

Nonnos de Panopolis et la "déconstruction" de l'épopée

Autor(en): **Chuvin, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **52 (2006)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660806>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VII

PIERRE CHUVIN

NONNOS DE PANOPOLIS ET LA "DÉCONSTRUCTION" DE L'ÉPOPÉE

Il peut paraître paradoxal de parler, selon un terme à la mode, de "déconstruction de l'épopée" à propos des *Dionysiaques*, alors que tout l'effort de la critique, aujourd'hui, vise à montrer que l'œuvre a fait l'objet d'une construction soignée de la part de son auteur. Même si cette construction semble parfois ne pas obéir aux critères d'enchaînement narratif et de vraisemblance psychologique, elle existe et nous ne manquons pas de concepts éprouvés pour la décrire. Trois au moins sont spécialement importants: (1) l'usage, traditionnel dans la poésie grecque, de la composition annulaire, la circularité des thèmes; (2) l'esthétique nonnienne de la variété, des tons ou des thèmes, la fameuse *ποικιλία* annoncée au début du poème (1, 15); (3) l'imitation, reprise ou variation sur les thèmes des devanciers, Nonnos se voulant "émule des Anciens et des Modernes"¹ (*νέοισι καὶ ἀρχεγόνοισιν ἐρίζων*, 25, 27), en particulier d'Homère, "mon modèle", dit-il (25, 8). Encore faut-il appliquer ces concepts à bon escient, de manière suffisamment précise.

Pourquoi donc parler de "déconstruction"? C'est qu'un doute persiste sur le sérieux des intentions de l'auteur. Celui-ci, visiblement, prend à l'occasion des distances avec son sujet. L'ironie, parfois même, si notre sensibilité moderne ne nous égare

¹ Sauf indication contraire, les traductions de Nonnos sont celles des différents auteurs de l'édition de la CUF.

pas, la bouffonnerie ou la dérision trouvent leur place dans les *Dionysiaques*. Il y a globalement une discordance entre la solennité, voire l'emphase de la perspective ouverte par les premiers chants — situer dans l'histoire universelle la venue de Dionysos parmi les hommes — et le résultat final — l'avènement annoncé d'un troisième Dionysos, Iacchos, certes 'mystique', mais dont l'auteur ne nous laisse pas entrevoir ce qu'il va bien pouvoir apporter aux hommes, alors que c'était fort clair pour son prédécesseur, le deuxième Dionysos, Bacchos, le donateur de la vigne et du vin, symboles de la "joie de vivre". Au genre humain "privé de joie", ἀμμορον εὐφροσύνης, de 7, 10, fait écho la mention de l'εὐφροσύνη βιότοιο, 42, 26, procurée par Bacchos. Mais l'apothéose de ce deuxième Dionysos représente une récompense individuelle et non pas un bénéfice collectif: elle n'apporte rien de plus à l'humanité.

Ainsi, l'histoire universelle dans les *Dionysiaques* se clôt en fait aux chants 41-43, qui définissent la nature et posent les limites du rayonnement dionysiaque, avec la consultation des tables d'Harmonie et la rivalité entre Dionysos et Poseidon pour le patronage de Beyrouth (et de la Justice). Le chant ultime du poème, 48, apporte 'seulement' une conclusion d'ordre mythographique — l'apothéose de Dionysos Bacchos. La perspective la plus importante que dessinent les *Dionysiaques* est d'ordre politique — l'établissement, à jamais, du pouvoir romain — et non pas eschatologique. De la double mission universelle que Zeus fixe à Dionysos en 13, 6-7, "enseigner à tous les peuples ses rites avec leurs danses nocturnes et le fruit vineux de la vengeance", seule la seconde est développée. Les *orgia* de Dionysos font figure de simples réjouissances; rien ne permet de leur attribuer une valeur salvatrice et le dieu n'est à aucun moment présenté en vainqueur de la mort. Les affirmations sur le sort d'Ampélos tué par un taureau, en 12, 142-145 ("Il vit, Dionysos, ton jeune ami... Ampélos n'est pas mort à jamais, bien qu'il ait connu la mort"), même si elles ont (et avaient sans doute déjà à l'époque de Nonnos) des résonances chrétiennes, ne sortent pas du cadre mythologique des métamorphoses.

Dans ces conditions, les huit chants 41-48 risquent de paraître quelque peu superflus. Déjà au milieu du chant 40, c'est-à-dire après sa victoire sur les Indiens, Dionysos a rempli les conditions qui lui étaient posées pour accéder à l'Olympe et la rencontre avec Héraclès à la Tunique d'Étoiles (deuxième partie du chant 40) contient tous les éléments d'une apothéose, plus solennelle et plus détaillée que celle, rapide, qui clôt le chant 48 et l'ensemble du poème. Dès lors, pourquoi faut-il que Dionysos continue son circuit terrestre? Certes, cela permet à l'auteur d'intégrer à son poème, dans la série extensible des combats et exploits divers du futur dieu, différentes légendes qui n'avaient rien à voir avec la guerre des Indes. Et l'affrontement avec Penthée, pour ne prendre que cet exemple, était attendu depuis le chant 5 qui l'annonçait.² Mais Nonnos n'a pas cherché à être exhaustif. Un épisode important des traditions argiennes relatives à Dionysos, le plongeon à Lerne, est totalement passé sous silence, bien qu'il eût servi d'*aition* à des cultes à mystères restés vivants jusqu'au IV^e siècle ap. J.-C. et fournît un bon exemple de ces *orgia* nocturnes que Dionysos est censé propager.³ Il représentait Dionysos en vainqueur de la mort, allant arracher à l'Hadès sa mère Sémélé. Nonnos omet cette légende bien rattachée à son thème principal alors qu'il lui arrive d'en introduire dans son poème qui semblent être de pures digressions, comme le récit du triste sort de Phaéthon (38, 90-434), sur lequel nous reviendrons.

