

## Périégèse et exégèse dans l'Ion d'Euripide :

complémentarité des pratiques discursives et unité de l'intrigue

*Periegesis and exegesis in Euripides' Ion : complementarity of discursive practices and unity of plot*

**Charles Delattre**

---



**Éditeur**

Université Nice-Sophia Antipolis

**Édition électronique**

URL : <http://rursus.revues.org/1180>

DOI : 10.4000/rursus.1180

ISSN : 1951-669X

**Référence électronique**

Charles Delattre, « Périégèse et exégèse dans l'Ion d'Euripide : », *Rursus* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 21 juillet 2016, consulté le 14 octobre 2016. URL : <http://rursus.revues.org/1180> ; DOI : 10.4000/rursus.1180

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 octobre 2016.

© Tous droits réservés

---

# Périégèse et exégèse dans l'ion d'Euripide :

complémentarité des pratiques discursives et unité de l'intrigue

*Periegesis and exegesis in Euripides' Ion : complementarity of discursive practices and unity of plot*

Charles Delattre

---

- 1 *Donner à voir* est l'un des enjeux de la rhétorique antique\* : cet art de la persuasion et du contrôle des émotions est une praxis régulée dont la maîtrise garantit la production d'un discours, souvent éphémère et intentionnellement efficace, qui a pour but d'agir sur un auditoire. Parmi les différentes catégories rhétoriques développées dans les *Progymnasmata* antiques, l'*ekphrasis* assure tout particulièrement ce rôle, qui consiste à transformer un discours entendu en une vision<sup>1</sup>. Comme le souligne avec beaucoup de force R. Webb, l'*ekphrasis* n'équivaut que partiellement à la moderne « description » : c'est l'impact sur l'auditeur qui la définit, ainsi que sa capacité à « donner à voir » ce qui est absent par l'imagination<sup>2</sup>. C'est avec les arts visuels que l'*ekphrasis* entre en rivalité dans l'Antiquité, non avec la narration littéraire.
- 2 Le discours périégétique d'un côté, et l'énoncé dramatique de l'autre, modulent chacun à leur façon l'articulation entre langage et vision. La description de lieux visités et des monuments qui les occupent implique la recomposition par l'auditoire ou le lecteur d'une vision, certes parcellaire et fragmentée, en tout cas spatialisée. La performance scénique aussi impose, par le langage, la visualisation d'un univers qui se superpose à ce que le public voit réellement : acteurs et personnages se fondent partiellement l'un dans l'autre, en tout cas tant que l'irruption d'une mise en abyme ou l'explosion du cadre fictionnel et rituel de la performance ne restaurent pas la perception immédiate de ce que le public voit réellement<sup>3</sup>.
- 3 L'*Ion* d'Euripide constitue un cas extrême où performance scénique et discours périégétique se rencontrent : un chœur d'Athéniennes en visite à Delphes s'extasie devant les beautés du sanctuaire, admire son décor et interroge le desservant du temple, le jeune

Ion, sur les rituels à accomplir. Comme toute tragédie athénienne d'époque classique, l'efficacité de la pièce repose sur son pouvoir d'évocation fragmentaire, sur sa capacité à susciter l'émotion par un langage qui s'incarne en un spectacle, par des acteurs dont la profération organise une vision qui se superpose à ce que les spectateurs voient réellement. Mais Euripide fait plus qu'articuler énoncé (parlé et chanté), évolutions des acteurs et du chœur dans l'espace rituel du théâtre et production d'un spectacle mental : nous souhaitons montrer comment il construit une intrigue qui, loin de se fragmenter en une série de scènes isolées les unes des autres, centrées d'un côté sur la description d'un fronton, de l'autre sur les rituels pratiqués dans le temple d'Apollon, se concentre au contraire sur une procédure discursive que les traités de rhétorique d'époque romaine appellent *exégèse*, terme auquel nous donnons généralement le sens de "commentaire". L'enjeu de la démonstration repose donc sur deux postulats complémentaires : en premier lieu, que l'*exégèse* excède la définition du commentaire comme texte secondaire appliqué au texte d'une autorité<sup>4</sup> ; en deuxième lieu, que les pratiques discursives présentes dans l'*Ion* d'Euripide relèvent bien de cette forme générale d'*exégèse*.

## Périégèse et exégèse

- 4 L'inclusion d'un discours périégétique dans l'*Ion* joue un rôle crucial pour la définition de l'intrigue comme cadre unifié de l'action : c'est en effet autour de la définition de la *périégèse* que se pose un problème d'interprétation dont la résolution modifie la compréhension de ce qu'est l'*exégèse*. Le discours périégétique antique, tel que nous le connaissons grâce à Pausanias, mais aussi aux fragments de Polémon ou d'Héraclide Criticus, relève en effet sans ambiguïté de la tradition discursive du commentaire. La périégèse associe à un référent – monument, statue, lieu – un énoncé informatif, un discours second qui amplifie la définition de l'objet référencé dans l'espace par le voyageur, l'enrichit et le complète, y compris au prix de digressions parfois notables<sup>5</sup>. Dans la *Périégèse* d'Héraclide Criticus, par exemple, le premier chapitre conservé, qui concerne Athènes, comporte un aperçu d'Athènes comme espace urbain (il est question de la *polis*, mais aussi des "maisons", *oikiai*) ; des jugements sur plusieurs monuments (l'Odéon, le théâtre, le Parthénon, etc.) ; une réflexion sur les plaisirs complexes que suscite une visite d'Athènes ; une caractérisation des habitants de l'Attique et d'Athènes. La description inclut les rapports entre passé et présent et intègre les personnes et les actions, y compris les logographes qui courent et bousculent les étrangers sur leur passage, et les courtisanes dont l'usage immodéré risque de faire mourir de plaisir<sup>6</sup>. La citation de quelques vers du poète comique Lysippe sert de conclusion à une description non exhaustive.
- 5 La périégèse, qui emprunte donc d'un côté à l'*ekphrasis* ses techniques de visualisation, est ainsi redevable à l'*exégèse* de son organisation phrastique, avec articulation entre discours principal, fondé sur le parcours géographique, et discours secondaire, porteur d'informations et de culture. Pausanias commente ce qu'il donne à voir, quitte parfois à transformer son tour de Grèce en catalogue de données.
- 6 Un discours périégétique obéit par conséquent à des définitions multiples. Il est pour Pausanias une *suggraphè*, une "composition graphique" (I.39.3), une "juxtaposition d'énoncés" au confluent de l'écriture géographique, de la littérature de voyage et du discours érudit, un énoncé composite dont le regard de l'auteur, ses jugements et ses prises de parole – mais aussi ses silences – assurent l'unité<sup>7</sup>. Il est un assemblage d'

