάχιν ἰσθμοῦ  
 στενὴ μῆκος ἔχοντος, ὅπη διδύμης μέσος ἄλμης  
 κύμασιν ἀμφοτέροισιν ἰμάσσεται ὄρθιος ἀύχην.

« Ce n'est pas l'étroite crête d'un isthme qui s'étire, là où, prise entre deux mers, d'un côté comme de l'autre une nuque raide est fouettée par les vagues ! »<sup>370</sup>

Nonnos utilise une référence à Tyr comme faire-valoir pour le site de Beyrouth, et l'opposition des deux cités se fait par la forme. L'auteur insiste sur le contraste entre deux schèmes visuels (celui de l'isthme et celui du port/de la baie) auxquels sont attribuées des valeurs distinctes. En arrière-plan du passage semble se former une opposition conceptuelle entre deux couple de notions : d'un côté, Beyrouth est placée du côté de la forme circulaire et de la fertilité et de l'autre, Tyr est mise du côté de la forme linéaire et de la maigreur-étroitesse. L'érotisation de la saynète de Beyrouth passe en ce sens moins par la mention d'éléments érotiques du corps de la ville-nymphe que par le mouvement du regard narratif, qui suit les courbes d'une côte incurvée. Le parti-pris de la narration est anti-cartographique : les focalisations nous font suivre un chemin à *hauteur d'homme* sur le rivage de Beyrouth.

### 2.3.3. Courbes de la côte et courbes du regard

Le passage de l'ἔκφρασις de Beyrouth qui présente la personnification de la ville est directement suivi d'une évocation du reste de la côte, dont les courbes sont suivies par le regard narratif. Alors que les saynètes qui précèdent présentent chacune isolément un des abords de la ville, les deux dernières s'enchaînent, et donnent à voir la côte sud et sud-est de Beyrouth :

Ἀμφὶ δὲ τερψινόοιο μεσημβρινὸν ἀύχένα γαίης  
 εἰς ῥαχίν Νοτίην ψαμαθώδεές εἰσιν ἀταρποί  
 εἰς χθόνα Σιδονίην, ὅθι ποικίλα δένδρεα κήπων  
 καὶ σταφυλαὶ κομόωσι, τανυπτόροισι δὲ πετήλοισι  
 δάσκιος ἀπλανέεσσι τιταίνεται οἶμος ὀδίταις .  
 Δοχμώσας δὲ ῥέεθρον ἐπ'ἤϊονι πόντος ἀράσσει

<sup>370</sup>Dion. XLI, 15-17.

ἀμφὶ δύσιν κυανωπόν, ὅπη λιγυηχέι ταρσῶ  
 Ἐσπερίων Ζεφύροιο καθιππεύοντος ἐλαύνων  
 συριγμῶ δροσόεντι Λίβυς ῥιπίζεται ἄγχων,  
 ἀνθεμόεις ὄθι χώρος, ὅπη παρὰ γείτονι πόντῳ [...].

« Du côté de la nuque méridionale de cette terre charmante, en direction de son échine sud, des chemins, par les dunes, mènent vers la terre de Sidon. Là verdoient les arbres variés des jardins et la vigne, et sous leurs amples frondaisons un chemin ombragé s'allonge devant les voyageurs et ne les laisse pas s'égarer. Infléchissant son courant contre la côte, la mer déferle, du côté du couchant brumeux, où, tandis que le Zéphyr, au son clair des rémiges, mène sa chevauchée par les retraites occidentales, le cap lybien est balayé par un sifflement de rosée. Là est une prairie fleurie, là, tout près de la mer [...]. »<sup>371</sup>

