



Sappho au début du XXI^e siècle. Genre et poésie érotique

Sandra Boehringer, Claude Calame

► To cite this version:

Sandra Boehringer, Claude Calame. Sappho au début du XXI^e siècle. Genre et poésie érotique. Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens, 2019, Numéro spécial 17, pp.121-143. hal-03907210

HAL Id: hal-03907210

<https://hal.science/hal-03907210>

Submitted on 11 Jan 2023

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.

MÉTIS

N. S. 17 2019

Anthropologie
des mondes
grecs anciens

Dossier:

Corps antiques : morceaux choisis



ÉDITIONS DE L'EHESS • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

Sommaire

Dossier. Corps antiques : morceaux choisis

Florence GHERCHANOC & Stéphanie WYLER – Après les corps en morceaux. Morceaux choisis, morceaux de choix, en Grèce et à Rome	7
Olivier DE CAZANOVE – Pieds et jambes. Enquête sur une catégorie « banale » d'offrandes anatomiques	17
Laurent HAUMESSER – Faire des pieds et des mains. Quelques remarques sur les représentations de parties isolées du corps dans l'Antiquité et sur leur réception à l'époque moderne	39
Véronique DASEN – La mémoire au coin de l'oreille	55
Nikolina KÉI – Du corps mutilé aux membres magnifiés	77

Varia

Eric DRISCOLL – Beazley's Connoisseurship. Aesthetics, Natural History, and Artistic Development	101
Sandra BOEHRINGER & Claude CALAME – Sappho au début du XXI ^e siècle. Genre et poésie érotique	121
Dylan KENNY – The Force of Description in Alcaeus Fr. 140 V	145
Adrien ZIRAH – Le nom chez Thucydide. Éléments pour une compréhension anthropologique des idées linguistiques à la fin du V ^e siècle avant notre ère ..	159
Edoarda BARRA – Philoxène l'Anaxagoréen	183
Despina CHATZIVASILIOU – Retour sur l' <i>arkteia</i> . Lieux de culte et pratiques rituelles en Attique	203
Lavinia FOUKARA – The Apollonian Triad, the <i>Symposion</i> , and Athenian Elite ..	223
Alain PETIT – Dionysos et la libération de l'âme dans la tradition philosophique orphique	249
Nicole BELAYCHE – Antinoos divinisé. Des mots grecs pour l'écrire	267

Sandra BOEHRINGER

Université de Strasbourg, Archimède UMR 7044

Claude CALAME

EHESS, ANHIMA UMR 8210

Sappho au début du XXI^e siècle

Genre et poésie érotique

Résumés

La découverte au début du XXI^e siècle, en Allemagne et aux États-Unis, de plusieurs papyrus contenant des vers de Sappho (*P. Köln* inv. 21351 + 21376 ; *P. Sapph. Obbink* ; *P. GC* inv. 105, fr. 1-4) a profondément modifié le corpus sapphique non seulement par l'apport de deux nouveaux poèmes mais aussi en raison de chevauchements complétant de nombreux fragments déjà connus. Cet article propose un bilan de ces moments papyrologiques importants et une reconsidération – que ces découvertes rendent nécessaire – de l'œuvre de la poétesse dans la perspective du genre et des rapports érotiques, croisée avec une approche pragmatique de cette poésie chantée et ritualisée. Le fr. 58 désormais quasi complet ainsi que le *Chant à Cypris* apportent des informations sur la caractérisation d'*erôs* et de ses symptômes physiques, sur le genre des protagonistes impliqués dans la relation érotique et sur la dimension "sapphique" d'un monde amoureux d'avant la sexualité.

Mots-clés : Sappho, poésie mélique, genre, *erôs*, papyrologie, sexualité

Sappho in the 21th Century: Gender and Love Poetry

The discovery at the beginning of the 21th Century, in Germany and in the United States, of several papyri with lines of Sappho (*P. Köln* inv. 21351 + 21376; *P. Sapph. Obbink*; *P. GC* inv. 105, fr. 1-4) has increased in a remarkable way our corpus of fragments of poems by Sappho: two entirely new poems and many small fragments to be integrated in existing fragmentary texts. The present study intends to reconsider these new papyrological moments and to examine their impact on our knowledge of the work of the poetess of Lesbos under the point of view of the gender and of erotic relationships. Now the almost full text of fragment 58 and a new *Cypris song* bring informations on *eros* and its physiological symptoms, on the gender of the protagonists of the erotic relationship and on the "Sapphic" dimension of an erotic world "before sexuality".

Key words: Sappho, Greek lyric, gender, *erôs*, papyrology, sexuality

SAPPHO EST UNE figure importante de notre culture occidentale. Rare voix poétique féminine de l'Antiquité grecque, Sappho a également longtemps représenté un "temps des origines" de la poésie européenne et de l'histoire des femmes. Figure emblématique des "amours saphiques", elle a constitué aussi une référence historique et une figure imaginaire et structurante pour les communautés homosexuelles¹.

Appréhendée par le biais de biographies tardives qui en firent une amie d'Anacréon, la maîtresse d'Alcée, l'amoureuse malheureuse du jeune Phaon ou encore une courtisane², la figure de Sappho fit longtemps l'objet de querelles et de débats chez les philologues et les classicistes. Des interrogations, projetant des concepts modernes sur une Antiquité grecque bien différente de la nôtre, se formulaient en ces termes : Sappho était-elle lesbienne ? La poétesse de Lesbos était-elle une enseignante (*a schoolmistress*, voire la directrice d'un *Mädchenpensionat*) ? Ou encore : Sappho était-elle épouse et mère³ ?

Plus récemment, les spécialistes de l'Antiquité gréco-romaine se sont laissés inspirer par la question (moderne) du genre, qui implique l'étude des constructions sociales et culturelles des identités de sexe. Elle permet d'aborder la figure de Sappho et ses pratiques poétiques selon un critère animant la perspective d'anthropologie ethnopoétique que requièrent non pas des poèmes littéraires, mais des chants à saisir dans leur dimension pragmatique comme performances musicales ritualisées. Ces poèmes chantés impliquent à la fois des divinités, les protagonistes héroïques de récits "mythiques" et les actrices et acteurs des relations érotiques activées par le poème – cela dans une petite cité d'une Grèce de l'époque préclassique bien éloignée d'une Athènes trop souvent idéalisée⁴.