*ekphraseis*, en donnant à voir un espace, des lieux et des monuments<sup>8</sup>. Et il est un commentaire adressé aux commensaux de Pausanias, riches citoyens et *pepaideumenoi*, une *exégèse* qui, par delà les monuments et les lieux, porte sur l'identité de la culture grecque sous l'Empire. Qu'elles aient été lues à titre personnel et documentaire ou exposées sous la forme de conférences, les *périégèses* antiques, en tant qu'elles sont le produit d'une culture rhétorique inséparable du statut social des élites à l'époque romaine, visaient non pas tant à dresser le tableau d'une Grèce visitée qu'à créer par le langage une vision de la Grèce, à susciter l'illusion d'un paysage entrevu par bribes et fragments, à faire des auditeurs les participants d'une conversation où l'érudition et le commentaire appropriés sont des signes du pouvoir social<sup>9</sup>.

- 7 Le terme même de *périégèse* n'est pas sans ambiguïtés dans l'œuvre de Pausanias et entretient un rapport trouble avec *exégèse*. En effet, si le substantif *periègètès* renvoie à l'égo-narrateur que l'on identifie à Pausanias (le "Périégète" par excellence), il s'oppose aussi dans son texte à un nom proche, *exègètès*, qui désigne dans la *Périégèse* de notre auteur ses sources d'information, "guides" et "interprètes" des curiosités locales<sup>10</sup>. L'opposition entre les deux dénominations correspond partiellement à une tension créée par le narrateur : il reconnaît tenir certains éléments de sa narration de ces "guides" et "interprètes", il salue parfois leur mérite, mais bien plus souvent il les critique pour imposer ses propres conjectures<sup>11</sup>. La *périégèse* de Pausanias se donne pour tâche de réunir des énoncés partiels interprétatifs, des *exégèses* qu'elle insère dans le fil continu de sa description.
- 8 Or l'opposition apparaît comme d'autant plus marquée qu'elle résulte d'un coup de force linguistique de Pausanias : en désignant ses sources grâce au terme *exègètès*, il reprend un usage hérodotéen, ce qui peut s'interpréter comme un hommage à son prédécesseur<sup>12</sup> ou une coquetterie classicisante<sup>13</sup>, là où l'usage courant à l'époque romaine voudrait que ses guides locaux soient désignés comme *periègètai*<sup>14</sup>. Entre l'égo-narrateur Pausanias et ses sources, il y a une ressemblance que l'énoncé s'applique à éviter<sup>15</sup>.
- 9 Une autre conséquence de ce choix linguistique est la confusion possible entre deux sens donnés par Pausanias à *exègètès* dans son œuvre : le terme désigne également une catégorie spécifique d'individus, les interprètes et devins attachés à des cultes ou des sanctuaires, techniciens du rituel « habiles à expliquer les songes, à lire dans le vol des oiseaux et les entrailles des victimes »<sup>16</sup>. Ce sont donc trois fonctions proches qui sont délimitées par l'emploi des termes *périégèse* et *exégèse*, associant et distinguant tout à la fois l'égo-narrateur, ses sources et des praticiens de l'interprétation : proche de l'*ekphrasis*, la *périégèse* est aussi une forme de discours qui « met un sujet sous les yeux de l'auditeur de façon vivante »<sup>17</sup> ; rivale de l'*exégèse* des guides, elle est une pratique de commentaire qui interprète les lieux et les objets décrits ; se rapprochant de l'*exégèse* rituelle – on connaît l'intérêt de Pausanias pour les sanctuaires et ce qui s'y déroule<sup>18</sup> – elle est une interprétation qui vise à donner du sens à ce qui en est dépourvu au prime abord, à révéler ce qui est dissimulé, ou à tenir occulté ce qui ne doit pas être dévoilé<sup>19</sup>.
- 10 En insérant un discours de type périégétique dans l'*Ion*, Euripide pourrait donc faire bien plus qu'introduire une simple description : il mobilise des ressources discursives qui déploient la *périégèse*, et donc l'*exégèse*, dans un champ bien plus vaste que celui du commentaire. Si l'on accepte l'anachronisme qui consiste à reverser sur la tragédie athénienne du V<sup>e</sup> s. ce que réalise la *périégèse* d'époque romaine, les trois fonctions complémentaires couvertes par les termes *exégèse* et *périégèse* chez Pausanias permettront de réunifier une intrigue dont les résumés modernes donnent une vision fragmentée.