La personnification de la ville n'est pas ici explicite, contrairement au passage précédent. Cependant, Nonnos continue à jouer des double-sens de ἀγχίην (« nuque », « cou », v. 38) et ῥάχις (« dos », « échine », v. 39). Les deux termes peuvent être pris dans un sens géographique qui remonte au moins à Hérodote<sup>372</sup>, mais sont originellement appliqués à des corps. La mention de ἀγχίην est particulièrement significative, puisque la nuque intègre aussi la liste d'éléments érotisés du corps féminin dans le triptyque<sup>373</sup>, et est citée à deux occasions dans le passage de la personnification. L'évocation de la nuque marque une continuation, sinon de la personnification, au moins d'une analogie entre le rivage et la forme d'un corps, c'est-à-dire entre deux objets faits pour être décrits et caractérisés par leur beauté<sup>374</sup>. En ce sens, la saynète est érotisée, et les considérations topographiques du passages sont rattachées à l'observation d'un corps qui est celui de Béroé, le principal sujet focalisé/désiré du triptyque.

### ***Questions de perception : un travelling sur le rivage de Beyrouth.***

D. Lauritzen, dans un article qui porte principalement sur le modèle rhétorique des ἐκφράσεις de villes des *Dionysiaques*, résume en ces termes l'érotisation du passage et les ressorts sur lesquels elle repose :

<sup>371</sup>Dion. XLI, 38-47.

<sup>372</sup>Voir par exemple Hérodote I, 72 ; III, 64.

<sup>373</sup>Sur ce point, voir 2.2.1.

<sup>374</sup>Le point de contact entre les deux objets de l'observation est justement leur qualité de *to-be-looked-at-ness*, voir sur ce point 2.3.2 ; voir aussi sur le *male gaze* chez Nonnos 2.2.1.

« Pour apprécier l'art de Nonnos à sa juste valeur, il faut toutefois noter qu'une double lecture peut être faite de cette promenade agréable qui peut être faite entre les dunes en direction de l'échine, guidée le long de jardins à la végétation touffue et à l'ombre rafraîchissante par le chemin sûr qui s'allonge devant le passant. L'érotisation de la ville dite en termes anthropomorphiques, déjà perceptibles avec les métaphores de la terre labourée et semée et de la jeune fille offerte aux caresses de la mer, est particulièrement sensible dans ce passage. Elle semble ainsi pouvoir venir conforter notre interprétation du traitement de la personnification de Beyrouth en des termes plus complexes -et ici moins convenables- que celui de la simple figure de style convenue »<sup>375</sup>

Le passage propose de fait une promenade, ou un *cheminement* sur le rivage de Beyrouth, qui aboutit à un lieu fleuri (ἀνθεμόεις χώρος, v. 47) : les fleurs rattachent l'endroit à la thématique érotique. Leur mention poursuit en fait le thème de ἄρμος ἐρώτων (« havre des amours »)<sup>376</sup>, introduit au début du chant XLI : Beyrouth est un lieu sous le signe des ἀφροδίσια. Cependant, l'érotisation implicite de la scène tient moins aux espaces érotiques évoqués qu'à la modalité qu'adopte le regard focalisant. En effet, le foyer de la focalisation semble se *déplacer* tout au long de la saynète, et effectue ce qu'on pourrait appeler, en convoquant le vocabulaire cinématographique, un *travelling*.

Il n'y a cependant pas de continuité entre les focalisations narratives du passage, qui singularisent chacune un élément visuel : le *travelling* est suggéré uniquement grâce à la mention de plusieurs éléments en mouvement. Ces éléments longent en continu le territoire : il s'agit d'abord des chemins côtiers (v. 38, 42) puis de la mer (v. 43-44) et enfin du vent (v. 44-47). C'est un paradoxe connu des sciences cognitives et de la philosophie de la perception : l'œil humain est un outil imparfait, qui comporte des *blind spots* (i.e. des angles morts) et la perception est orientée par l'attention du sujet<sup>377</sup>. La focalisation narrative est une transposition de ce mode de perception imparfait sur le plan du récit : le terme de *focalisation* permet, déjà chez G. Genette<sup>378</sup>, de synthétiser les concepts de vision et d'attention. Mais dans le passage du *travelling* sur la côte de Beyrouth, Nonnos donne une

<sup>375</sup>LAURITZEN, 2012, p. 206.