N'y aurait-il pas, dans cette fin des *Dionysiaques*, une sorte d'émiettement, ce qui n'empêcherait du reste nullement certains morceaux d'être parmi les plus réussis? C'est toute la question de la cohérence du poème qui est posée. Pour répondre, nous partirons d'une donnée qui a frappé tous les lecteurs des *Dionysiaques*. Leurs quarante-huit chants se subdivisent en deux

² Les chants 3-5 et 44-46, que l'on peut qualifier de "thébains", occupent une place symétrique par rapport au début et à la fin du poème. Voir ci-après, p.258-259, sur ces arrangements.

³ Je me permets de renvoyer à ma *Chronique des derniers païens* (Paris 1990), 218-220.

groupes de vingt-quatre, et le premier de ceux-ci à son tour se divise en deux de douze, dont le premier se subdivise à nouveau en deux groupes de six. Mais le jeu s'arrête là. Correspond-il vraiment à un principe d'organisation? Pourquoi ce schéma paraît-il n'être qu'ébauché? Est-il remplacé, et comment? C'est ce que nous examinerons, brièvement pour le récit de la guerre des Indes, plus longuement pour la toute dernière partie de l'œuvre, avant de nous interroger sur le statut du héros dans le poème.

Une régularité tôt brisée

Si l'auteur ne se soucie pas de faire un récit complet, celui-ci n'en est pas moins structuré — mais selon des logiques successives et différentes. En effet, Nonnos semble d'abord adopter une ordonnance en groupes de chants, régulière, non seulement arithmétique mais thématique. Les quarante-huit chants du poème sont autant que l'*Iliade* et l'*Odyssée* réunies. Cela ne veut pas dire qu'on y trouve une *Iliade* et une *Odyssée*, même si un (deux, en fait) récits de voyage (mais, pour ce qui est du voyage proprement dit, très abrégés) y encadrent, non pas une *Iliade*, mais un récit de guerre qui juxtapose certaines scènes et certaines situations de l'*Iliade*. Les emprunts à l'*Odyssée* sont beaucoup plus rares et de bien moindre ampleur, et le Polyphème nonnien vient de la poésie bucolique plutôt que d'Homère.

Du reste, l'*Iliade* n'est pas le seul modèle de Nonnos pour les épisodes guerriers de son épopée. Il a recours à d'autres imitations et aussi, ce qui est plus original, à des souvenirs historiques, proclamés quand il s'agit des guerres médiques (Marathon aux chants 27, 299-300 et 28, 126-157, Salamine, ainsi que Xerxès faisant fouetter l'Hellespont, pour la bataille navale du chant 39), bien reconnaissables pour ce qui est de la lutte autour du lac de Nicée (chants 14-15, d'après la victoire décisive de Septime Sévère sur Pescennius Niger en 193 av. J.-C.) ou du franchissement de l'Hydaspe (chants 22-24, inspiré par le passage du même fleuve par Alexandre, avec l'utilisation en

parallèle du combat homérique entre Achille et le Scamandre en 22, 379-383⁴).

Le poème dans son ensemble se divise nettement en deux parties. L'auteur n'en garde pas moins toute sa liberté dans le traitement, homérique ou non, de ces parties. Le début du chant 25 (donc, arithmétiquement, de la deuxième moitié) est marqué très clairement par un second prologue, qui fait référence à Pindare (20-21) aussi bien qu'à Homère. Si l'on observe les divisions de la première moitié, dans les chants 1-24, à la fin du chant 6, puis du chant 12 et du chant 18, on note aussitôt deux articulations nettes: entre 6 (le premier Dionysos, Zagreus, et son échec) et 7 (promesse d'un réconfort pour les hommes), puis entre 12 (apparition de la vigne) et 13 (début de la campagne contre les Indiens: mobilisation); il sera plus difficile d'en trouver une entre 18 (bon accueil chez Staphylos) et 19 (après une tournée de conversions, retour chez Staphylos, mort subitement, et jeux funèbres). Ici la gradation s'efface devant un simple contraste esthétique. Les chants 6 et 12 sont marqués par des consultations oraculaires. Une troisième aura lieu au chant 41, en étroit rapport thématique, on le verra, avec les deux précédentes, mais à l'évidence sans aucun rapport avec elles pour ce qui est de l'articulation en groupes de chants.

Dans la seconde partie de l'œuvre, cette répartition par groupes de six n'est donc plus du tout respectée. On cherchera en vain, à la fin de 30, 36, 42, la possibilité d'une coupure, la marque d'une étape. Pas tout à fait en vain, peut-être: le groupe de 31 à 36 est consacré à deux épisodes à signification 'théolo-

⁴ N. HOPKINSON et F. VIAN, *Les Dionysiaques*, VIII (Paris 1994), dans la Notice du chant 23, pp.124-128, me paraissent minimiser l'influence des historiens d'Alexandre sur Nonnos. L'idée même d'une bataille pour le franchissement de l'Hydaspe et non de l'Indus ne peut venir que de l'expédition d'Alexandre. Cf. *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis* (Clermont-Ferrand 1991), 288, s'appuyant sur l'article de F. BORNEMANN, "Sulla spedizione di Dioniso in India nel poema di Nonno", in *SIFC* N.S. 47 (1975), 52-67. La différence essentielle vient de ce que la bataille contre Poros s'achève par la soumission de Poros et la réconciliation des adversaires, ce qui était exclu ici.

gique'. Une *Dios apatè* (chants 31-35) de plus ample portée que celle de l'*Iliade*, qui lui a évidemment servi de modèle, introduit le thème de la folie de Dionysos (chant 32) et, au dénouement, oblige pour la première fois Héra à renoncer à sa haine pour Dionysos et, en lui donnant le sein, à lui faire accomplir un pas de plus vers la divinisation (chant 35). Une théomachie, au chant 36, est elle aussi profondément homérisante mais comporte une interprétation allégorique, bien mise en évidence par F. Vian.⁵ Elle assure "la sauvegarde de l'ordre cosmique". On peut remarquer que le chant 37 décrit des jeux funèbres, comme le faisait 19, marquant respectivement une coupure avec 36 et 18; même si cette répartition régulière est voulue, au chant 37 aussi elle ne peut avoir de signification qu'esthétique. Les visions grandioses de ces chants ne les isolent pas dans cette deuxième partie du poème. Le chant 30, la "Morrhéide", prépare le "roman" de Morrheus et Chalcomédé aux chants 33-35. Il y a donc bien un groupe 31-36, mais pas de groupe 25-30. Pas davantage de groupe 37-42. Le chant 42, en effet, est la pièce centrale de l'épisode de Dionysos à Beyrouth (41-43). Il n'occupe à aucun degré une position-limite ou charnière.