## Donner à voir dans l'ion d'Euripide

- 11 De date incertaine (peut-être le dernier quart du V<sup>e</sup> s.)<sup>20</sup>, l'ion implique, comme l'*Érechthée* du même Euripide, des personnages liés aux sanctuaires de l'Acropole : la présence des spectateurs sur les pentes du rocher sacré pendant la représentation de la pièce ajoutait bien sûr une force particulière aux vers qui évoquaient les roches des Cécropides (v. 274), la grotte où Créüse avait été violée (v. 11-18) ou l'olivier d'Athéna (v. 1433). Sans qu'ils aient besoin de se retourner, les spectateurs pouvaient sentir la proximité physique de ces lieux dont ils pouvaient aussi susciter le souvenir qu'ils en avaient pour le mêler à la vision favorisée par les paroles entendues.
- 12 À la différence de l'*Érechthée*, cependant, l'univers scénique n'est pas directement celui d'Athènes, mais celui de Delphes : les allusions à la géographie sacrée d'Athènes ne visent pas l'*ici* des personnages, mais un *ailleurs* qui se trouve être l'*ici* des spectateurs. Le personnage d'ion représente bien ce va-et-vient entre espace réel (Acropole), espace scénique (Delphes) et hors-champ scénique (Athènes) aménagé par les vers d'Euripide : né à Athènes, recueilli par Hermès et déposé à Delphes auprès de la Pythie, le jeune homme y est élevé et reçoit des visiteurs venus d'Athènes. Son retour à Athènes est évoqué de façon détournée par Hermès dans le prologue<sup>21</sup>, souhaité par Xouthos (v. 576-578), encouragé par la Pythie (v. 1331-1333) et ordonné en épilogue par Athéna (v. 1571-1573). La construction de l'espace scénique en un jeu de miroirs entre Delphes et Athènes fait du lieu et de sa description un motif récurrent de la pièce<sup>22</sup>.
- 13 Le cadre de l'intrigue est celui d'une visite au sanctuaire de Delphes, un thème qui n'est pas sans parallèle sur la scène athénienne au V<sup>e</sup> s.<sup>23</sup>. Au début de la pièce, ion, jeune homme d'origine inconnue, accueille devant le temple d'Apollon successivement un chœur d'Athéniennes, puis une femme, Créüse, fille du roi Érechthée et épouse de Xouthos, qui est venu consulter l'oracle et qui fera son apparition plus tard. Les paroles du chœur, dans la *parodos*, sont celles de visiteurs découvrant Delphes et mentionnent des éléments des façades du temple d'Apollon<sup>24</sup> :
- Vois-donc ici, regarde  
voici l'hydre de Lerne, qu'abat le fils de  
Zeus, armé de ses faucilles d'or.  
Regarde donc, amie...  
— Je vois. Et, près de lui, un autre  
héros élève une torche  
enflammée... N'est-ce point celui-là dont en tissant la toile,  
on conte chez nous la légende, le brave Iolaos, le porte-bouclier,  
compagnon dévoué, dans leurs communs travaux, d'Héraklès, fils de Zeus ?<sup>25</sup>.
- 14 Le chant ne propose pas à proprement parler une description des métopes du temple, malgré ce qu'en dit K. H. Lee : il énumère seulement certains éléments, principalement ceux qui peuvent être identifiés par des noms propres<sup>26</sup>. Comme dans les périégèses d'époque impériale, à ces identifications s'ajoutent des précisions, des informations tirées d'un savoir commun qui ne visent pas à décrire la métope, mais à la charger d'un sens qu'elle n'a pas forcément par elle-même. Le texte ne se compose donc pas d'une description en deux temps, qui augmenterait en précision grâce à un examen plus attentif des détails<sup>27</sup> : l'incitation à regarder introduit seulement la définition de contours, d'une silhouette (« un autre héros »). L'identité du personnage (« Iolaos ») et surtout les détails qui accompagnent sa définition (« porte-bouclier », « compagnon dévoué ») proviennent

quant à eux de la mémoire des visiteurs, composée à partir de sources diverses (« on conte chez nous la légende »), non d'une perception accrue des particularités de la sculpture.

- 15 Pas de prétention réaliste dans ce passage : le temple d'Apollon à Delphes est interprété par des personnages athéniens, à partir d'un savoir athénien, pour un public athénien, dans le cadre d'une performance à Athènes, où Athéna s'impose même à la place d'Apollon<sup>28</sup>. Le procédé aménagé par Euripide est particulièrement complexe : les propos du chœur traduisent ce que les choreutes sont censés voir à l'intention des spectateurs qui, en les entendant, composent une image. Cette image renvoie à un référent réel qui a peu de chances d'être connu ou, pour ceux qui le connaissent, mémorisé en détail. La vision peut être fabriquée par les spectateurs à partir d'autres métopes, celles du Parthénon ou d'autres temples, qui fournissent un cadre visuel générique. Par ce processus, le public remplit l'espace scénique vide d'une vision qui lui permet de devenir spectateur d'un décor invisible.
- 16 L'univers visuel créé par le chant du chœur souligne les affinités qui existent chez Euripide entre spectacle scénique et représentation picturale : comme le remarque Fr. Zeitlin, le fait que ses biographes antiques aient fait de lui un peintre au début de sa carrière constitue moins une information à prendre au sérieux qu'une indication critique concernant « la qualité picturale de son répertoire d'images, l'accent mis sur la nécessité pour le spectateur de diriger un œil aiguë et entraîné sur scène »<sup>29</sup>. Le théâtre, particulièrement le théâtre euripidéen, est une réflexion sur la faculté de superposer deux visions, celle que fournissent les yeux du spectateur et celle que son esprit élabore à partir de ce qu'il entend et interprète.