Notre connaissance de la Grèce antique progresse en effet selon trois biais : par la découverte exceptionnelle de nouveaux documents ; par l'élaboration de nouvelles appréhensions des matériaux antiques liés à l'évolution des techniques et des sciences expérimentales⁵ ; enfin, par l'évolution des outils

1. Pour une synthèse des différentes interprétations données à la sexualité de Sappho depuis l'Antiquité, voir BOEHRINGER 2007, p. 37-70. Sur le plaisir de l'identification à une figure héroïque, en particulier dans le cas de groupes stigmatisés, David Halperin (dans BOEHRINGER 2007, préface, p. 10) souligne l'importance, dans la démarche de l'historien, de l'historienne ou de l'anthropologue, de « reconnaître la force et les plaisirs de l'identification, mais sans y succomber » et ajoute : « L'identification constitue un apport, et un apport non négligeable [...]. Elle n'a pas à être méprisée ni rejetée. »
2. Souda, s.v. Σαπφώ (S 107 Adler = Sappho test. 2 Campbell) ; voir aussi P. Oxy 1800 fr. 1 (= Sappho test. 1 Campbell) ; Platon, *Phèdre* 235b, etc. Dans la présente étude, nous citerons les fragments de Sappho selon la numérotation adoptée dans l'édition de VOIGT 1971.
3. Voir PARKER 1993, DEJEAN 1989 et GREENE 1996b.
4. La question de la pragmatique des poèmes chantés et dansés entrant dans la grande catégorie du *melos* a fait l'objet des études citées dans CALAME 2017.
5. Voir, par exemple, les outils techniques mobilisés par le papyrologue Dirk Obbink pour le déchiffrement et la restitution des nouveaux textes de Sappho : OBBINK 2015.

épistémologiques de l'histoire et de l'anthropologie culturelle et sociale. Or, en ce début de nouveau millénaire, deux découvertes papyrologiques importantes ont offert aux amoureux de la poésie grecque, aux historiens et historiennes et aux anthropologues de l'antiquité, l'occasion de reprendre et de poursuivre leurs travaux par la lecture de fragments inédits de la poétesse. Le XXI^e siècle s'est ainsi ouvert sur une actualité sapphique intense : articles dans la presse (*Times Literary Supplement*, *New York Times*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Stampa*, *The Guardian*, etc.), colloques et rencontres, controverses sur l'origine des papyrus américains, discussions philologiques longues et nombreuses autour de l'établissement du texte et de la restitution de vers restant fragmentaires, enfin vaste entreprise de mise à jour de l'édition des quelques poèmes de Sappho à nous être parvenus⁶.

Après l'enthousiasme et l'effervescence des hypothèses interprétatives et des diverses restitutions textuelles dans des revues destinées essentiellement à un public de papyrologues et de philologues, le moment est venu de faire le point sur ces nouveaux poèmes et de reprendre nos analyses avec les outils conjoints du genre et de l'ethnopoétique. Les nouveaux fragments, qu'il ne nous est hélas plus possible d'entendre dans leur performance musicale ritualisée, évoquent des thèmes variés : le souhait du retour d'un frère parti en haute mer, les douleurs intenses de l'état amoureux, l'éternité de la voix poétique, la fluidité du genre à travers le récit du rapt de Tithônos par Aurore (Éôs). Qu'apportent ces nouveaux vers à notre connaissance de la performance et de la pragmatique de ces poèmes chantés ? Quelles configurations de genre donnent-ils à voir ? Que révèlent-ils sur les relations érotiques telles qu'on les chantait sur les rives orientales de la mer Égée à l'aube du VI^e siècle avant J.-C. ?

Nouveaux documents, nouvelles approches

Revenons tout d'abord sur les deux moments marquants de l'histoire récente du texte de Sappho. En 2004 est publié un papyrus provenant d'une collection privée et acquis par l'université de Cologne ; c'est une découverte importante car deux fragments de ce papyrus datant de la fin du IV^e siècle ou du début du III^e siècle avant notre ère s'avèrent être les plus anciens documents à nous transmettre des vers de Sappho (*P. Köln* inv. 21351 + 21376).

À peine dix ans plus tard, en 2014, sont publiés simultanément un papyrus du II^e siècle de notre ère, de provenance incertaine et parvenu dans une collection privée américaine après un passage par la collection Robinson de

6. On trouvera de nombreux échos des controverses philologiques suscitées par l'établissement du texte des fragments de publication très récente dans l'édition avec appareil critique qu'en a donné OBBINK 2016a dans le collectif édité par BIERL, LARDINOIS 2016.

l'université du Mississippi (*P. Sapph. Obbink*), ainsi qu'un papyrus du début du III^e siècle de notre ère, intégré dans la collection Green à Oklahoma City (*P. GC inv. 105, fr. 1-4*) et désormais au musée de la Bible à Washington. Si le papyrus de Cologne permettait de compléter un poème fragmentaire déjà connu de Sappho (le fr. 58) tout en portant à notre connaissance les derniers mots d'un autre chant, le *P. Sapph. Obbink* offre deux importants fragments de chants de la poétesse de Lesbos ; quant au papyrus de la collection Green, il permet de compléter des vers fragmentaires de quelques poèmes connus.

Dans le cas du corpus des poèmes (fragmentaires) de Sappho, l'apport de la pragmatique linguistique et celui des études de genre, deux domaines qui ont connu un développement épistémologique important au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle, sont essentiels. Notre compréhension de la poésie mélique archaïque, en ce début d'un siècle nouveau, n'est plus celle des philologues allemands de la fin du XIX^e qui y voyaient l'expression des sentiments intimes d'un moi "lyrique" identifié au poète-écrivain. De même notre interprétation de l'amour chanté dans les poèmes de Sappho n'est plus – ou du moins plus systématiquement – le lieu d'une condamnation ou d'une censure pour immoralité ou comportement que l'on disait pervers ou contre nature. Les études récentes dans le champ de l'analyse des discours, de l'anthropologie historique et de l'ethnopoétique ont rendu nécessaire la prise en compte des différentes logiques qui articulent les manifestations verbales avec les pratiques gestuelles, musicales et chorégraphiques, par une performance d'ordre rituel qui s'inscrit dans un contexte politique, religieux et culturel historiquement marqué.

En écho aux travaux novateurs de Michel Foucault et dans un même mouvement de renouvellement des paradigmes épistémologiques, les nombreux travaux publiés à la fin du XX^e siècle sur l'érotisme et la sexualité antiques ont permis également de dessiner un nouveau paysage de l'érotisme grec et romain, par l'historicisation des catégories modernes du genre et de la sexualité. On replace ainsi les textes et les images dans le contexte de communautés sociales et culturelles d'« avant la sexualité⁷ », des mondes où la sexualité, définie par Foucault comme « constitutive de ce lien qu'on oblige les gens à nouer avec leur identité sous la forme de la subjectivité⁸ », n'a pas la fonction identitaire qu'on lui accorde actuellement. Produites dans le contexte d'une société où l'identification des individus en fonction d'une orientation sexuelle définie par le sexe de la personne désirée n'existe pas et où la distinction hommes/femmes se formule selon des modalités fort différentes de celles de notre monde contemporain, ces traces de performances

7. Cette expression est une reprise du titre de *Before Sexuality*, l'ouvrage collectif organisé et publié par HALPERIN *et al.* en 1990 (trad. fr. 2019).