<sup>376</sup>Voir *Dion.* XLI, 14 ; voir aussi sur ce point 2.3.2.

<sup>377</sup>Voir sur ce point GRETHLEIN et HUITINK, 2017, p. 70 ; voir aussi l'ouvrage fondateur sur la question, NOË, 2004.

<sup>378</sup>Voir GENETTE, 1972, p. 188-189.

impression de continuité à travers plusieurs focalisations séparées. L'illusion d'un mouvement continu passe en fait d'abord par la projection du lecteur ou auditeur dans l'espace intra-diégétique<sup>379</sup>, et ensuite par des focalisations sur des éléments spécifiques comme le chemin. Jonas Grethlein et Luuk Huitink avancent de fait que notre intelligence sensorimotrice<sup>380</sup> comprend, y compris dans le récit, certains objets en fonction du mouvement que nous avons l'habitude d'effectuer *avec* ou *par rapport* à cet objet. Ainsi, visualiser une route amène déjà le lecteur ou auditeur à projeter son propre corps dans l'espace intra-diégétique, en train d'effectuer un mouvement familier pour le parcourir<sup>381</sup>.

Le terme *travelling* se rapporte par ailleurs en lui-même à une image de l'itinérance. Nonnos construit sa saynète sous le mode de la narration hodologique pour présenter un site tout entier, et plusieurs focalisations portent sur des routes ou des chemins. Le regard narratif se fixe en ce sens, en l'espace d'un vers, sur des ὀδίται (« voyageurs ») qui empruntent un chemin forestier de la côte<sup>382</sup>. Le chemin s'allonge, ou s'étend (τιτάνω), ce qui évoque nettement l'image de la route qui se dévoile au fur et à mesure des pas, et procure pour les voyageurs une piste à suivre puisqu'ils sont désignés comme ἀπλάνεες (« qui se s'écartent pas du chemin »). L'esthétique que choisit l'auteur est donc basée sur un effet d'ἐνάργεια qui amène le lecteur ou auditeur de l'œuvre à comprendre à partir de sa mémoire sensorimotrice (*i.e.* le souvenir de certains mouvements connus) le mouvement qu'effectue le regard narratif le long de la côte.

379Il s'agit d'un effet fréquemment recherché dans les ἐκφράσεις, voir sur ce point WEBB, 2015, p. 205-219.

380L'*intelligence sensorimotrice* est la mémoire corporelle que nous avons de certains mouvements que notre corps a effectué, qui nous sert principalement à les reproduire automatiquement ; voir NOË, 2004. Le chercheur part du postulat que cette intelligence-mémoire influence notre perception.

381L'exemple de l'article de J. Grethlein et L. Huitink est celui d'un marteau ; voir GRETHLEIN et HUITINK Luuk, 2017, p. 70 : « we are, according to Noë, particularly good at perceiving our environment in terms of its affordances for embodied action: when we look at, say, a hammer, we do not so much perceive the object in all its details as rather perceive how we could use it, if we picked it up; and when we have visually assessed the hammer in terms of how it can serve our pragmatic intentions, we feel we have a complete 'picture' of it, even if in reality we do not. »

382Voir *Dion.* XLI, 42.

***Point de vue anti-cartographique et περιήγησις.***

Tout un pan de la compréhension grecque du récit se base sur l'image de la route, comme le relève Alex Purves<sup>383</sup>, qui distingue deux modes de narration en fonction de la position du narrateur. D'un côté, la narration *cartographique* reconstitue le point de vue d'un narrateur omniscient, qui focalise le récit depuis un point en hauteur et voit tout ce qui se passe. De l'autre, la narration *anti-cartographique* correspond au point de vue limité d'un narrateur qui chemine, et pour qui l'horizon est toujours hors de portée. La découverte de l'espace intra-diégétique se fait donc au fur et à mesure que le regard progresse, et la narration fait appel à l'imagination du lecteur ou auditeur, qui adopte la position du narrateur dans l'espace intra-diégétique.