Nonnos semble ainsi s'engager sur des voies qu'il ne suit pas jusqu'au bout. Appliquant les mêmes procédés pour l'ensemble du poème et pour ses épisodes isolés, il lui arrive souvent de paraître nous proposer un "plan limpide ... aussitôt abandonné"⁶. Il ne va pas pour autant tout à fait à l'aventure. Une lecture attentive révèle à travers l'œuvre des progressions qui ne peuvent guère être gratuites: ainsi dans la manière de combattre de Dionysos.⁷

Les grands tournants dans la carrière de Dionysos ne sont pas forcément signalés par des fins de chant. L'exemple le plus frap-

⁵ F. VIAN, "La théomachie de Nonnos et ses antécédents", in *REG* 101 (1988), 275-292 [423-438].

⁶ F. VIAN, *art. cit.*, 276.

⁷ F. VIAN, "Dionysus in the Indian War", in *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, ed. by N. HOPKINSON (Cambridge 1994), 96 [511-512].

pant est fourni par la victoire définitive sur les Indiens qui intervient dans le chant 40, mais n'en occupe que la première partie. Le chant se trouve ainsi brisé en deux morceaux sensiblement égaux, mais de contenu très différent, victoire militaire d'un côté et visite pacifique de Dionysos à l'Héraclès tyrien de l'autre. Certes cette visite, première forme d'apothéose, pourrait apparaître comme la récompense directe de la victoire remportée au début du chant, récompense promise solennellement par Zeus au tout début de la campagne indienne, à la charnière des chants 12-13. Cette possibilité n'est pas exploitée par l'auteur, qui n'a pas choisi de souligner par une rupture formelle le changement de décor, pourtant total. C'est d'autant plus remarquable qu'il emploie, lorsqu'il passe de la guerre des Indes à la visite de Tyr (début de la seconde partie du chant), au vers 298 du chant 40, une formule de début ou de fin de chant tout à fait analogue à celles qu'il utilise en 40, 580 (fin du chant) ou, par exemple, au début du chant 44 ou en 48, 1-3. De telles 'irrégularités' ne peuvent qu'être voulues. Elles relèvent de la volonté de *poikilia* du poète. La coupure entre la deuxième partie du chant 40 (Tyr) et le chant 41 (Beyrouth) n'était pas évidente compte tenu de la proximité à tous égards des deux villes. Elle est maintenue par un procédé curieux et révélateur: un bref rappel du site de Tyr au début du chant 41 (15 sq.) sert non à prolonger son éloge mais à dénigrer son site par comparaison avec celui de Beyrouth. Il contribue ainsi à mettre en valeur le contenu de 41, cette vision cosmique qui va de l'origine du monde à l'avènement de Rome, alors que les légendes tyriennes de 40 restaient étroitement centrées sur la cité et son territoire.

Critères de cohésion interne de la guerre des Indes

Même si Nonnos semble le plus souvent désinvolte avec les scènes militaires, la guerre des Indes proprement dite n'est pas le foisonnement de *membra disjecta* qu'y voyaient Paul Collart et Rudolf Keydell. Une construction par correspondances ou effets de contraste avec d'autres parties de l'œuvre n'a pas encore

livré tous ses secrets. Ainsi, on pourrait comparer la participation des troupes marines au combat contre les Indiens, au côté de Dionysos (chant 39), et leur lutte contre les troupes dionysiaques, au côté cette fois de Poseidon (chant 43).

C'est en le replaçant dans ce système de renvois qu'on pourra proposer une explication au récit de la légende de Phaéthon, qui paraît de prime abord totalement gratuit, 'accroché' à l'explication d'un prodige (une éclipse). Or ce récit est fait par Hermès à Dionysos en tête-à-tête, ce qui lui donne une certaine solennité:

"Alors, comme Dionysos, l'ami des rochers, se trouve seul, du haut du ciel vient, en messager de Zeus, son frère Hermès qui lui dit ces paroles rassurantes pour sa victoire".⁸

Les perturbations induites par l'inexpérience de l'adolescent Phaéthon (chant 38) rappellent les bouleversements cosmiques provoqués par Typhée (chants 1-2): tout se passe comme si le malheur de Phaéthon était une reprise du drame des deux premiers chants, distanciée par un récit dans le récit, par le recul du temps, et atténuée par la faiblesse du héros-victime. Et ce rappel est placé avant la victoire définitive de Dionysos (chant 40), mais après que l'issue conciliatrice de la bataille entre les dieux du chant 36 a assuré définitivement la sauvegarde de l'ordre cosmique.⁹ Ce qui peut expliquer le caractère burlesque de la Gigantomachie de Dionysos au début du chant 48. Le vrai danger est passé. Phaéthon fait penser aussi au *νήπιος* Zagreus du chant 6, l'enfant victime de son immaturité; le rapprochement est fait par Nonnos lui-même (38, 209-210) et dès lors nous pouvons aussi comparer à des passages similaires du chant 6 l'évocation de la sphère céleste (38, 222 sqq., cf. la sphère armillaire du ch. 6, v. 64-88), le thème de l'éclipse et celui du déluge purificateur (38, 416, cf. 6, fin).

⁸ Chant 38, 75-77, trad. B. SIMON (Paris 1999), modifiée pour le vers 77.

⁹ F. VIAN, *loc.cit.* ci-dessus. Sur Hermès introducteur et protecteur de Cadmos et de Dionysos, voir M.-C. FAYANT, "Hermès dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis", in *REG* 111 (1998), 145-159.