8. FOUCAULT [1978] 1994, p. 570.

chantées et dansées ne peuvent être lues et analysées aujourd'hui que dans le cadre d'une approche qui tient compte de ces spécificités culturelles⁹.

Le « nouveau » poème de Sappho : l'éternité de la jeunesse dans l'amour et la musique

C'est ainsi à une révision drastique de notre concept moderne de sexualité et de ses catégorisations que nous invite le « nouveau » fragment 58 fondé sur l'assemblage récent de trois morceaux de papyrus. En combinaison avec deux vers attribués à la poétesse de Lesbos par Athénée, le texte poétique livré par deux fragments d'un même papyrus d'Oxyrinque est à confronter avec le texte du papyrus de Cologne que l'on vient de mentionner ; de plus, ce texte composite, qui a déjà fait l'objet de notre attention, est désormais à mettre en résonnance avec le second poème offert par les fragments papyrologiques publiés en 2014.

Les documents publiés en 2004 nous offrent la fin d'un poème nouveau (fr. 58a) et probablement le texte complet d'un autre poème (fr. 58b), en partie déjà connu. Dans la mesure où elle consiste en une séquence de deux choriambes intégrés à un hipponactéen acéphale, la période rythmique de ces deux poèmes indique non seulement qu'ils étaient insérés dans le livre IV de l'édition alexandrine de Sappho, mais aussi qu'ils étaient chantés et dansés¹⁰. Voilà ce que l'on peut reconstituer du texte avec sa traduction :

- ἰ]οκ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
 τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνην·
] ποτ' [ἔ]οντα χροά γήρας ἤδη
 ἐγ]έοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·
 5 βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,
 τὰ δὴ ποτα λαΐψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἵσα νεβρίοισι.
 τὰ <μὲν> στεναχίδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
 γήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.
 καὶ γάρ π[ο]τὰ Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
 10 ἔρωι φ. α. θ. ξικαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰρ φέροισι[ν],
 ἔοντα [κ]άλῳν καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμῳς ἔμαρψε

9. Les publications sur la sexualité et le genre dans l'Antiquité grecque sont particulièrement nombreuses depuis 1990 : voir les bibliographies dans les préfaces de MASTERSON *et al.* 2014 et BLONDELL, ORMAND 2015.
10. *P. Oxy.* 1787, fr. 1 et 2 ainsi que *P. Köln* inv. 21351 + 21376 complétés par Athénée XV, 687b qui, pour les deux vers finals du poème, se réfère à Cléarque, fr. 41 Wehrli ; nouvelle édition du texte : GRONEWALD, DANIEL 2007 ; on en trouvera un réexamen complet (avec une bibliographie exhaustive) chez YATROMANOLAKIS 2008, puis dans l'étude d'OBINK 2009, dont le texte est repris ici avec la permission du Center for Hellenic Studies à Washington. La question controversée de la fin du poème a été abordée successivement par WEST 2005, p. 3-4, YATROMANOLAKIS 2007, p. 360, n. 141 ; LARDINOIS 2009, p. 43-51 ; CALAME 2013a.

héroïque, par un exemple de l'ordre du "mythe" : l'histoire du rapt du jeune et beau Tithônos par Éôs, la divine Aurore.

Cet acte d'enlèvement situé dans le temps des héros est raconté en particulier dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* ; c'est Aphrodite elle-même, telle que la met en scène le narrateur de l'hymne rhapsodique, qui le rapporte. La déesse rassure son jeune amant Anchise qui craint d'être atteint de consommation, sinon d'impuissance dans son union avec une divinité. La déesse lui promet un fils ; ce sera Énée. Puis Aphrodite lui raconte l'histoire de deux jeunes gens à la beauté remarquable qui se sont unis à une divinité : d'abord Ganymède à qui Zeus accorda non seulement l'immortalité, mais aussi une éternelle jeunesse ; puis Tithônos enlevé par Aurore qui demanda à Zeus d'accorder à son jeune amant l'immortalité, mais tout en omettant de mentionner la jeunesse. Immortel, Tithônos sera néanmoins éternellement frappé par une vieillesse accablante, corps sans force animé par un flux vocal ininterrompu¹². Que les deux récits dépendent ou non d'un "modèle" commun, peu importe. Ce qu'il faut relever c'est que le récit déployé dans les vers de Sappho est focalisé sur le contraste entre la jeune beauté puis la vieillesse chenu du compagnon d'une épouse quant à elle immortelle. La version créée par Sappho est centrée sur le transport du jeune homme vers les confins de la terre habitée, peut-être dans la coupe de Soleil (le texte est fragmentaire). Quoi qu'il en soit, le "mythe" est orienté, comme dans tout poème mélique, pour être référé à la situation présente. Ici, le récit héroïque est centré sur la motivation de l'enlèvement du jeune héros par Aurore « aux bras de rose » : c'est le désir érotique qui, en l'occurrence, saisit la divinité.

On remarquera, dans l'évocation de ces *palaia*, les multiples possibilités de parallèles avec la situation présente, occasion de la performance chantée du poème. D'emblée certains ont assimilé Tithônos âgé et grisonnant à Sappho, auteure du poème, déplorant les atteintes physiques de l'âge. Or ce n'est pas le rapt de Tithônos que chante le *je* poétique, mais un double enlèvement : saisie par le désir érotique, Aurore est « ravie par *erôs* » pour en subir les effets ; quant à lui ravi par Éôs, Tithônos n'est que la seconde victime de la puissance d'*erôs*.

La *persona cantans* établit-elle dès lors un parallèle entre sa situation et Aurore ou avec Tithônos ? Dans ce chant adressé aux *paides* où elle se décrit fragile en son corps vieilli, *ego*-Sappho s'identifie en quelque sorte aussi bien avec Tithônos (pour la fragilité) qu'avec Aurore (pour l'autorité)¹³. Inversement quand le *je* poétique se dépeint comme une jeune fille, chantant et dansant comme les jeunes faons, le parallèle est établi avec la déesse, en raison de son immortelle jeunesse, et avec le jeune Tithônos, sans expérience érotique au moment d'un rapt dont les *parthenoi* sont en général les victimes

12. *Hymne homérique à Aphrodite*, 191-238 ; sur le "mythe", voir BOEHRINGER 2013, p. 35-38.