À cette première distinction théorique, on peut ajouter une seconde, d'ordre rhétorique : la différence entre διήγησις (« narration ») et περιήγησις (« explication détaillée »). Les deux termes convoquent sur une métaphore de la route, puisqu'ils dérivent du verbe ἴγουμεν (« aller »), mais dans le cas de la διήγησις, il s'agit d'un chemin droit, qui va à *travers*, alors que la περιήγησις va *autour*<sup>384</sup>. Le mode de narration que choisit Nonnos dans le passage de l'ἔκφρασις de la côte entre donc systématiquement dans la seconde catégorie : son récit est anti-cartographique et tient de la περιήγησις.

***Suivre le contour du corps et de la côte.***

Or, le *travelling* que semble évoquer la narration se fait sur le corps d'une femme, plus précisément sur sa nuque et son dos ; le passage intervient directement après celui de la personnification de la ville<sup>385</sup>. La prise de vue est donc resserrée sur des éléments précis du corps féminin, de même qu'elle porte sur des lieux à *hauteur d'homme*. Nonnos fait donc coïncider représentation du

383A. Purves résume l'idée ainsi : « songs might be conceived as pathways, logoi as routes, writing as the movement of oxen turning back and forth across a field with a plough » ; voir PURVES 2010, p. 16.

384 Sur ce point voir aussi la distinction qu'opère Tim Ingold entre la ligne droite et la ligne courbe, INGOLD, 2016, p. 77.

385 Voir *Dion.* XLI, 32 ; XLI, 45.

paysage et représentation de l'érotique, et érotise de manière très allusive le passage. Il ne faut d'ailleurs que deux focalisations pour évoquer le corps d'une nymphe, qui se rattachent chacune non seulement aux hauteurs du site, mais aussi à une ligne, qui évoque le cheminement. Les termes ἀρχήν et ῥάχις ont de fait en commun d'évoquer une partie du corps qui présente des similitudes avec un chemin par sa linéarité. Dans cette dernière saynète, l'érotisation sous-tend la représentation, mais le but principal du passage est de mettre le lecteur ou auditeur *en présence* du paysage décrit. Le corps féminin érotisé, et fait objet par le *male gaze*<sup>386</sup>, sert de modèle pour l'évocation du paysage, plutôt que l'inverse, et Nonnos joue de l'impression résiduelle laissée au lecteur ou auditeur par le passage de la personnification de la ville.

---

<sup>386</sup>Sur l'application du concept à Nonnos, voir 2.2.1.

## Conclusion.

Notre étude des différents modes de figuration de l'érotique dans le triptyque des chants XLI-XLIII des *Dionysiaques* nous a amenés, dans un premier temps, à étudier l'érotique comme un élément de structuration narrative. La thématique délimite les frontières d'un espace textuel et intra-diégétique, et l'organise en interne : les limites de la région de Beyrouth coïncident en ce sens avec celles d'un champ de représentation. Nous nous intéressions ensuite à une autre représentation qui structure l'épisode érotique : la figure d'Éros. Le dieu est représenté à la fois comme une puissance agissante et comme un agent de structuration narrative. À l'origine du lancement de l'action érotique, toutes ses représentations le placent du côté du mouvement-impulsion, et le personnage a même peut-être une fonction métapoétique. Nous étudions par la suite les structures de l'espace érotique interne au chant XLII, et voyions que les regards de Dionysos et de Poséidon, qui médiatisent le regard narratif, sont orientés par l'ἔρως. À ce point de l'étude, nous introduisons les concepts de *voyeur* et des *scènes de voyeurisme* pour expliquer les deux regards des dieux et introduire une réflexion sur différents types de sujets focalisants/désirants.