## Interrogations, révélations

- 17 Ce n'est que dans un deuxième temps que le chœur se tourne vers Ion<sup>30</sup>, qui occupe depuis le début de la pièce la fonction de desservant du sanctuaire, et l'interroge d'abord sur les prescriptions locales :
- Réponds-moi, toi qui te tiens auprès de ce temple.  
Est-il licite, du moins pieds nus,  
de franchir le seuil de cette combe ?<sup>31</sup>
- 18 L'emploi du terme *guala*, “cavité”, “creux”, “vallée” ou “combe”, évoque la topographie encaissée de Delphes et pourrait être à ce titre une réminiscence hésiodique<sup>32</sup>. Mais il est caractéristique aussi des endroits reculés, secrets, dissimulés au cœur des édifices, et est similaire en ce sens à *muchos*, le “recoin” et à *thamos*, la “pièce du fond”. Combiné ici à *thémis*, la “loi souveraine” dont les implications religieuses et rituelles sont bien connues, il fait du temple d'Apollon un *abaton*, lieu interdit d'accès, ce que confirme la réponse lapidaire d'Ion au vers suivant : « ce n'est pas licite, étrangères » (οὐ θέμις, ὦ ξένοι). Ion joue désormais pleinement le rôle d'exégète du rituel, ce que confirment les questions suivantes du chœur, qui portent sur les curiosités contenues à l'intérieur du temple, mais qui ne sont pas visibles :
- Est-il vrai qu'en ce temple  
soit le nombril du monde ?<sup>33</sup>
- 19 Les interrogations formulées par le chœur (*puthesthai*), font peut-être écho au nom du Pythien, mais reposent aussi sur le vocabulaire de l'enquête qui est celui-là même que Pausanias utilise pour définir ses procédés<sup>34</sup>. À ce titre les personnages d'Ion sont tous

exégètes en puissance, et c'est cet emploi double de l'exégèse, à la fois comme identification de scènes figurées et comme interprétation de prescriptions rituelles, qui unifie l'ensemble de la *parodos*<sup>35</sup>. La description des reliefs sculptés du temple d'Apollon a pu sembler à certains un ornement un peu inutile ou un morceau virtuose : leur fonction « hypervisuelle », comme le dit Fr. Zeitlin, constitue au contraire une mise en abyme de l'observation requise du spectateur et, à ce titre, ne fait que reconduire ce qui est au fondement du spectacle, la contemplation d'une action<sup>36</sup>. La diffusion du langage de l'exégèse dans toute la *parodos* indique de façon similaire qu'au delà des divisions thématiques ou métriques, tout le début de la pièce peut être compris comme une fugue sur un unique motif, celui de l'interprétation.

- 20 L'exploitation de ce motif se poursuit d'ailleurs dans le premier épisode, qui oppose Ion et Créüse en une longue stichomythie : Créüse montre une « tristesse inexplicable »<sup>37</sup> auquel le dialogue et plus largement la pièce va donner sens. Ion et Créüse changent ici de posture à tour de rôle : Ion interroge Créüse sur son identité (v. 258-298), puis celle-ci fait de même avec Ion (v. 308-361). Ion et Créüse sont l'un pour l'autre encore opaques, et les explications qu'ils fournissent à leur sujet apportent un sens qui, à ce stade de la pièce, a pour fonction de n'être pas satisfaisant pour eux. Exégètes d'eux-mêmes, ils sont soumis au regard inquisiteur d'un inconnu qui cherche à mettre un nom sur ce qu'il voit.
- 21 La fonction rituelle d'Ion est tout aussi présente dans ce passage, puisque Créüse vient présenter une requête : son époux Xouthos souhaite interroger le dieu. Ion intervient alors dans le dialogue comme exégète du dieu, non comme prophète. Il n'est pas celui qui va révéler sa parole, mais celui qui peut guider les pas du pèlerin dans les rituels requis. Il est celui auprès duquel Créüse peut mener "enquête" (*historia*)<sup>38</sup> et assure désormais les deux fonctions de l'exégèse, celle qui identifie ce que l'autre voit (en l'espèce lui-même) et celle qui révèle aux pratiquants les détails des actions à accomplir.
- 22 Le déroulement de la tragédie impose qu'à ce stade la consultation s'interrompe sur le constat d'un échec : la scène de reconnaissance se fera en présence de Xouthos, comme l'a laissé entendre Hermès dans le prologue (v. 69-70). La longueur inattendue de la stichomythie – la plus longue en fait de toutes les tragédies conservées – a peut-être aidé à construire chez le spectateur une attente qui se retrouve frustrée, puisque chez Euripide les scènes de stichomythie débouchent souvent sur une scène de reconnaissance<sup>39</sup>. Mais ici le dieu ne répond pas encore, interrompant ainsi la circulation de la parole et le processus d'exégèse :
- ION Comment le dieu révélera-t-il ce qu'il veut dissimuler ? (...)  
 CRÉÛSE tu vas, [Apollon], tout devin que tu es, refuser de répondre aux questions d'une mère  
 qui voudrait, si son enfant n'est plus, le mettre dans la tombe,  
 et, s'il vit, le revoir un jour !  
 Mais il faut renoncer, puisque le dieu  
 nous empêche d'obtenir les informations que je veux<sup>40</sup>.
- 23 La cohérence de l'épisode est tout aussi remarquable que sa longueur. L'ion d'Euripide met en effet en valeur une complémentarité fondamentale entre l'exégète interprète du rituel et l'exégète qui fournit une identification : la production d'une parole-commentaire répond à un impératif, la formulation d'une consultation, le lancement d'une enquête (*puthesthai*), et se déroule ensuite sous la forme d'une description, qu'il s'agisse de prescriptions rituelles, de monuments ou de personnes. L'identification semble être le résultat garanti par le processus, mais cette identification est trompeuse en tragédie : les paroles du chœur ne donnent pas à voir le fronton, elles donnent le nom de certaines de

ses parties seulement ; le dialogue entre Créüse et Ion ne rétablit pas le lien entre la mère et son fils caché, et leur attribue des identités de façade.