13. Dans le fr. 157, Sappho qualifie la déesse Éôs de *πότνια*, « souveraine ».

dans la tradition narrative grecque. Ces parallèles dessinent des lignes qui se croisent : les protagonistes de l'action héroïque et de l'action présente mis en scène dans le poème et joués dans la performance musicale sont tout à la fois jeunes et âgés, forts et faibles, séducteurs et séduits, ravissant et ravis, femmes et hommes, Éôs et Tithônos, dans un sens réellement épïcène.

Cette orientation narrative trouve également sa raison dans le mouvement énonciatif qui porte les vers constituant sans doute la fin du poème. Absents du Papyrus de Cologne (datant sans doute, on l'a signalé, du début du III^e siècle avant notre ère) qui transcrit le texte d'une anthologie de poèmes méliques centrés sur le chant et sur l'amour et destinés au *symposion*, ces vers sont offerts par le Papyrus d'Oxyrinque (II^e siècle de notre ère) qui correspond probablement à l'édition alexandrine des poèmes de Sappho¹⁴. Ces quatre vers marquent un retour énonciatif affirmé au *je* poétique de la *persona cantans* comme cela est attendu dans tout poème mélique¹⁵.

Dans les vers de conclusion du poème 58b, le sujet poétique chante son amour pour le charme de l'abondance probablement attachée à la jeunesse. Par la lumière du soleil, la *persona cantans* est installée dans la permanence de l'éclat de la beauté. Les différents niveaux temporels que le poème dessine viennent coïncider dans ce présent atemporel (qui est exprimé par la forme grammaticale du parfait ἐλόγγχε, v. 16). Par l'usage des temps grammaticaux, le contraste est ainsi achevé entre la vieillesse qui a « saisi » (ἐμαρψε, vers v. 11 ; à l'aoriste, dans le temps du « récit ») et la lumière du soleil qui, par l'effet d'*erôs*, échoit en partage dans la durée (au parfait, dans le temps du « discours »).

Ainsi le désir érotique éprouvé a donné en partage au *je* poétique splendeur et beauté. Ce dernier vers apporte une réponse à la question formulée en guise d'introduction au chant, à l'exemple « mythique » de Tithônos¹⁶ : le sujet poétique trouve le moyen d'échapper aux symptômes physiques qu'il décrit dans le désir érotique qui participe à une lumière solaire évoquant la beauté. Ce désir est exprimé dans et par le poème lui-même ; c'est le chant qui, moins par la mémoire que dans la performance musicale et rituelle présente, entretient la continuité de l'amour pour la beauté lumineuse¹⁷.

14. Voir à ce sujet les propositions de NAGY 2009.

15. Le texte de cette strophe est discuté par GRONEWALD, DANIEL, 2004a, p. 3-4, et 2004b, p. 3, ainsi que par HAMMERSTAEDT 2009, p. 22-24.

16. On se référera aux différentes versions de la légende réunies comme fr. 211 (a) de Sappho ainsi que les *test.* 3 et 23 Campbell ; voir à ce propos en dernier lieu STEHLE 2009, p. 127-128.

17. Quant à la beauté et à l'éclat du soleil, voir le commentaire de WEST 2005, p. 8, qui estime que ces vers conclusifs appartiennent en fait au poème suivant ; voir aussi PIRENNE-DELFORGE à paraître.

Le « nouveau nouveau » poème de Sappho : une voix au féminin dans l'adresse pressante à Cypris

Publié en 2014, le « Chant à Cypris » a bénéficié des soins les plus attentifs de la part des plus grands papyrologues et philologues, et si son caractère fragmentaire doit certes pousser à la plus grande prudence, sa lecture mérite cependant la même attention que celle suscitée par les poèmes connus de la poétesse dans le champ des études de genre et de la sexualité d'une part, dans celui de l'énonciation et de la pragmatique de l'autre. C'est dans cette double direction que nous souhaitons lire ce fragment, cette mince – mais ô combien précieuse – trace d'une pratique mélique dans un contexte culturel d'une Lesbos d'"avant" la sexualité.

Le texte du « poème de Cypris »

⊗ πῶς κε δὴ τις οὐ θαμέως ἄσαιτο,
Κύπρι, δέσποιν', ὅττινα δὴ φίλ[ησι
κωὺ] θέλοι μάλιστα πᾶθος χάλ[α]ς[αι
τῷ γ'] ὀνέχῃσθαι;

5 πᾶι κάλοισι μ' ἄλεμάτῳσθαι δαΐδ[ης
ἡμέρωι λύσσαντι; γόνωμ', ἄννα[ς].
πολλ' ἀπά(μ)μαι μ', οὐ προτέρ' ἦς[θα – x
οὐτ' ὀνέρεξαι

[– U – x –] cé, θέλω[U – x
10 [– U – x τοῦ]το πάθη[ν U – x
[– U – x –], αν, ἔγω δ' ἔμ' αὐται
τοῦτο κύνοιδα.

Comment ne pas être pris maintenant de vertige, obstinément,
ô Cypris, maîtresse, quelle que soit la personne qu'on aime,
Comment ne pas vouloir être délivré de la douleur
que tu lui imposes ?

Pourquoi en vain m'agiter et me déchirer
par le désir qui affole ? Je t'implore, souveraine,
tu me fais tant souffrir ; autrefois tu n'étais pas [...
et tu ne me refoulais pas [...

...] toi, je veux [...
...] souffrir cela [...
...] quant à moi, je suis
consciente de cela.

Livrées par le papyrus d'origine inconnue désormais dénommé *P. Sapph. Obbink* que l'on a mentionné, ces lignes fragmentaires sont rédigées en dialecte éolien de Lesbos. Du point de vue métrique et par leur colométrie, elles

sont organisées en strophes dites saphiques, ce qui indique que ce poème était inséré dans le premier livre de l'édition alexandrine de Sappho. Sur le papyrus, elles se situent dans la suite immédiate du poème nommé *Brothers Poem*. Dans la marge, le signe diacritique de la *diplê obélismênê* qui a ici la fonction d'une *coronis* et qui distingue par conséquent cette strophe de la strophe précédente, confirme qu'il s'agit bien du début d'une composition autonome, désormais dénommée *Kypris Poem*.

Quant au texte lui-même, quelques énoncés poétiques viennent compléter les petits fragments livrés naguère par le *P. Oxy.* 1231 fr. 16 ; ils avaient été d'emblée édités, en tant que fr. 26, parmi les restes à nous être parvenus des chants composés en strophes saphiques et consignés par les éditeurs alexandrins dans le livre I des chants de la poétesse de Lesbos. Mais surtout, tout récemment, en 2017, l'un des éditeurs du *P. Sapph. Obbink* a été capable d'insérer dans les lignes très fragmentaires de la deuxième strophe un minuscule fragment du papyrus *P. GC.* inv. 105 (fr. 4). De là le texte encore très conjectural que nous avons reproduit ici, en suivant à une exception près la version que vient d'en donner un excellent philologue italien ; ce texte servira de base à notre commentaire¹⁸.