Dans un deuxième temps, nous nous intéressions donc au regard narratif lui-même, et aux cas de figure où l'érotique intervient dans un contexte direct non-érotique. Nous donnions à ce phénomène le nom d'*érotisation*. Le premier exemple que nous avons été amenés à étudier était celui de la représentation d'Aphrodite au chant XLI : la déesse est non seulement représentée à travers des saynètes érotisées, mais ses pouvoirs dans le triptyque font qu'elle érotise l'espace intra-diégétique autour d'elle. L'image de l'épiphanie d'Aphrodite nous fournissait un modèle pour saisir d'autres phénomènes récurrents, comme l'image de l'empourprement. Nous nous intéressions donc aux jeux chromatiques qui organisent la représentation du corps féminin désirable dans le triptyque. Nous finissions par nous pencher sur le cas de la personnification érotisée de la ville de Beyrouth elle-même, qui reprend des codes de représentation du corps féminin et de certains types de scènes érotiques.

En fait, notre étude a suivi le mode de l'*enquête* plutôt que de l'analyse systémique. Il s'agissait, à partir des images érotiques du triptyque, de voir comment celles-ci s'incluent dans des réseaux de sens intra-textuels et participent à la construction du récit. En partant des images les plus communes et les plus structurantes, empruntées à la tradition du récit érotique, nous avons progressé jusqu'aux images qui semblent propres à Nonnos et mettent en avant un goût de l'auteur pour certains *types de représentations visuelles* ponctuelles. La scène de bain, la scène de voyeurisme, l'image de la ligne-trace, l'image de l'empourprement participent à former une certaine esthétique nonnienne qui tient au retour avec variation de schèmes visuels (*i.e.* scènes, saynètes ou focalisations) à travers l'épopée.

Notre analyse s'est constamment appuyée sur le terme de *focalisation*, qui permet de penser que le narrateur choisit des prises de vue sur l'espace intra-diégétique pour produire un effet sur le lecteur ou auditeur. Les images érotiques nous ont paru au cœur d'un jeu avec le lecteur ou auditeur qui consiste principalement à en faire un voyeur. Mais en fait, le voyeurisme dont il est question ne se réduit sans doute pas au champ de représentation de l'érotique. Il intègre sans doute un plus vaste phénomène d'*obsession optique* qui organise le récit nonnien : par exemple, l'image de la ligne-trace n'est pas systématiquement érotique, et prend des sens divers en fonction du contexte dans lequel elle intervient. L'objectif de Nonnos est donc plus général. Ils s'agit de faire en sorte que le lecteur ou auditeur prenne plaisir à voir : les images érotiques intègrent le champ des *beaux objets* dont la contemplation provoque le plaisir du lecteur ou auditeur de l'œuvre devenu spectateur grâce à l'*ἐναργεία* du récit.

**Annexe : Plan du chant XLII et de ses principaux motifs érotiques**

v. 1-39 : <i>Intervention d'Éros.</i>	Figure du <b>dieu de l'amour</b> .
v. 40-48 : <i>Dionysos épie Béroé et la suit.</i>	Motif du <b>regard</b> et de la <b>chasse-poursuite</b> .
v. 49-53 : <i>Dionysos supplie le dieu du soleil de rallonger le jour.</i>	Motif du <b>regard voyeuriste</b> .
v. 54-64 : <i>Dionysos suit Béroé, Poséidon s'en va.</i>	Motif de la <b>chasse-poursuite</b> et du <b>trouble</b> .
v. 65-88 : <i>Dionysos tente de toucher Béroé ; il embrasse ses pas ; il la contemple.</i>	Motif du <b>regard</b> et ensemble de motifs liés au <b>corps féminin</b> .
v. 89-98 : <i>Dionysos boit à la fontaine où Béroé vient de boire.</i>	Motif de la <b>chasse-poursuite</b> .
v. 99-109 : <i>Discours d'une nymphe ; Court discours de Dionysos à Béroé.</i>	Motif de la <b>piqûre</b> puis de l' <b>eau</b> 1) domaine de Poséidon et contraire du vin, 2) contraire de la <b>brûlure de l'eros</b> . Motif du <b>viol</b> .
v. 124-137 : <i>Dionysos se métamorphose et plonge dans la forêt ; il épie Béroé.</i>	Motif du <b>regard voyeuriste</b> , du <b>chasseur</b> , de la <b>forêt</b> .
v. 138-174 : <i>Discours de Dionysos à Béroé (1).</i>	Ensemble de motifs liés à la <b>chasse</b> . Motif de la <b>piqûre</b> .
v. 175-195 : <i>Dionysos erre ; comparaison à un bœuf piqué par un taon.</i>	Motif de l' <b>errance</b> , de la <b>piqûre</b> .
v. 196-274 :	