Il y aurait bien d'autres moyens encore de lier cette 'Indiade' au reste de l'œuvre: par exemple, aligner les défaites de Dionysos, contre Lycurgue (chants 20-21), contre Dériade lors de la seconde et de la troisième journée de bataille (chants 30-36), contre Poseidon (chant 43) et enfin contre Persée (chant 48). F. Vian a souligné de manière probante les parallèles entre la Lycurgie (chants 20-21) et la Folie de Dionysos aux chants 30-36, d'autant plus importants que Nonnos déplace la folie du dieu dans la biographie de celui-ci, l'enlevant aux Enfances où l'autorité d'Homère la plaçait pour en faire une péripétie de la guerre des Indes, introduisant une étape importante de sa divinisation.

Cohérence narrative: la structure des chants 41-48

Comme le remarquent chacun de son côté F. Vian et M.- C. Fayant, les chants 41-48 sont ordonnés selon une symétrie assez curieuse, mais certainement pas fortuite: deux groupes de trois chants, 41-43 et 44-46, sont consacrés chacun à un seul épisode (lutte pour Beyrouth / lutte pour Thèbes), tandis que les deux chants suivants renferment chacun trois épisodes: pour 47, le don de la vigne à Icaros, en Attique; le mariage avec Ariadne, à Naxos; la lutte contre Persée, à Argos; et pour 48, le combat contre les Géants, en Chalcidique; l'étreinte avec Palléné, également en Chalcidique; le viol d'Aura, dans la région de Cyzique. Ces épisodes ne manquent pas non plus de cohérence géographique: le chant 47 se déroule au cœur de la Grèce classique; 48, dans des régions proches de la 'Nouvelle Rome', du côté de l'Europe ou de l'Asie.

On retrouvera le même genre de disposition, à plus petite échelle, au chant 40 dans la partie centrale de la litanie adressée par Dionysos à Héraclès Astrochitôn (391-406): Dionysos énumère, à la deuxième personne, cinq noms en deux vers, puis, à la troisième personne, consacre cinq vers pour un seul nom, le sixième; puis il reprend l'énumération: cinq noms en trois vers, à la deuxième personne, et à nouveau, à la troisième personne, cinq vers pour un seul nom, le douzième. Si l'on ajoute que le

chiffre douze convient particulièrement pour un dieu maître des heures et des mois, l'art de Nonnos apparaît extrêmement concerté en même temps qu'imprévisible.¹⁰

Comme on pouvait s'y attendre, on note des rappels thématiques entre les deux extrémités de l'œuvre aussi bien qu'à l'intérieur de ce final des chants 41-48.

Le plus évident est entre les deux groupes de trois chants qui, réunis, composent la 'Geste de Cadmos', 3-5 (fondation de Thèbes et malheur d'Autonoé à cause de son fils) et 44-46 (retour à Thèbes et malheur d'Agavé à cause de son fils); son unité thématique est soulignée dans les derniers vers du chant 46 (362-367). D'une part les chants 44-46 achèvent en effet le récit des "malheurs des filles de Cadmos", spécialement d'Autonoé et d'Agavé, mentionnées ensemble en 46, 362-363, avec une formule énigmatique où Dionysos les console en leur montrant "les oracles annonciateurs de l'espérance future".¹¹ Si l'on admet que le poète était chrétien, on peut voir là un écho de l'interprétation des oracles païens comme étant une forme imparfaite de la révélation chrétienne.¹² D'autre part ces chants se terminent avec l'accomplissement de la menace qui pèse sur Cadmos depuis le meurtre du dragon de Dirke au chant 4, 417-420; c'est l'exil en Illyrie et la métamorphose de Cadmos et d'Harmonie en serpents de pierre.¹³ La 'Ringkomposition' se

¹⁰ B. SIMON dans son édition, tome XIV (Paris 1999), 148, ne semble pas s'être aperçue que "Soleil à Babylone" ne pouvait être qu'une épithète de Mithra, Babylone étant là pour Ctésiphon, capitale des Sassanides adorateurs de Mithra (dont le nom signifie 'Soleil'). Les trois identifications qui suivent cette litanie (407-409) sont sur un autre plan: elles reflètent des syncrétismes entre dieux tyriens, et non avec des dieux, en général solaires, de l'extérieur. Voir *Mythologie et géographie dionysiaques* (op.cit. n.4), 233-234.

¹¹ Cf. le thème pindarique des malheurs des quatre filles de Cadmos (et de Cadmos lui-même): PIND. *Ol.* 2, 22-30; *Pyth.* 3, 86-99. Autonoé et Agavé n'ont pas de compensation connue à leur malheur, à la différence de Sémélé et d'Inô.

¹² Voir G. AGOSTI, "La conversione della fonte Castalia", in *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian* (Alessandria 2003), 541-564.

¹³ Accomplissement en 46, 364-367; menace annoncée en 2, 669-679, explicitée en 4, 417-420 et 5, 121-125, rappelée enfin en 44, 113-118.

retrouve, dans un cercle plus restreint, à l'intérieur de la Penthéide des chants 44-46, puisqu'elle commence et s'achève en Illyrie¹⁴ (44, 1 + 107-118 et 46, 364-367). Le passage de Dionysos par l'Illyrie pour se rendre de l'Asie à Thèbes ne répond à aucune nécessité géographique, tout comme le rappel de la métamorphose future de Cadmos et d'Harmonie ne correspond à aucune nécessité narrative. L'un et l'autre ne semblent pas avoir d'autre motif que de permettre au poète de délimiter formellement un ensemble de trois chants.