Ici et maintenant !

Le chant s'ouvre par un appel à Cypris, une divinité volontiers évoquée ou invoquée dans les quelques strophes à nous être parvenues des poèmes recueillis dans le premier livre. L'état du fragment nous permet également de savoir, grâce à la marque grammaticale féminine du pronom αὐταί au vers 11, que cet appel à la déesse est assumé par un *je* fictionnel ; c'est un *je* poétique au féminin, qui renvoie indirectement à la poétesse, avec son identité historique, comme c'est le cas dans de nombreux chants de Sappho.

En dépit des lacunes subsistantes, on saisit le mouvement du poème : au vocatif, appel à Aphrodite saisie en son pouvoir divin ; justification de l'adresse à la divinité par la référence à une expérience générale : celle du manque, du vertige, des souffrances provoqués par le sentiment amoureux en relation avec le pouvoir d'Aphrodite et le souhait d'en être libéré ; expression du caractère impératif du désir amoureux qui dans sa folie agite et tourmente le *je* poétique (ou fictionnel) ; imploration de la déesse qui inflige à qui chante

18. Le texte de la seconde strophe du « poème de Cypris » a été complété avec opportunité par BURRIS 2017. Sur cette base, TSANTSANOGLOU, TSELIKAS 2017 ont proposé un nouveau texte pour l'ensemble du poème ; les restitutions avancées sont souvent trop conjecturales pour qu'il soit possible de s'y référer. Il en va en somme de même pour la nouvelle lecture que vient de proposer BENELLI 2019 (avec une bibliographie exhaustive) de la première strophe. De là notre préférence, à une exception près, pour le texte et le commentaire que propose NERI 2017.

le poème des sévices sans nombre par référence à une situation passée d'ordre différent ; face au *tu*, expression par la *persona cantans* de sa propre volonté (dont l'objet nous reste inconnu) ; affirmation par le *je* poétique féminin de la conscience qu'elle a (du pouvoir d'Aphrodite ?) dans la souffrance ressentie (fort probablement en raison des effets d'*erôs*).

Est-ce à dire enfin que l'affirmation explicite de la conscience du *je* poétique nous renverrait directement aux sentiments de la poétesse de Lesbos ? Non. Il faut compter d'une part avec l'emploi de la langue traditionnelle qui fonde les poèmes méliques érotiques composés par des poètes masculins (et adressés soit à des jeunes gens soit à des jeunes filles) ; d'autre part l'usage dans le poème des déictiques de la présence dans l'espace et dans le temps renvoie à une poésie fortement ritualisée. Langue poétique partagée et déictiques de la présence nous retiennent d'interpréter les vers composés par Sappho en termes romantiques de poésie lyrique et par conséquent d'expression personnelle de sentiments intimes. Si la pragmatique exacte du poème nous échappe – comme c'est le cas pour beaucoup de compositions de cette époque –, il est possible du moins de penser que ce chant a pour fonction d'évoquer, dans et par sa performance musicale chantée et dansée, les effets du désir amoureux ; son exécution même permet sans doute d'appeler et d'évoquer, dans l'espoir de la faire advenir, la personne aimée, cela avec l'aide de la divinité.

Devant tant de lacunes, comment aller plus loin dans la lecture interprétative ? Ce court poème très lacunaire permet, fort heureusement, d'établir de nombreux parallèles avec les chants de Sappho dont nous connaissons les fragments, et ces nouveaux parallèles permettent de donner à certaines hypothèses ou à certaines interprétations un poids plus important : ce sont des aspects majeurs de la poésie de Sappho qu'il nous est désormais possible de préciser.

L'appel initial à Cypris évoque naturellement l'incipit du poème dénommé *Hymne à Aphrodite*. Composé de sept strophes « saphiques » en rythme éolien ce poème ouvrait donc l'édition alexandrine des compositions de Sappho. S'il a pu être considéré comme un hymne, c'est non seulement qu'il en offre la structure tripartite (invocation, partie narrative, prière), mais c'est surtout en raison des différents qualificatifs qui, en asyndète, définissent Aphrodite, la fille de Zeus, pour en susciter la présence, par la force des mots poétiques chantés : la déesse est appelée à « venir ici » (et maintenant) au début et à la fin du poème, dans un double geste déictique organisé en structure annulaire (ἀλλὰ τίδ'ε ἔλθε, v. 5 ; ἔλθε μοι καὶ νῦν, v. 25). On retrouve ce même mouvement énonciatif dans le poème dit « de l'ostrakon » (fr. 2), mais sans l'invocation initiale qu'offrait peut-être une strophe précédente. Quoi qu'il en soit, au terme de ce chant Cypris est invitée à venir ici et maintenant (ἔνθα δὴ σύ, v. 13) pour verser le nectar dans des coupes d'or et pour participer à la célébration musicale. Dans le nouveau poème fragmentaire, qualifiée en

tant que « maîtresse » (v. 2) et peut-être comme « souveraine » (v. 6), Cypris est simplement interrogée quant à ses intentions¹⁹.

Du point de vue énonciatif encore, le double énoncé interrogatif initial est marqué par la récurrence de la particule de la *demonstratio ad oculos* par excellence qu'est en grec δῆ²⁰. L'appel explicite n'est plus à Aphrodite (au vocatif), mais à la personne avec laquelle on est engagé dans un rapport de φιλία (à la troisième personne). C'est la relation même qu'évoque Aphrodite, dans le poème hymnique (fr. 1), quand elle dit à Sappho de celle qui lui fait injustice : « Si elle n'aime pas (φιλεῖ), rapidement elle aimera (φιλήσει), même contre sa volonté » (v. 23-24). Mais ce n'est pas tout. Dans l'énoncé initial du nouveau poème, le démonstratif δῆ est assorti de l'adverbe de la réitération θαμέως, « fréquemment », « sans cesse ». La volonté pressante de voir cesser la douleur de l'amour est en somme l'objet du même mouvement de réitération dans le présent, *hic et nunc*, que celui qui marque, chez Sappho elle-même, maint énoncé érotique. Dans l'*Hymne à Aphrodite*, il appartient à la déesse de demander à Sappho, en un discours direct inséré, qui elle peut « à nouveau, ici et maintenant (δηῦτε) », reconduire à son « amour » (v. 18-19)²¹.