- 24 La reconnaissance d'Ion se fait, à la fin de la pièce, grâce à l'identification de langes tissés par Créüse elle-même<sup>41</sup>. Mais Euripide enrichit ce motif traditionnel. C'est la Pythie qui apporte ces langes, dissimulés d'abord dans une corbeille : de même que les paroles d'un oracle peuvent dissimuler son sens, la corbeille recèle et occulte à la fois la vérité sur l'identité d'Ion. Les langes sont brodés d'une image de Gorgone : or c'est avec une goutte de sang de la Gorgone que Créüse a voulu tuer Ion. Surtout, les langes sont comparés, avec leur frange, à l'égide portée par Athéna ; la corbeille, qui contient une couronne de feuilles de l'olivier d'Athéna, rappelle aussi celle d'Erichthonios, d'autant qu'on y trouve encore un collier en or en forme de serpent. L'ensemble des objets sont ainsi rattachés explicitement au passé athénien. L'énumération des objets va bien au delà d'une description, tant sont nombreuses les images qui leur sont implicitement associées : tout ramène Ion à Athènes, et tout identifie Athènes à Ion. Reconnaître le visage de la Gorgone sur les langes montre ici combien on a quitté le terrain de la description : regarder ce visage relève d'une procédure dangereuse, puisqu'il s'agit de voir le monstre que l'on ne peut par excellence dévisager. L'identification d'Ion passe ici paradoxalement par un "voir" qui dépasse l'objet lui-même et la figure qu'il porte pour en mettre en valeur les implications. Sous une autre forme, c'est aussi ce que permet l'intervention ultime de la déesse Athéna, qui fait voler en éclats les derniers doutes, et nomme à la fois les ascendants – Apollon est officiellement identifié comme le père d'Ion – et les descendants, ceux d'Ion lui-même et ceux de Créüse, Doros et Achaïos, qui dessinent un paysage grec (athénocentré) à venir<sup>42</sup>. *Exégèse* ultime, le discours de la déesse est un énoncé centré sur les noms qui annonce sans ambiguïté ce qui sera.

## Conclusion

- 25 La "description" moderne laisse croire qu'il existe un référent que le langage tente de reproduire au plus près, dans une perspective réaliste. Au contraire, *périégèse* et *exégèse* sont des procédés identificatoires complémentaires grâce auxquels, dans notre corpus, "donner à voir" l'emporte sur le référent. L'identification et l'interprétation sont au cœur de ces procédés narratifs, et s'organisent dans un décalage troublant par rapport à une réalité qui sert davantage de point de départ que de but. Tout comme le discours dramatique, le discours périégétique ne vise pas à décrire de façon détaillée et exacte, mais à susciter une représentation qui joue autant sur le nom et les attributs que sur les formes de ce qui est décrit. Les ambiguïtés propres au terme "exégète", interprète du rituel et guide local, que l'on voit aussi bien dans l'*Ion* d'Euripide que dans la *Périégèse* de Pausanias, s'éclairent si l'on prend en compte non la finalité, mais le processus de l'*exégèse* dans ces œuvres : elle répond à une demande d'information émise expressément en s'associant à l'*ekphrasis* pour fournir une monstration verbale qui est aussi une explicitation partielle. L'intrigue de l'*Ion* d'Euripide trouve ainsi dans la redéfinition des pratiques de commentaire une nouvelle unité.



## BIBLIOGRAPHIE

- AKUJÄRVI J., *Researcher, Traveller, Narrator: Studies in Pausanias' Periegesis*, Studia Graeca et Latina Lundensia, n° 12, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2005
- BINGEN 1996 J. Bingen (éd.), *Pausanias historien. Vandoeuvres-Genève, 15-19 août 1994*, coll. Entretiens sur l'Antiquité classique, n° 41, préf. O. Reverdin, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt, 1996
- DARBO-PECHANSKI C., "The Origin of Greek Historiography", éd. J. Marincola, *A companion to Greek and Roman historiography*, coll. Blackwell Companions to the Ancient World, Malden & Oxford, Blackwell, 2007, p. 27-38
- DUKE W.H., "Three Fragments of the *περὶ τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι πόλεων* of Heracleides the Critic", in E. C. Quiggin (éd.), *Essays and Studies presented to William Ridgeway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1913, p. 228-248
- ELSNER J., "Pausanias. A Greek Pilgrim in the Roman World", *Past & Present*, n° 135, 1992, p. 3-29
- ELSNER J., "Pausanias. A Greek Pilgrim in the Roman World", in R. Osborne (éd.), *Studies in Ancient Greek and Roman Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 260-285
- JONES C.P., "Pausanias and His Guides", in S. E. Alcock, J. F. Cherry, J. Elsner (éds.), *Pausanias : Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 34-37
- KASSEL R., "Dialoge mit Statuen", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n° 51, Bonn, 1983, p. 1-12
- KIRCHNER R., "Elocutio. Latin Prose Style", W. Dominik, J. Hall (éds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, coll. Blackwell companions to the ancient world, Chichester & Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2007, p. 181-194
- LEE K.H., *Euripide, Ion*, éd. K. H. Lee, Warminster, Aris & Phillips, 1997
- MCINERNEY J., "Heraclides Criticus and the problem of taste", in I. Sluiter, R. M. Rosen (éds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, coll. *Mnemosyne supplements*, n° 350, Leyde & Boston, Brill, 2012, p. 243-264
- MOST G.W., "Preface", in G. Most (éd.), *Commentaries - Kommentare*, coll. *Aporemata*, n° 4, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, p. VII-XV
- PIRENNE-DELFORGE V., *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, coll. Kernos Suppléments, n° 20, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2008
- PRETZLER M., *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, coll. Classical Literature and Society, Londres, Duckworth, 2007
- RUTHERFORD I., "Tourism and the Sacred. Pausanias and the Traditions of Greek Pilgrimage", in S. E. Alcock, J. F. Cherry & J. Elsner (éds.), *Pausanias : Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 40-52
- TAPLIN O., "Fifth-Century Tragedy and Comedy. A Synkrisis", *Journal of Hellenic Studies*, n° 106, Londres, 1986, p. 163-174