<i>Conseils de Pan à Dionysos.</i>	Figure de <b>Pan</b> , motif de la <b>brûlure de l'eros</b> , de la <b>flèche d'amour</b>
v. 275-314 : <i>Discours de Dionysos à Béroé</i> (2)	Motif de la <b>prairie</b> , de la <b>rosée</b> . Ensemble de motifs liés au <b>labour</b> et au <b>jardinage</b> .
v. 315-322 : <i>Court discours de Dionysos à Béroé.</i>	Motif du <b>filet de chasse</b> .
v. 323-345 : <i>Dionysos fait un rêve d'union.</i>	Motif du <b>lit d'anémones</b> , du <b>bouvier</b> dans le <b>pâturage</b> , du <b>chasseur</b> avec ses <b>filets</b> , du <b>paysan</b> qui creuse des <b>sillons</b> , du <b>canal</b> .
v. 346-354 : <i>Dionysos chasse avec Adonis ; épie Béroé.</i>	Figure d' <b>Adonis</b> , motif de la <b>chasse</b> , du <b>regard voyeuriste</b> , du <b>corps féminin</b> .
v. 355-441 : <i>Discours de Dionysos à Béroé</i> (3).	Ensemble de motifs liés à <b>Aphrodite</b> et à la <b>chasse</b> .
v. 441-455 : <i>Poséidon revient ; il observe Béroé.</i>	Ensemble de motifs liés au <b>corps féminin</b> . Motif du <b>regard voyeuriste</b> .
v. 456-491 : <i>Discours de Poséidon à Béroé.</i>	Motif de la <b>pâturage</b> .
v. 492-496 : <i>Poséidon amène des présents nuptiaux.</i>	Figure d' <b>Aphrodite</b> , motif de la <b>brûlure de l'eros</b> , de la <b>flèche d'amour</b> .
v. 497-542 : <i>Intervention d'Aphrodite ; le combat se met en place.</i>	Figure d' <b>Aphrodite</b> .

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### ÉDITIONS CITÉES

ACHILLE TATIUS, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, GARNAUD Jean-Philippe (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1991.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques chant III*, VIAN Francis (éd.) ; DELAGE Émile (trad.), Vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

HÉSIODE, *Théogonie*, MAZON Paul (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1928 [rééd. 1986].

NONNOS DE PANOPOLIS. *Les Dionysiaques chants I et II*, VIAN Francis (éd. et trad.), Vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

———, *Les Dionysiaques chants XXXVIII-XL*, SIMON Bernadette (éd. et trad.). Vol. XV, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

———, *Les Dionysiaques chants XLI-XLIII*, CHUVIN Pierre (éd. et trad.) Vol. XV, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

VIRGILE, *Énéide livres VII-XII*, DURAND René (éd.) ; BELLESSORT André (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1952.

## ÉTUDES

ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016.

———, « The poet from Panopolis : An Obscure Biography and A Controversial Figure », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016, p. 11-53.

AGOSTI Gianfranco, « Contextualizing Nonnus' Visual World », In SPANOUDAKIS Konstantinos, *Nonnus of Panopolis in Context : Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2014, p. 141-174.

BANNERT Herbert ; KRÖLL Nicole (éds.), *Nonnus of Panopolis in Context II: Poetry, Religion and Society*, Leyde & Boston, Brill, Mnemosyne Supplements. 2018.