Expressions chantées des souffrances et vertiges érotiques

Cela a déjà été signalé par l'éditeur princeps du nouveau papyrus²² : l'état de souffrance, voire de vertige (ἄσαιτο, v. 1), mentionné de manière indéfinie au début du poème correspond à l'état du *je* poétique au début du même *Hymne à Aphrodite* (v. 3). Dans le poème hymnique, ce sentiment de manque, couplé avec l'affliction, est l'objet de la prière initiale du *je* poétique ; par sa présence, en venant ici et maintenant, Aphrodite pourra dissiper ce sentiment et ce chagrin. Dans le nouveau poème, ce même état est également lié à une absence (réelle ou ressentie) : l'absence de qui l'on aime. Invoquée dans ce contexte, Cypris, avec son pouvoir divin, est susceptible de délivrer de la souffrance qu'elle inflige et peut-être de faire advenir la présence (dans et par le chant en performance ?) de la personne dont le *je* ressent le manque.

19. Les dénominations et les qualifications d'Aphrodite dans les fragments de Sappho sont répertoriées et bien commentées par SCHLESIER 2016, p. 369-375.

20. Sur la *demonstratio ad oculos* en tant que procédure déictique, en grec par des démonstratifs en -δε, voir les références données par CALAME 2004, p. 415-423.

21. Conjugué avec la présence d'*Erôs* l'usage de ce déictique spatio-temporel pour exprimer la réitération *hic et nunc* de l'expérience amoureuse traverse notre tradition très lacunaire de poésie érotique : cf. Alcman fr. 59 (a) Page-Davies = 148 Calame, Anacréon fr. 358, 1-4 Page et Ibycus fr. 287, 1-4 Page-Davies; voir à ce propos l'étude de MACE 1993, et sur le caractère à la fois formulaire et pragmatique de cette expression, celle de CALAME 2016, p. 106-109, avec la référence à une étude antérieure.

22. OBBINK 2014, p. 46-47 ; voir aussi TSANTSANOGLOU, TSELIKAS 2017, p. 35.

Dès lors, le mouvement énonciatif qui anime les vers très fragmentaires livrés par les trois papyri semble combiner les développements différenciés de deux poèmes pour nous pratiquement complets. D'une part, le chant hymnique que l'on vient de mentionner, par l'évocation d'interventions précédentes d'Aphrodite et par la mise en scène de la voix de la déesse, reproduit le mouvement qui anime d'autres chants érotiques de la poésie mélique. Ici aussi, par l'intermédiaire d'énoncés sous forme interrogative et de formes d'un τίς indéterminé, la réitération d'une situation récurrente débouche sur la demande d'intervention de Cypris.

Toi, ô bienheureuse, souriant
de ton visage immortel,
tu me demandais ce qu'à nouveau ici (δηῦτε) j'endure,
pourquoi à nouveau ici (δηῦτε) j'appelle (κάλημι),

ce que je désire fortement que se réalise
en mon cœur fou. Qui de nouveau ici (δηῦτε)
dois-je convaincre de revenir à ton amour ?
qui, ô Sappho, te fait injustice ?²³

Le nouveau poème combine donc l'affirmation générale en τίς (en l'occurrence τίς), l'évocation de la personne aimée et la réitération énonciative pour asseoir la situation décrite dans le *hic et nunc* de la performance du poème. Le chant conduit apparemment à la description de l'état dans lequel se trouve, ici et maintenant, la *persona cantans*. Si l'expression de la conscience n'a pas de parallèle dans les vers qui nous sont parvenus de Sappho²⁴, la « passion » (πάθος, v. 3 et πάθη[ν, v. 10²⁵]) amoureuse est attestée aussi bien dans le poème hymnique adressé à Aphrodite (πέπονθα, v. 15) que dans un autre poème du souvenir (πεπόνθαμεν dans le fr. 94, 4) : la souffrance érotique est assumée par un *nous* poétique dans une évocation en discours direct des mots qu'une jeune fille adresse à Sappho, ici aussi dénommée au vocatif. Par ailleurs, par l'emploi commun de la forme ἔμ' αὖται, au sentiment de mort exprimé au terme du premier développement du fameux poème « L'égal des dieux » (fr. 31, 15-16) semble s'ajouter, dans le nouveau poème, la conscience claire, peut-être, de l'état passionnel présent.

D'autre part, souvent commenté, le poème 16 évoquant la figure d'Hélène commence lui aussi par une affirmation générale :

23. Sappho fr. 1, 13-20 : voir en particulier le commentaire qu'offrent de ces vers à l'établissement contesté HUTCHINSON 2001, p. 153-157, et GENTILI, CATENACCI 2007, p. 128.

24. À moins que l'on n'accepte la conjecture proposée par Luca Benelli pour le vers 3 du nouveau fragment 16a : cf. BURRIS *et al.* 2014, p. 18.

25. Aux vers 3-4, LARDINOIS 2018 propose de lire : πάθαν χάλ[ατται ταις] ὀνέχησθα ; et de traduire « to get respite from the sufferings that you sustain ».

D'aucuns prétendent que la plus belle chose,
sur la terre noire, c'est une horde de cavaliers ;
d'autres une armée de fantassins ; d'autres encore une flotte ;
moi, je dis que c'est ce que l'on aime.

Si la situation présentée en prélude au nouveau chant de Sappho n'offre nullement le contraste entre l'affirmation en *ils* et l'affirmation assumée par le *je* poétique, en revanche celle-ci porte également sur l'amour – non pas la relation fiduciaire qui peut le soutenir, mais le rapport marqué par le désir érotique. Comme dans le nouveau chant, la portée générale des premiers vers présente les protagonistes de ce rapport de façon épicienne, le genre étant ainsi provisoirement non marqué ; ici, l'objet en est même neutre : κῆν' ὅττω τις ἔρεται (v. 3-4), « ce que l'on aime »²⁶.

L'affirmation de style gnomique est ensuite illustrée par l'exemple d'Hélène, qui suscitant le désir tout en l'éprouvant elle-même, abandonne époux, fille et parents pour suivre Pâris à Troie. Si Hélène est à la fois objet et sujet du désir érotique c'est par la volonté d'Aphrodite qui égare. De plus, si, par l'effet d'*erôs*, Hélène oublie ses parents, en revanche l'évocation de la beauté séduisante de l'héroïne évoque auprès du *je* poétique, ici et maintenant (νῦν, v. 15), le souvenir d'Anactoria, elle-même absente. De là le souhait de voir la démarche pleine de charme érotique et le regard qui illumine le visage de la belle jeune fille, plutôt que les chars des Lydiens ou des fantassins en armes : selon le nouveau texte proposé après l'intégration du papyrus *P. GC. inv. 105*, le développement du poème 16 se clôt sur lui-même au vers 20 en une belle structure annulaire²⁷.