WEBB R., "Mémoire et Imagination : les limites de l'*enargeia*", in C. Lévy & L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence*, coll. Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne, n° 2, Paris & Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 229-248

WEBB R., *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Ashgate, 2009

WHITMARSH T., *The Second Sophistic*, coll. Greece & Rome, New Surveys in the Classics, n° 35, Oxford, Oxford University Press, 2005

ZEITLIN F., "Ekphrasis and Spectacle in Euripides", in S. Goldhill, R. Osborne (éds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 138-196

## NOTES

\*. Une première version de cet article a été composée à l'occasion du colloque *Pragmatique du commentaire. Mondes anciens, mondes lointains*, coorganisé par les Universités de Paris 3, Paris 7, Paris Ouest et Saint-Etienne en clôture du séminaire « Antiquité au Présent » (30 septembre - 2 octobre 2013). Une analyse des mécanismes de l'écriture périégétique chez Pausanias et dans les *Oracles de la Pythie* de Plutarque sera publiée en 2016 dans les Actes du colloque en complément de l'étude proposée ici. Je remercie tout particulièrement E. Valette, S. Kefallonitis et J. Soler pour leurs remarques et suggestions.

1. Voir en dernier lieu WEBB 1997 ; KIRCHNER 2007 : 183. Une formulation réduite de l'*ekphrasis* pourrait être l'hypotypose, si l'on suit Quintilien, *Inst. orat.*, IX.2.40, qui relève sa proximité avec l'*evidentia*.

2. WEBB 2009 : 7-9.

3. Voir TAPLIN 1986, qui fait de l'auto-référence une caractéristique de la Comédie ancienne (p. 164), et en discute la présence dans la tragédie attique du V<sup>e</sup> s. Il ne s'agit pas ici d'une « illusion dramatique », mais d'un univers fictionnel co-présent à l'univers réel.

4. Sur cette définition et ses implications, voir par exemple MOST 1999 : 7-8.

5. Exemples chez Pausanias : I.34.2 (liste de héros) ; IV.34.1-3 (crocodiles et hippopotames) ; V.21.9-14 (fondation d'Alexandrie) ; VII.21.1-5 (histoire de Corésos) ; VIII.7.4 - 8.1 (Philippe de Macédoine) ; 17.1-4 (animaux blanc) ; voir PRETZLER 2007 : 87

6. Héraclide Criticus, Fr 1, 4-5 (voir DUKE 1913 : 228-229), avec le commentaire de MCINERNEY 2012 : 248-252.

7. Il est aussi une "histoire", conformément à un usage bien répandu à l'époque de Pausanias, où le terme *suggraphè* entre en concurrence avec *historia* pour définir l'énoncé historiographique (voir DARBO-PESCHANSKI 2007 : 34, et le colloque *Pausanias historien* édité par BINGEN 1996). Sur le rôle de l'auctorialité dans l'énoncé de Pausanias, voir AKUJÄRVI 2005 : 90-103 et PRETZLER 2007 : 158.

8. L'*ekphrasis* est même définie comme une forme de *périégèse* par Théon dans ses *Progymnasmata*, §118 : "Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον ("la description est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître"). Sur la traduction de *périégèmatikos* dans ce contexte, voir WEBB 2009 : 76-77. De son côté, le rhéteur Aphthonios inverse leur rapport en faisant d'une *périégèse* de l'acropole d'Alexandrie un exemple d'*ekphrasis* (§10.38.4-41, 11 Rabe, avec le commentaire de WEBB 2009 : 56 & 81). À noter que seuls les *Progymnasmata* d'Aphthonios proposent dans l'Antiquité une réflexion sur la rédaction d'une périégèse.

9. Voir la définition synthétique de ce milieu donnée par WHITMARSH 2005 : 3 ("The audiences [...] were gathering as members of the intellectual elite, parading and exercising their status,

scrutinizing their peers as their reputations were made and broken, and testing the role of traditional Greek manhood within the demanding environment of imperial aristocratic culture”).

10. Par exemple I.35.8 ; I.42.4 ; II.9.7 ; II.23.5-6 ; V.6.6 ; V.21.8-9 ; X.28.7.

11. Voir par exemple I.31.5.

12. Voir la note 6, ainsi que Pausanias, I.39.3 pour une définition auctoriale s'inspirant de celle d'Hérodote, I.1.

13. C'est l'interprétation de JONES 2001 : 33.

14. JONES 2001 : 33 en donne plusieurs exemples.

15. Cette stratégie est d'autant plus remarquable qu'*exégèse* et *périégèse* sont deux formes de *diégèse*, distinguées morphologiquement par les mêmes préfixes *ek-* et *peri-* qui dissocient *ekphrasis* et *péri-égèse*.

16. Pausanias, I.34.4 : ἀγαθοὶ δὲ ὄνειρατα ἐξηγήσασθαι καὶ διαγινῶναι πτήσεις ὀρνίθων καὶ σπλάγχνα ἱερέων (trad. J. Pouilloux). Cf. V.23.6 ; X.6.6-8.