———, « Nonnus and the Homeric Poems », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016, p. 481-506.

BIELFELDT Ruth, « Sight and Light : Reified Gazes and Looking Artefacts in the Greek Cultural Imagination », In SQUIRE Michael (éd.), *Sight and the Ancient Senses*, New York, Routledge, 2015, p. 123-142.

CAIRNS Francis, « Hellenistic Ekphrasis », In *D'Alexandre à Auguste : Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 127-133.

CALAME Claude, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

CHUVIN Pierre, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1992.

COLANGELO Eleonora, *Éros cosmète : ordre et parure, beauté et chants en Grèce ancienne*, Thèse de doctorat, Université de Paris & Université de Pise, 2020.

DE JONG Irene ; NÜNLIST René, *Time in Ancient Greek Literature*, Leyde & Boston, Brill, 2007.

DELATTRE Charles, « Chasser, tuer, violer ? La construction du genre mythographique », *Lalies*, n° 32, Paris, 2012, p. 205-223.

———, « Le temps suspendu dans les récits de chasse et de chute », In MOREL Jean-Pierre ; ROUVERET Agnès (éds.), *Le temps dans l'Antiquité. Actes du CXXIXe Congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, « Le temps »*, Besançon, 2004, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 2013, p. 43-48.

———, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005.

DESTRÉE Pierre ; MURRAY Penelope (éds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Oxford, Wiley & Blackwell, 2015.

DUPONT Florence ; ÉLOI Thierry, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.

FABER Riemer A., « Nonnus and the Poetry of Ekphrasis in the *Dionysiaca* », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, 2016, p. 443-459.

FARAONE Christopher, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, Harvard University Press, 1999. [rééd. et trad. BOUILLOT Françoise, Paris, Payot et Rivages, 2006]

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976.

FRANGOULIS Hélène, « Du roman à l'épopée : influence du roman grec sur les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis », Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014.

———, « Passion et narration : Nonnos et le roman », In POUDERON Bernard ; BOST-POUDERON Cécile (éds.), *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, Actes du colloque tenu à Tours les 19-21 octobre 2006, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien, 2009, p. 367-376.

———, « Réécritures parodiques et humoristiques d'Homère chez Nonnos de Panopolis », In ACOSTA-HUGHES Benjamin ; CUSSET Christophe ; DURBEC Yannick ; PRALON Didier (éds.), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, Besançon, Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence le 30-31 octobre 2008, collection ISTA 1200, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 95-106.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GRAND-CLÉMENT Adeline, « Poikilia », In DESTRÉE, Pierre ; MURRAY Penelope (éds), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2015, p. 406-421.

GRETHLEIN Jonas ; HUITINK Luuk, « Homer's vividness : an enactive approach », *Journal of Hellenic Studies* 137, 2017, p. 67-91.

HADJITTOFI Fotini, « Major Themes and Motifs in the Dionysiaca », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016, p. 125-151.

HALL J. B., « Roberts: The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity », *The Classical Review* 41, n° 2, 1991, p. 359-361.

HEATH Malcolm, « Unity, Wholeness and Proportion », In DESTRÉE Pierre ; MURRAY Penelope (éds.), *A Companion to Ancient Esthetics*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2015, p. 381-392.

HUNZIGER Christine, « Wonder », In DESTRÉE Pierre ; MURRAY Penelope (éds.), *A Companion to Ancient Esthetics*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2015, p. 422-437.

INGOLD Tim, *Lines*, Londres & New York, Routledge, Routledge Classics, 2016.

KNOX Peter E., « Phaeton in Ovid and Nonnus », *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 38, No. 2, 1988, p. 536-551.

LAURITZEN Delphine, « À l'ombre des jeunes villes en fleurs : Les *ekphraseis* de Nicée, Tyr et Beyrouth dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis », In ODORICO Paolo ; MESSIS Charis (éds.), *Villes de toute beauté : l'ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international tenu à Prague les 25-26 novembre 2011, Paris, De Boccard, 2012, p. 181-214.