Du coup, on peut se demander s'il n'y a pas certaines correspondances aussi entre les deux premiers chants, qui forment le 'prélude cosmique', et les deux derniers (47-48). Une au moins est claire: la lutte de Zeus contre Typhée aux chants 1-2 reçoit pour répondant la lutte de Dionysos contre les Géants (48, 1-89); le contraste entre les deux épisodes est frappant, tant pour l'ampleur que pour le ton. La participation de Cadmos à la lutte contre Typhée reste naturellement sans parallèle, puisque Dionysos emprunte des traits à la fois au grand dieu qui se bat et à son auxiliaire, dans un récit que l'auteur ne semble pas prendre très au sérieux, au contraire du ton adopté dans les chants 1-2.¹⁵ Nonnos s'écarte de la vulgate mythologique pour glorifier son héros, qui apparaît supérieur à Zeus même (89), avec une emphase qui confine au comique. Un autre parallèle avec la lutte contre Typhée, également au chant 48 dont il occupe la majeure partie (238-968), un peu plus subtil mais assuré, a été mis en évidence par F. Vian: c'est l'histoire d'Aura la Titanide, "figure monstrueuse: son comportement est conforme à son ascendance titanique et justifie les allusions faites à Typhée".¹⁶ Dans la vision simplifiée du monde qui est celle de Nonnos (et de son époque), le chant 47 dans son ensemble paraît être le chant des figures

¹⁴ F. TISSONI, *Nonno di Panopoli. I Canti di Penteo* (Dionisiache 44-46). *Commento* (Firenze 1998), 348.

¹⁵ Cf. les remarques *ad. loc.* de F. VIAN dans son édition, tome XVIII (Paris 2003), 7-9.

¹⁶ F. VIAN, "Théogamies et sotériologie dans les *Dionysiaques* de Nonnos", in *Journal des Savants* 1994, 209.

de qualité, des 'bons', qu'ils soient amis (Icarios et Érigone, Ariadne) ou adversaires (Persée) de Dionysos, 48 celui des 'mauvais', forcément adversaires du dieu (Géants, Palléné et son père qui forment un couple antithétique d'Icarios/Érigone, Aura). On retrouverait la même alternance, dans les deux groupes précédents, entre un 'bon' adversaire, Poseidon (chants 40-43), et un 'mauvais', Penthée (chants 44-46).

À l'intérieur du final, le parallèle entre deux combats de Dionysos, contre Poseidon et Persée, un frère et un fils de Zeus (41-43 et 47), n'est pas moins évident. D'autant plus que dans les deux cas, l'issue est en réalité une défaite de Dionysos, qui est présentée sous les dehors d'une réconciliation. Dionysos ne sera ni le patron de Beyrouth ni celui d'Argos. Il ne sera pas non plus celui de Tyr (Héraclès étant solidement installé à ce poste) ni bien sûr d'Athènes. Dionysos n'a pas vocation à devenir un dieu protecteur des cités, ni même à s'installer durablement quelque part, sinon dans l'Olympe.

Sérieux et parodie: l'ironie des Dionysiaques

On peut dès lors se demander quel genre de héros est Dionysos. Si l'on examine sans prévention les autres épisodes de la dernière partie du poème, on verra que l'action du futur dieu y est souvent présentée sous un jour plutôt négatif: à Thèbes il détruit ou ruine sa propre famille; à Athènes il apporte la mort à Icarios et à Érigoné; à Argos il déclenche une folie meurtrière; ses amours mêmes ne sont pas abouties: contrairement à une règle bien établie, qui veut que la couche d'un dieu soit toujours féconde, son union avec Palléné demeure stérile et ne sert qu'à la punition de son père; Ariadne lui donne il est vrai "de nombreux enfants" mais aucun ne joue un rôle ni même n'est nommé. Aura enfin tue l'un des jumeaux qu'elle a conçus du dieu, l'autre étant sauvé de justesse et confié à Nicaia.

À nouveau se pose le problème du sérieux de Nonnos, devant cette multiplication finale de scènes d'horreur et d'anthropophagie, et devant les gesticulations d'Aura jetant l'un de ses

enfants en l'air, vers les "brises" dont elle porte le nom (48, 892-895), avant de le dévorer (48, 917-924a). Nonnos n'a pas ou très peu besoin de la descendance de Dionysos: ses enfants restent anonymes (avec Ariadne), sont inexistantes (avec Palléné) ou victime de sa mère (un des jumeaux d'Aura). La tradition lui suggérait de donner à Aura des jumeaux, en raison de la présence sur le territoire de Cyzique du mont Dindymon, leur naissance en ce lieu fournissant l'*aition* du nom de la montagne (48, 854-855). N'ayant ensuite de rôle que pour un garçon, Nonnos se débarrasse de l'autre.¹⁷ En revanche les deux seuls enfants qui soient nommément attribués à Dionysos, Télété, "Initiation", qu'il a avec Nicaia, et Iacchos avec Aura, sont en liaison étroite, élevés par la même nourrice, Nicaia, "régente de l'initiation bacchique" (48, 811), la fillette étant promise à "servir le fils et le père" (48, 886), tandis que Iacchos passe très vite dans les bras d'Athéna avant d'être confié à la population de l'Attique (48, 961b-968). Sa présence suscite des danses et des chants (967-968), sans aucune allusion précise à la diffusion d'un mysticisme dionysiaque. On semble être dans une atmosphère de pur divertissement.

Ces éléments, bouffons, humoristiques ou simplement plaisants, dans l'épopée de Nonnos ne sont pas eux non plus sans antécédents homériques. Qu'il suffise de rappeler le petit Ajax s'étalant dans la bouse de vache, dans l'*Iliade*, ou l'adultère d'Aphrodite et d'Arès au chant VIII de l'*Odyssée*. Ce dernier poème surtout offrait des scènes tragi-comiques (le Cyclope dévorant ses victimes, Circé transformant les hommes d'Ulysse en cochons...). Elles n'ont fait chez Nonnos l'objet d'aucune imitation comparable à celle des grandes scènes de l'*Iliade* rappelées plus haut.

Les scènes guerrières sont le lieu de prédilection où Nonnos développe les côtés bouffons de son épopée;¹⁸ B. Gerlaud lui aussi signale cette parodie guerrière, avec une "alternance de

¹⁷ F. VIAN, Notice du chant 48, dans le tome XVIII, p.78.

¹⁸ Relevés par F. VIAN au chant 28, tome IX (Paris 1990), 159 et surtout 167.

l'érotique et du martial".¹⁹ Quant aux entreprises amoureuses du dieu, elles sont traitées sur des tons très variables selon le rang de la jeune fille courtisée et les espérances qu'entretient Dionysos. Les propos du faux jardinier à Béroé confinent à la grivoiserie rustique, la lutte avec Palléné offre l'occasion de saisies lascives... ailleurs Dionysos est presque respectueux...