Reportons-nous à nouveau au début du « Chant à Cypris », marqué par le passage de l'énoncé à portée générale qui ouvre le poème à la relation énonciative entre le *tu* de la déesse invoquée et le *je* poétique (μ', v. 5). Dans cette deuxième strophe, l'état passionnel provoquant le sentiment que la déesse pourrait écarter est précisé, c'est le désir érotique qui « agite et déchire follement ». De ce point de vue est particulièrement intéressante l'occurrence dans ce contexte du terme ἔμερος (v. 6). En effet non seulement un dérivé de ce terme est employé dans le poème 31 (ἰμέροεν, v. 5) pour désigner le sourire de la femme qui suscite l'état de la passion amoureuse ressentie et décrite par un *je* au féminin. Mais le terme lui-même réapparaît dans l'un des poèmes du souvenir pour désigner l'effet érotique provoqué par l'évocation de la jeune Atthis sur le cœur d'une femme dévorée de désir (fr. 96, 15-17) ; et sous sa forme verbale on le retrouve dans l'*Hymne à Aphrodite* (fr. 1), pour désigner le désir qui anime le *je* poétique : la déesse est priée de le combler après avoir

26. Sur ce poème, voir le commentaire de CALAME 2005, p. 107-130. L'établissement de son texte a bénéficié des compléments papyrologiques (*P.GC. Inv. 105*) proposés par BURRIS *et al.* 2014, p. 9 et 16-18 ; voir THÉVENAZ 2015.

27. Voir à ce propos la bonne contribution de LIDOV 2016, p. 88-93.

libéré son cœur de tourments terribles (v. 26-27). Rappelons l'étymologie que, dans le *Cratyle* (420a), Socrate attribue au terme ἵμερος (ἰέμενος ῥεῖ), en correspondance avec ἔρωσ (ἐσπεῖν). Ainsi se trouve soulignée la dimension fluide et dynamique des deux termes, renvoyant à une force en mouvement, un élan, et non pas à un état ou à une identité.

Le déplacement et le mouvement sont une caractéristique importante du désir chez Sappho. Le « Chant à Cypris » évoque une force qui meut, à laquelle le *je* poétique est soumis et dont il subit (πάθος, v. 3 ; πάθη[ν, v. 10) les effets. La personne amoureuse est agitée en tous sens, sans cohérence : un mouvement apparemment vain, fou, exprimé par l'adverbe ἀλεμάτως, « vainement », « follement » (v. 5) que le *P. Oxy.* 1231 permet de restituer. L'évocation de ce mouvement pourrait apparaître comme une métaphore pour nous dont la culture distingue l'esprit du corps, mais le poème à Cypris pose d'emblée *je* comme *étant* à la fois le corps et l'esprit capable de percevoir l'impression physique. Dans cette mesure il n'est pas illogique de penser que le terme de θυμός, désignant le lieu frappé par le désir, était peut-être utilisé dans les vers manquants. Dans ce poème, le *je* poétique au féminin a conscience d'être littéralement mu par des secousses (σάλοισι, v. 5)²⁸ ; c'est un phénomène que la poétesse décrit dans d'autres chants par des verbes exprimant également l'action d'une force extérieure et irrésistible. « Éros à nouveau ici (δηῦτε) m'agite (δόνει) » : dans ce fr. 130, Sappho utilise le verbe désignant dans l'épopée homérique l'effet du vent qui secoue les arbres²⁹ ; c'est le vent auquel la poétesse compare précisément éros dans le fr. 144 : « Éros a secoué (ἐτίναξε) mon cœur comme le vent dans les montagnes s'abat sur les chênes », de même que les jeunes filles chantant le "second" parthénée d'Alcman disent, de manière performative, leur intention d'agiter (τινάξω) choralement leur chevelure aux reflets dorés avant de chanter le désir érotique qu'éveille en elles la gracilité de leur belle chorège³⁰.

Les secousses et les tremblements affectant le *je* poétique, en son corps et son esprit, par l'effet du désir érotique aux mains d'Aphrodite rappellent évidemment les symptômes nombreux et contraires décrits dans le fr. 31. Là, le corps est pris de tremblements, il chancelle sous la force d'un désir qui, dans le « Chant à Cypris », brise les membres (λύσαντι, v. 6), privant peut-être de la possibilité de danser comme c'est le cas dans le fr. 58b. Dans ce chant, la structure en enchâssement de l'argument du poème établit des parallèles entre les symptômes du temps qui passe et ceux d'*erôs*³¹. Enfin, l'expression récurrente de la force qui rompt les membres (Éros est dit λυσιμέλης dans le

28. On remarquera à ce sujet que D'ALESSIO 2017 propose de ce vers une autre lecture : πασσάλοισι μ'ἀλεμάτως θαῖζ[ε], qu'il traduit par « tear me asunder with nails in vain ».

29. Homère, *Iliade* XII, 157 et XVII, 55.

30. Alcman, fr. 3, 9 Page-Davies = 26, 3 Calame.

31. Voir l'étude de BOEHRINGER 2013.

fr. 130, 1) reprend une formule traditionnelle pour dire la mort du guerrier dans la poésie homérique³². Nouveau paradoxe d'une âme étourdie par *erôs* et pourtant pleinement consciente de son état (σύννοια, v. 11-12) et capable de volonté (θέλω, v. 9).

La congruence de ces états contradictoires se trouve exprimée dès le premier vers du « Chant à Cypris » : la forme verbale ἄσαιτο (v. 1) caractérise un état général de douleur ou de plaisir douloureux provoqué par le sentiment de manque, de vertige ; dans cette position, il annonce les symptômes que la poétesse énonce dans les vers suivants. Cette même sensation est décrite par la poétesse dans l'*Hymne à Aphrodite* : le *je* fictionnel demande à la déesse de ne pas accabler son θυμός par le sentiment de manque (ἄσαισι) et par le chagrin (δνίαισι, v. 3). Au même vers initial l'adverbe θαμέως, « fréquemment » (qui entre désormais, grâce au « Chant à Cypris », dans le lexique sapphique avec une première nouvelle occurrence dans le fr. 58b, au v. 7) donne une indication sur la manifestation de cette sensation : non pas une atteinte brutale, un choc ou une douleur aiguë, mais un état psycho-physiologique insistant, qui se répète, qui résiste dans la durée, comme le fait, en musique, une basse continue : dans le poème que l'on a commenté (fr. 58), le son persistant est celui d'une plainte (στεναχίζω, v. 7). Il s'agit de dire un sentiment de manque inexorable qui n'est pas effacé par d'autres sensations mais auquel s'ajoutent, se mêlent et s'impriment les douleurs, les joies ou les surprises. *Je* est à la fois sous l'emprise d'un vertige, tout en ayant la lucidité d'en constater les effets. Éros est l'ensemble de ces effets contradictoires : c'est Éros le « doux-piquant » (γλυκύπικρος), « l'irrésistible créature » (ἀμηχάνον ὄρπετον ; fr. 130, 2).