LIND Levi Robert, « Un-hellenic Elements in the "Dionysiaca" », In *L'Antiquité classique* 7, n° 1, 1938, p. 57-65.

MACIVER Alasdair, « Nonnus and Imperial Greek poetry », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016, p. 529-548.

MICHELA SASSI Maria, « Perceiving Colours », In DESTRÉE Pierre ; MURRAY Penelope (éd.), *A Companion to Ancient Esthetics*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2015, p. 262-73.

MIGUÉLEZ CAVERO Laura, *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD.*, Berlin & New York, De Gruyter, 2008.

———, « Personifications at the Service of Dionysus : the Bacchic Court », In SPANOUDAKIS Konstantinos, *Nonnus of Panopolis in Context : Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2014, p. 175-191.

———, « Cosmic and terrestrial personifications in Nonnus' *Dionysiaca* », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 53, 2013, p. 350-378.

NEWBOLD Ronald, « The Psychology in the *Dionysiaca* », In ACCORINTI Domenico (éd.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leyde & Boston, Brill, Brill's companions in classical studies, 2016, p. 193-211.

NOË Alva, *Action in Perception*, Cambridge, MIT Press, 2004.

ODORICO Paolo ; MESSIS Charis (éds.), *Villes de toute beauté : l'ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque international tenu à Prague les 25-26 novembre 2011, Paris, De Boccard, 2012.

PIRONTI Gabriella, « Entre ciel et guerre : Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne », *Kernos supplément* 18, 2007.

PURVES Alex C., *Homer and the Poetics of Gesture*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

———, *Space and time in ancient Greek narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

ROBERTS Michael, *The Jewel Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1989.

SHORROCK Robert, *The Challenge of Epic: Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*, Leyde & Boston, Brill, Mnemosyne Supplements, 2001.

———, *The Myth of Paganism: Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity*, Bristol, Bristol Classical Press, Classical literature and society series, 2011.

SCHNAPP Alain, *Le chasseur et la cité*, Paris, Albin Michel, 1997.

SPANOUDAKIS Konstantinos (éd.), *Nonnus of Panopolis in Context: Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity With a Section on Nonnus and the Modern World*, Berlin & Boston, De Gruyter, 2014.

SQUIRE Michael (éd.), *Sight and the Ancient Senses*, New York, Routledge, 2015.

VERHELST Berenice, « As Multiform as Dionysus: New Perspectives on Nonnus' Dionysiaca », In *L'antiquité classique* 82, n° 1, 2013, p. 267-278.

———, « Direct Speech in Nonnus' *Dionysiaca*: Narrative and Rhetorical Functions of the Characters' "varied" and "many-faceted" Words », Leyde & Boston, Brill, Mnemosyne Supplements, 2017.

VERNANT Jean-Pierre, « Un, deux, trois : Éros », In MACTOUX Marie-Madeleine ; GENY Évelyne (éds.), *Mélanges Pierre Levêque I : Religion*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 293-305.

VIAN Francis & ACCORINTI Domenico (éds.), *L'épopée posthomérique*, Clermont-Ferrand, Edizioni dell'Orso, 2005.

———, « Préludes cosmiques dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis », *Prometheus* 19, 1993, p. 39-52.

———, « Théogamies et sotériologies dans les *Dionysiaques* de Nonnos », *Journal des savants* 2, 1994, p. 197-233.

WEBB Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009. [rééd. Routledge, 2019]

———, « Sight and Insight : Theorizing Vision, Emotion and Imagination in Ancient Rhetoric », In SQUIRE Michael (éd.), *Sight and the Ancient Senses*, New York, Routledge, 2015, p. 205-219.

ZANKER Graham, *Realism in Alexandrian Poetry : A Literature and its Audience*, Londres & Sydney, Croom Helm Ltd, 1986.