Nonnos est en effet capable, et ne s'en prive pas, de traiter le même sujet sur le ton de l'éloge puis du dénigrement (ou l'inverse): il en va ainsi, on l'a vu, avec la ville de Tyr; la nymphe Nicaia n'a pas le même caractère aux chants 14-16 (belle virago rebelle à l'amour) et au chant 48 (nourrice soumise du fils de son ancien amant); il trace des portraits d'Héraclès contrastés, ironisant sur les prétendus exploits du fils d'Alcmène au chant 25, affectant la vénération pour le dieu à la tunique d'étoiles du chant 40. Même la ville où il déclare travailler (1, 13-14), Alexandrie, n'est pas à l'abri de son impertinence: c'est la patrie des phoques puants de Protée (1, 37-38, réminiscence de l'*Odyssee*, 4, 406 et 441-442; avec reprise au chant 43, 76-77). Or Protée, maître de Pharos, est aussi un patron de la protéiforme esthétique nonnienne...

Cela ne veut pas dire que les *Dionysiaques* ne renferment pas des éléments de sérieux (nul ne pensera que les éloges de Rome relèvent de la dérision), mais ceux-ci se trouvent à un autre niveau. Après l'éloge de Byzance au chant 3, 365-371, associé à celui de Rome et de ses origines troyennes (195-199), ce sont les principales cités aux alentours de la capitale de l'Empire qui ont été évoquées: Nicomédie (au moyen du Geudis et du pays d'Alybè), Nicée avec son lac et le Sangarios, Cyzique avec le Dindymon et le Rhyndacos... On retrouve, encore qu'à un bien moindre degré, chez d'autres auteurs de l'Antiquité tardive la même association de tons narquois et solennel, de solennité et de désinvolture au moins affectée²⁰ (Paul le Silentiaire, Jean de Gaza...).

¹⁹ B. GERLAUD, tome XI (Paris 2005), 135.

²⁰ G. AGOSTI, "Late Antique Iambics and iambikè idéa", in *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, ed. by A. CAVARZERE, A. ALONI and A. BARCHIESI (Lanham-Boulder-New York-London 2001), 217-254.

Ce ne sont pas les aventures amoureuses ou guerrières, à l'issue équivoque, des chants 41-48 que le lecteur attendait pour le retour des Indes, mais plutôt la procession triomphale si goûtée des arts figurés, qui paraissait mener tout droit à l'apothéose. Or elle est à peine évoquée. Tout se passe comme si Nonnos avait voulu éviter une célébration conventionnelle de son héros, tout en préservant l'unité thématique de son poème. Il soigne néanmoins le portrait qu'il trace de Dionysos, et dans une certaine mesure le prend malgré tout au sérieux.

Une apothéose calculée

J'en prendrai un exemple à travers la grande affaire de la carrière terrestre de Dionysos, le processus d'apothéose, fondamental pour la composition d'ensemble du poème. Cette apothéose est marquée par l'admission du nouveau dieu à la table de Zeus, où il boit le nectar en compagnie de ses frères, Apollon et Hermès (48, 974-978, derniers vers du poème). Fin abrupte, en cinq vers, ce qui, remarque F. Vian, n'est pas sans exemple dans l'épopée antique. Les *Argonautiques* aussi ont une fin rapide, et plus évasive que celle des *Dionysiaques*. Mais cette apothéose 'expédiée' avait été longuement préparée.

Dionysos avait bu du nectar, pour la première fois, après son combat contre Lycurgue, au chant 21: alors, bien que vainqueur grâce à Ambrosia et à ses alliés, il s'était réfugié dans la mer auprès de Thétis; il est servi par son frère Mélikertès, et serre dans ses bras son frère Palaimôn: il s'agit du même personnage, mais Nonnos laisse planer une équivoque.²¹ Le parallèle entre les deux scènes de même contenu, en 21 et en 48, est frappant; simplement, il s'agit, dans la première (qui est la plus développée) d'une apothéose sur le mode mineur: Dionysos est accueilli par 'deux' demi-frères, mais ce sont des divinités secondaires et non pas les grands Olympiens, tout au fond de la mer et non pas au firmament.

²¹ 21, 170-184. il en va de même au chant 43, où le même héros reparait.

Une scène analogue, en position intermédiaire, permet d'autres repérages: au chant 40, Dionysos est accueilli par Héraclès à la tunique d'étoiles, à Tyr (411-421), dont la statue manifeste la présence divine en "lançant des éclairs" et en s'animant pour une *dexiosis*, geste d'accueil ancestral²² (413-415). Il goûte à nouveau le nectar (et l'ambrosie, mais Nonnos accorde visiblement plus d'importance au nectar, sans doute parce qu'il est liquide comme le vin). Là aussi, il est reçu à la table d'un dieu, mais sur terre. Les cadeaux échangés à la fin de la visite, après les entretiens, sont clairement symboliques: Dionysos est revêtu d'une "tunique étoilée", promesse d'ascension astrale, et Héraclès reçoit un cratère, rappel du bienfait qui vaut à Dionysos sa récompense (40, 576-578). Le choix des détails dans l'évocation du repas offert par Héraclès à son visiteur est hautement significatif:

"Et il [Héraclès] le [Dionysos] charme par un bon accueil à sa table amie; alors, le cœur réjoui devant un repas sans viande, Dionysos touche à l'ambrosie et au nectar; rien d'étonnant s'il boit le doux nectar après le lait immortel d'Héra".²³

Deux points méritent d'être relevés:

1) Il s'agit d'un repas sans viande (419), comme l'a bien vu D. Accorinti, d'un sacrifice non sanglant, qui évoque le repas sacrificiel chrétien, que perpétue aujourd'hui encore le rituel de la messe, catholique ou orthodoxe. Cette précision introduit un autre parallèle avec la scène chez Thétis, au chant 21, qui est en fait un volet d'une double apothéose, car elle est précédée, sur terre, par la divinisation de Lycurgue, mais, comme le suppose N. Hopkinson *ad loc.* (21, 161), Lycurgue fait figure de "faux dieu" et sa divinisation est une "contre-divinisation". Il reçoit

²² Comparer l'illumination des torches d'une statue d'Hécate à Pergame, en l'honneur de Julien, Eunape, *Vies des Sophistes*, 7, 2, p.475 Boissonnade. Et, beaucoup plus tôt, pour ne citer que cet exemple, la *dexiosis* des rois de Commagène avec Mithra, sur les reliefs d'Arsameia du Nymphaios.