17. Théon, *Progymnasmata*, 118.7 Walz, à propos de l'*ekphrasis*. Le paradoxe qui consiste à transformer une écoute (*logos*) en vision (*opsis*) est l'effet visé par l'*enargeia* ; voir n. 7, ainsi que WEBB 1997.

18. Cet intérêt fonde l'analyse d'ELSNER 1992 = ELSNER 2004, qui fait de Pausanias un « pèlerin » antique. Cette interprétation est cependant fortement nuancée par RUTHERFORD 2001 et PIRENNE-DELFORGE 2008.

19. Sur cette dernière attitude de Pausanias, voir PIRENNE-DELFORGE 2008 : 331-333.

20. Une longue discussion est consacrée par L. Parmentier et H. Grégoire dans la C.U.F. à la question de la date de l'*Ion* et à ses rapports possibles avec une *Créüse* de Sophocle, p. 161-168 : ils adoptent la date de 421 (ou un peu avant) pour la *Créüse* et celle de 418 pour l'*Ion*. LEE (1997 : 40) est plus prudent et se range à l'avis de J. Diggle (édition d'Oxford de 1981) en préférant une date aux alentours de 413, à deux ou trois ans près.

21. V. 73 : πᾶς τ' ἔχη τὰ πρόσοφρα (« le fils [d'Apollon] aura ce qui lui revient »).

22. Les exemples donnés dans ce paragraphe reprennent ceux développés depuis plusieurs années par S. Saïd dans une série de conférences sur l'espace d'Athènes dans la tragédie. Une version de ces conférences paraîtra dans *Lalies*, n° 16, 2016.

23. L'*Andromaque* d'Euripide comporte le récit d'une visite à Delphes (v. 1085sq), mais sans intégrer les thèmes propres à l'*Ion* et sans faire de cette visite le cadre général de la pièce. En revanche le fragment des *Theôroi / Isthmiiastai* d'Eschyle (Fr 78a Radt), conservé par le P. Oxy. 2162 (II<sup>e</sup> s. de notre ère), pourrait être plus proche de l'*Ion*, car il comporte un chant de satyres qui célèbrent Poséidon, peut-être à leur arrivée au sanctuaire de l'Isthme. L'interprétation du passage diffère cependant grandement suivant les auteurs : voir par exemple KASSEL 1983, p. 5 et ZEITLIN 1994, p. 138. Le livre III de l'*Anthologie grecque* est une élaboration complexe sur le même thème, qui comprend à la fois l'identification sommaire de dix-neuf bas-reliefs du temple d'Apollonis, veuve d'Attale I<sup>er</sup> de Pergame, à Cyzique, et la reproduction des épigrammes qui leur sont associées. ZEITLIN (1994 : 146-147) propose par ailleurs un parallèle entre l'*Ion*, l'*Iphigénie à Aulis* et les *Phéniciennes*, qui se fonde non sur le thème de l'intrigue (la visite d'un sanctuaire), mais sur la forme du discours (une *ekphrasis* ouvrant la pièce), et propose d'intégrer dans cet ensemble *Hypsipyle*, Fr 764 Nauck<sup>2</sup> (fragment n° 4 édité par Fr. Jouan et H. Van Looy dans la C.U.F., t. VIII des *Œuvres* d'Euripide).

24. Le temple auquel Euripide fait allusion est celui construit par les Alcméonides au VI<sup>e</sup> s. et détruit au IV<sup>e</sup> s. avant notre ère. Les fouilles de Delphes ont permis d'établir que le fronton est (celui de l'entrée) représentait Apollon, et le fronton ouest une gigantomachie (*Fouilles de Delphes*, IV.3, p. 16-32 et 33-62). Le texte d'Euripide ignore Apollon, mais fait allusion à la gigantomachie (v. 206-218). La relation entre les paroles du chœur et ce que l'on reconstitue du temple n'est pas claire : faut-il comprendre que le chœur fait le tour du bâtiment (description des métopes, v.

190-204, et du fronton ouest, v. 205-218), ou qu'Euripide a condensé en une seule scène divers éléments répartis sur plusieurs métopes et frontons ? Voir à ce sujet les éléments rassemblés par LEE (1997 : 177) et les propositions originales de ZEITLIN (1994 : 149-151).

25. Euripide, *Ion*, 190-200 : - ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθησον / Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει / χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς / φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις, - ὀρῶ. καὶ πέλας ἄλλος αὐ-/τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-/ρει τις ἄρ' ὃς ἐμαῖσι μυ-/θεύεται παρὰ πῆναις, / ἀσισταὺς Ἴόλαος, ὃς / κοινοὺς αἰρόμενος πόνους / Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ; Le chant se poursuit sur le même thème jusqu'au v. 218. Le texte grec est celui établi par J. Diggle pour Oxford (1981). Les traductions d'Euripide ont été adaptées à partir de celles d'H. Grégoire dans la C.U.F.

26. LEE 1997 : 178. Il est inutile de supposer, à la suite d'Owen (édition d'Oxford de 1939), que des panneaux historiés fournissaient aux spectateurs un équivalent visuel, même si cette hypothèse a eu un certain succès (LEE 1997 : 178).

27. Je m'oppose donc à LEE (1997 : 189), qui évoque une description en deux parties : « first an unidentified ally of Heracles is noticed. Then, closer inspection shows him to be Iolaos » (je souligne).

28. Euripide, *Ion*, 1557.

29. « The veracity of this information is less significant than the implied observation that Euripidean drama displays some marked affinity for the visual arts as reflected, for example, in the new pictorial quality of his imagery, the emphasis on the keen and practised eye of the spectator on stage » (ZEITLIN 1994 : 141).