²³ 40, 418-421, trad. B. SIMON modifiée.

des libations de sang. Or on connaît la répulsion manifestée dans l'Antiquité tardive, tant du côté des philosophes que bien sûr des chrétiens, pour le sacrifice sanglant. Celui-ci, dans les *Dionysiaques* comme dans la pratique, tant qu'il fut toléré, fait figure au mieux de reconstitution archaïsante: que l'on pense au sacrifice de la vache-guide par Cadmos au début du chant 4.²⁴ De même, les vaches noires consacrées à Poseidon en 43, 40-41 viennent de l'*Odyssée* et non d'une réalité plus récente.

2) D'autre part, en 40, 421, Nonnos rappelle que Dionysos a déjà goûté au lait d'Héra: autre rituel d'apothéose, cette fois-ci grâce à l'adoption par une déesse, symbolisée par cet allaitement. Cette double réception est déjà mentionnée au dernier vers (63) de la IVe *Bucolique* de Virgile: *nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est*, le dieu ne l'a pas jugé digne de sa table, ni la déesse de son lit ... Chez Nonnos, il est question à plusieurs reprises du don de son lait par Héra. Comme pour la consommation du nectar, la scène principale est préparée par d'autres allaitements divins: par Rhéa (dès 1, 19-21, *al.*, jamais raconté mais objet d'allusions, ainsi en 35, 302 au moment de l'appel à Héra), par les nymphes du Lamos (9, 30-31), voire par Ino (9, 96-110). Elle intervient au chant 35, 278-335; mais Nonnos introduit dans le rituel un élément inédit: sur une prescription d'Hermès, l'allaitement lui-même (325-328) a été précédé par une onction de Dionysos sur tout le corps:

"[Hermès à Héra:] 'Faisant onction de ton lait sur le corps de Lyaios, enlève la souillure hideuse de la maladie qui égare son esprit'... Héra ne désobéit pas, mais, d'une goutte divine de son sein qui guérit les peines faisant onction sur le corps de Lyaios, elle chassa la souillure de la folie sauvage, venue de la divinité".²⁵

²⁴ F. VIAN, "Les cultes païens dans les *Dionysiaques* de Nonnos: étude de vocabulaire", in *REA* 90 (1988), 399-410.

²⁵ 35, 306-307, 319-321, cf. aussi 317-318 (non traduits ici). L'onction est ainsi mentionnée à trois reprises, dans des termes proches. Pour les parallèles chrétiens, on se reportera à l'excellent commentaire de G. AGOSTI au vers 306 (éd. de la BUR, tome 3, 2004), soulignant que le lait était utilisé dans le rituel baptismal chrétien.

On peut se demander s'il ne s'agirait pas, comme à propos du repas sacrificiel, d'éléments d'une culture commune à l'Antiquité tardive qui trouveraient des parallèles dans le monde païen (entrée dans une communauté par un rituel d'ondoiement, d'onction ou d'aspersion). Mais les références proprement chrétiennes nous paraissent évidentes, tant au niveau iconographique de l'allaitement qu'à celui, rituel, de l'onction qui évoque le baptême, effaçant le péché originel comme ici le lait efface la folie qui frappe Dionysos.

Parallèlement à cette progression, Dionysos révèle à plusieurs reprises son identité divine: à Béroé, en 42, 355-360a: "dépouillant son apparence mortelle, il change d'aspect et, tel un dieu, se présente à la jeune fille", puis à Ariadne en 47, 421-422, "près de la jeune fille, prenant son apparence divine, il resplendit".²⁶ Ses épiphanies guerrières, "transfigurations", à Dériade, aux pirates tyrrhéniens, à Persée, sont plus spectaculaires mais relèvent du même principe.²⁷

Les préludes cosmiques

L'apothéose de Dionysos d'une part, le mariage de Poseidon de l'autre, scellent définitivement une étape dans la marche de l'humanité. En effet, le don fait aux hommes, grâce à Béroé, de la justice, gage de la stabilité de l'État, a un parallèle évident, le don du vin, symbole de joie de vivre, grâce à Dionysos; l'un et l'autre sont mis en scène par le même procédé du "prélude cosmique" (chants 12 et 41) et constituent des "chapitres d'histoire universelle"²⁸ où l'on ne trouvera nul élément de dérision. Le don de la justice est préfiguré au chant 3 par l'arrivée des Saisons chez Électre pour la naissance de Dardanos, avec les

²⁶ Voir la Notice du chant 42, éd. de la CUF, tome XV, 71-72.

²⁷ F. VIAN, tome IX (Paris 1990), 216.

²⁸ C'est V. STEGEMANN, *Astrologie und Universalgeschichte. Studien und Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis* (Leipzig-Berlin 1930), qui a le premier, non sans excès, mis l'accent sur cet aspect de l'œuvre. Pour les passages évoqués ici, voir F. VIAN, Notice du chant 12, tome V (Paris 1995), 60.

emblèmes impériaux, présage de la souveraineté des Romains, tout comme le don de la vigne est annoncé au début du chant 7 par les prières d'Aiôn. Les deux préludes du chant 12 et du chant 41 ont en commun un trait formel supplémentaire, celui de comporter deux versions, l'une 'ancienne' et l'autre 'récente'.²⁹

Enfin, la présentation successive, au chant 6, du globe céleste d'Astraios montrant l'ensemble du ciel et des constellations, puis, au chant 12, des tables rédigées par Phanès et répartissant l'histoire du monde selon le zodiaque, et enfin, au chant 41, des tables rédigées par Ophion et cette fois consacrées aux sept planètes, introduit une récurrence des mêmes thèmes ou de thèmes complémentaires, irrégulière certes mais parfaitement cohérente, à la fois sur le plan de la cosmographie (d'abord une sphère céleste, puis les douze signes du zodiaque, puis les sept planètes) et sur le plan de la révélation (le don du blé aux hommes, puis du vin, et enfin de la justice, le tout sous l'égide du pouvoir romain, annoncé aux chants 3 et 41). Cette belle ordonnance permet de distinguer ces trois préludes, avec leur assemblage complexe et raisonné de puissances primordiales, et deux interventions où, en sens contraire, ce sont les puissances du destin (ou plutôt du Temps personnifié) qui prennent l'initiative de la communication (les Saisons, Aiôn).

Pour conclure, Nonnos donne une épopée de la civilisation universelle, réunissant (sans doute) l'acceptation du monde contemporain tel qu'il est, christianisé, et la préservation de l'héritage du passé polythéiste. Si ses intentions n'apparaissent pas toujours clairement, s'il les révèle parfois au détour d'un vers ou d'une expression, ce n'est pas par volonté d'ésotérisme, mais par goût esthétique pour l'*arte allusiva*, pour mettre à l'épreuve la sagacité du lecteur et sa capacité à comparer les différents termes

²⁹ Les deux autres exemples de "juxtaposition érudite de versions différentes" relevés par F. VIAN dans sa Notice du chant 12, tome V, 75, sont moins proches que ces deux-là. Comparer aussi 12, 292 et 41, 155; autres juxtapositions à propos de l'éclipse de soleil (chant 38) et à propos des catastérismes (chant 47).

mis en balancement par la composition annulaire. Il y a bien, dans cette épopée peu soucieuse de réalisme malgré tous les éléments qu'elle emprunte au réel, "déconstruction" du héros épique — mais aussi exaltation optimiste d'une culture qui remonte à Homère et continue à s'épanouir à l'ombre de l'Empire fondé par Auguste, pour l'Éternité.

DISCUSSION

A. Sens : Even though the *Dionysiaca* cannot simply be divided into Iliadic and Odyssean halves, is it possible that its structure — with one half broken more regularly into units than the other — might have been influenced by the fact that, of the Homeric Corpus as a whole, one half — the *Odyssey* — might be understood to be more neatly into regular units than the other (the *Iliad*)?

P. Chuvin : It is quite possible that the *Odyssey*'s structure has influenced Nonnos. Though, from a narrative point of view, the *Odyssey* is much more refined than *Dionysiaca*. *Dionysiaca* put side by side heterogeneous pieces chosen for the sake of aesthetics or to create echoes through other parts of the poem (one of the best instances being Phaethon's tale, very different, I think, of whatever tale we might encounter in the *Odyssey*).

M. Fusillo : J'aurais deux questions. La première est plutôt générale. À propos de Protée, vous avez parlé d'une esthétique protéiforme. Est-ce qu'on peut parler aussi d'une esthétique dionysiaque? Y a-t-il une relation entre le choix de la matière narrative et la 'déconstruction' de l'épopée? Dionysos est notamment le dieu du chaos et de la métamorphose, le dieu qui 'déconstruit' toutes les oppositions binaires (masculin/féminin, humain/animal, etc.).

Deuxième question: Si j'ai bien compris, chez Nonnos il n'y a pas encore le parallélisme entre Dionysos et Christ, qui aura une chance extraordinaire dans la postérité, du *Christus patiens* jusqu'à Hölderlin et à Wole Soyinka.

P. Chuvin : 1) C'est Nonnos lui-même qui invoque Protée comme le maître de son esthétique. Mais il n'est que le porteur

des métamorphoses de Dionysos, et c'est bien une esthétique dionysiaque qui gouverne le poème.

2) Assez souvent, les *Dionysiaques* emploient des expressions à résonance chrétienne, à propos de Dionysos (βάκχος ἀναξ δάκρυσε, βροτῶν ἵνα δάκρυα λύσῃ) ou d'autres personnages, parfois avec une intonation qui peut sembler ironique (οὐκ ἴδον, οὐ πυθόμεν, ὅτι παρθένος υἱὰ λοχεύει). Mais à aucun moment Dionysos ne vient apporter aux hommes le Salut éternel; il n'est que le dispensateur de la joie du vin. Il serait tout au plus (si l'on admet que Nonnos était chrétien) une préfiguration lointaine du Christ: ἔλπιδος ἐσσομένης πρωτάγγελα θέσφατα φαίνων (46, 363, vers surprenant).

G. Danek : Der Leser hat tatsächlich den Eindruck, dass Nonnos sein Epos plötzlich und unvermittelt abbricht, und Vian hat Recht, dass die *Argonautika* in dieser Beziehung ein Vorbild sein könnten. Doch Apollonios bricht seine Erzählung aus metapoetischen Gründen vor der Erreichung des Ziels der Reise ab und skizziert in den letzten Versen nur noch summarisch, was nach dem Ende seiner Erzählung geschehen wird. [Ähnlich ist es schon in der *Odyssee*: In den letzten drei Versen fasst der Erzähler zusammen, dass Athene nach dem Ende der Erzählung Frieden zwischen Odysseus und den Verwandten der Freier stiften wird.]

In den *Dionysiaka* hingegen wird das angekündigte Ziel der Handlung, die Apotheose des Dionysos, in den letzten fünf Versen, in extrem kurzer Form zusammengefasst.

P. Chuvin : Vous avez tout à fait raison. À la fin des *Argonautiques*, l'histoire de Jason et de ses compagnons est loin d'être achevée. A la fin des *Dionysiaques*, ni Dionysos ni l'humanité qu'il est venu aider n'ont plus rien à attendre ...

La brièveté de la mention finale de l'apothéose s'explique peut-être par le fait que celle-ci a été évoquée à de nombreuses reprises, annoncée par de multiples gestes.