30. Les manuscrits de l'*Ion* font intervenir Ion dès le début de la *parodos*, mais l'ensemble des éditeurs s'accordent pour introduire son intervention seulement à partir du vers 219.

31. Euripide, *Ion*, 220-221 : <-> σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐ-/ δῶ θέμις γυάλων ὑπερ-/ βῆναι λευκῶι ποδί γ' <οὐδόν>;

32. Hésiode, *Théogonie*, 499 : Πυθοῖ ἐν ἠγαθέῃ, γυάλαις ὕπο Παρνησοῖο. Voir aussi Pindare, *Pythiques*, VIII.63 (Πυθῶνος ἐν γυάλαις) et Euripide, *Phéniciennes*, 237 (παρὰ μεσόμαλα γύαλα Φοίβου), pour des emplois similaires de γύαλα en association avec Delphes.

33. Euripide, *Ion*, 223-224 : - ἄρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν / γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;

34. Voir Pausanias, I.31.5 : πυνθανόμενος δὲ σαφὲς οὐδὲν ἐς αὐτὰς ἐπισταμένους τοὺς ἐξηγητὰς εὔρον, αὐτὸς δὲ συμβάλλομαι τῆδε (« En faisant mon enquête, j'ai découvert une chose : les guides ne savaient rien de précis sur ces divinités. Voici l'idée que moi, je m'en fais »). Cf. Pausanias, IV.2.2 : πυθέσθαι δὲ σπουδῆ πάνυ ἐθέλησας (« j'ai mis tout mon zèle à faire mon enquête »).

35. L'unité de la *parodos* était pour Wilamowitz une illusion, la description du temple servant seulement au plaisir du spectateur ; plusieurs études au XX<sup>e</sup> s. ont tenté à rebours de construire une unité thématique, fondée sur l'interprétation allégorique des sculptures du temple et des liens vagues avec l'intrigue. On ne peut dire que ces tentatives emportent l'adhésion (voir LEE 1997 : 178).

36. ZEITLIN 1994 : 145.

37. Euripide, *Ion*, 255 : τί χρῆμ' ἀνερμήνευτα δυσθυμῆι, γύναι, (« Pourquoi cette tristesse inexplicable, ô femme ? »). Le *Laurentianus* 32.2 (début du XIV<sup>e</sup> s.) présente en fait la leçon ἀνερεῦνητα (« qui n'est pas / ne peut être examiné »). L'ensemble des éditeurs adoptent la conjecture de Wakefield, ἀνερμήνευτα (« qui n'est pas / ne peut être expliqué »), en reprenant l'ἀνερμήνευτος de *Hypsipyle*, I.iv.18 Bond). Iakov suggère de son côté ἀδιερεῦνητα (« insurmontable »).

38. Euripide, *Ion*, 362 : πέραινε δ' ὦν σ' ἀνιστορῶ πέρι (« mène à bien l'enquête que je te demande », trad. H. Grégoire modifiée).

39. LEE 1997, p. 186.

40. Euripide, *Ion*, 365 ; 387-390 : Ἴων— πῶς ὁ θεὸς ὁ λαθεῖν βούλεται μαντεύσεται; (...) Κρ. — οὐθ' ἰστορούση μητρὶ μάντις ὧν ἔρεϊς,/ ὡς, εἰ μὲν οὐκέτ' ἔστιν, ὀγκωθῆι τάφωι,/ εἰ δ' ἔστιν, ἔλθηι μητρὸς εἰς ὄψιν ποτέ./ τᾶλλ' ἔᾶν χρὴ τὰδ' ἔ, εἰ πρὸς τοῦ θεοῦ/ κωλυόμεσθα μὴ μαθεῖν ἅ βούλομαι.

41. Euripide, *Ion*, 1395-1436.

42. Euripide, *Ion*, 1353-1594.

## RÉSUMÉS

Les termes *périégèse* et *exégèse* sont des formes de discours auxquelles il est malaisé de trouver des équivalents contemporains. “Guide”, proposé pour la *Périégèse* de Pausanias par ses éditeurs italiens, D. Musti et M. Torelli, et “commentaire” ne correspondent pas aux pratiques narratives antiques auxquelles les termes *périégèse* et *exégèse* sont associés. L’analyse des mécanismes narratifs propres aux périégèses antiques permet de montrer l’entrelacement de ces notions et leur complémentarité autour de la catégorie de l’*enargeia*, qui « donne à voir » au public ce qu’il entend. La notion d’*exégèse* est ainsi enrichie par l’inclusion de procédés discursifs que la définition moderne du “commentaire” n’englobe pas, ce qui permet d’analyser d’une façon nouvelle l’intrigue de l’*Ion* d’Euripide et de rétablir son unité.

Manque l’abstract

## INDEX

**Mots-clés** : Périégèse, Exégèse, Commentaire, Description, Pausanias, Euripide, Ion, Intrigue

**Keywords** : Manque Keywords

## AUTEUR

### CHARLES DELATTRE

Charles Delattre est maître de conférences HDR en langue et littérature grecques de l’Antiquité à l’Université de Paris Ouest Nanterre et membre de l’équipe THEMAM, UMR 7041 ArScAn. Ses recherches se concentrent principalement sur la mythologie : abandonnant les enquêtes sur les héros et les histoires, il préfère définir la mythologie comme un assemblage de pratiques érudites, en se concentrant sur des procédés de composition scripturaire ou orale et leur insertion dans des contextes sociaux strictement délimités. Ses publications comportent une enquête théorique sur la fabrication du mythe (*Le cycle de l’anneau*, 2009), l’édition et la traduction de textes mythographiques (*Ps. Plutarque, Nommer le monde*, 2011) et l’étude de la mythographie et de la paradoxographie grecque et latine, en particulier à l’époque impériale.