Le genre du je poétique et fictionnel

Si les poèmes de Sappho chantent les affres de l'amour en général – ce point ne cesse d'être souligné par les nombreux commentateurs de la poétesse, et c'est le cas également de l'éditeur et des commentateurs du « Chant à Cypris » –, ses chants évoquent dans leur grande majorité l'*erôs* ressenti par une femme pour une femme, en général une jeune fille. Certes, dans les travaux récents sur la sexualité et le genre dans les mondes grecs et romains parmi lesquels nos propres recherches³³, on a insisté sur le fait qu'il n'était pas pertinent, pour l'Antiquité et encore moins pour la Grèce « archaïque », de tenter de distinguer des formes d'érotisme que les Grecs et les Grecques catégoriseraient selon le sexe de la personne aimée, en particulier en

32. Τοῦ δ' αὖθι λύθη ψυχὴ τε μένος τε chez Homère, *Iliade* V, 296 ou VIII, 123, 315.

33. BOEHRINGER 2007, *passim*, CALAME [2009] 1996, *passim*, avec de nombreuses références à d'autres travaux.

identifiant des “orientations sexuelles” et en leur attribuant des fonctions identitaires et psychologiques spécifiques. Mais c’est précisément pour cette raison qu’il convient de donner à chaque fois, quant au genre, l’ensemble des informations à notre disposition ; il faut souligner, lorsque c’est le cas, la volonté d’un poète ou d’une poétesse de préciser le genre de la personne amoureuse ainsi que celui de la personne aimée³⁴.

Le choix par l’anthropologue d’une description la plus complète possible de son objet d’étude permet de ne pas imposer, avant même l’interprétation, une grille anachronique ; toute exclusion volontaire d’informations – dont la liste et la segmentation restent, quoi qu’il en soit, toujours informées par les catégories modernes d’ordre étique – introduit une approximation et crée un risque de brouillage de notre perception des catégories émiques, celles qui font sens pour les auditrices et auditeurs des poèmes chantés à Lesbos, à l’aube du VI^e siècle avant notre ère ; ce sont elles et eux qui font l’objet de notre enquête. Il ne s’agit donc pas de postuler une quelconque spécificité de sentiments typiquement “féminins” chez Sappho ou encore d’imaginer un éros différent “par nature”, mais il convient simplement d’analyser l’ensemble des traits attribués par Sappho à l’*erôs* qui est à l’origine de son adresse poétique à la déesse.

Le « nouveau nouveau Sappho » qu’il nous est permis de connaître en ce XXI^e siècle est porteur d’une richesse lexicale et sémantique que son caractère fragmentaire ne laissait guère soupçonner. Si le « Poème des frères » apporte des informations nouvelles sur la fiction biographique de la poétesse, le « Chant à Cypris », quant à lui, fait définitivement de Sappho, par langue et poésie ritualisées, la poétesse de l’*erôs* entre femmes et de l’*erôs* en général. De là, probablement, la reprise de ses poèmes dans les *sumposia* masculins de l’époque classique³⁵.

Un relevé des marques énonciatives relatives au *je* poétique permet un constat sans appel : dans le corpus des fragments poétiques de Sappho, lorsque le genre des marques personnelles est visible (*i.e.* lorsque les formes ne sont pas épïcènes), la *persona cantans* est une femme. Cette configuration d’une voix fictionnelle féminine, parfois chorale, est suffisamment rare – même si elle n’est pas unique – dans le corpus de la poésie grecque ancienne pour que l’on prenne le temps de le souligner. Qu’il soit lié à une possible – mais non attestée avec certitude – performance d’une femme

34. Les contributions abordant frontalement la question de l’homéoérotisme féminin de façon générale ne sont pas nombreuses : voir, parmi les premières, les études de HALLETT 1989 et dans RABINOWITZ, AUANGER 2002. Pour les monographies, voir BROOTEN 1996 ; BOEHRINGER 2007, avec une synthèse dans HUBBARD 2014, p. 150-164.

35. Par l’intermédiaire de l’iconographie attique, voir par exemple l’étude de YATROMANOLAKIS 2007, p. 57-140.

devant un public composé de jeunes filles ou de femmes³⁶ n'en atténue pas l'importance.

Souvent, les premiers vers ne dévoilent pas d'information sur le genre du *je* poétique, mais des indices grammaticaux du féminin apparaissent dans les strophes qui suivent. C'est le cas, pour ne citer que l'un des plus célèbres, du fragment 31, où l'adjectif *χλωροτέρα* au v. 14 et le pronom *αὐται* au v. 16 lèvent toute équivoque ; comme on l'a signalé, on trouve le même cas de figure dans le « Chant à Cypris » avec la forme *αὐται* qui apparaît au v. 11. Parfois aussi, le nom même de Sappho surgit, ôtant toute ambiguïté. Très lacunaire, notre corpus en offre quatre occurrences³⁷. Là, relevons-le, le nom de Sappho apparaît toujours en tant que deuxième personne interpellée par le biais d'un vocatif qui prend place dans le cadre d'un échange, enchâssé dans le poème. Cette insertion d'un discours direct dans un poème chanté permet d'identifier le *je* fictionnel avec la personne-poète (en l'occurrence une poétesse).

Dans la majorité des poèmes, ce *je* poétique, celui d'une femme parfois indirectement nommée Sappho, dit un amour intense, établit des parallèles avec ces *palaia* homériques ou divins qui sont pour nous des "mythes" ; ce *je* fictionnel évoque le contexte dans lequel ces poèmes sont chantés et dansés ; il interpelle des divinités telles Héra ou Cypris, décrit les effets sur le corps du temps qui passe, énonce les qualités des jeunes femmes qui l'entourent, raconte les départs, les séparations, les souvenirs radieux, les espoirs lumineux. En raison de ces thématiques récurrentes et de multiples indices lexicaux, de nombreux commentateurs ont inféré que Sappho est le nom du *je* au féminin se manifestant dans les poèmes où le nom de Sappho n'apparaît pas explicitement : ils ont rapproché, sinon assimilé, le *je* poétique féminin à Sappho comme poétesse, sinon comme personne, sans néanmoins tenir compte de la polyphonie énonciative de chants effectivement composés par une poétesse portant le nom de Sappho dans la Lesbos du début du VI^e siècle.

Si nous avons le poème de Cypris dans sa totalité, peut-être entendrions-nous la déesse nommer Sappho, comme c'est le cas dans *l'Hymne à Aphrodite*. Les prières à la divinité et les adresses du *je* fictionnel créent les circonstances pour faire entendre, dans le moment de la performance chantée, le nom de la poétesse placé, grâce au discours rapporté, dans la bouche de Cypris et dans celle(s) qui interprète(nt) le chant : dans le *hic et nunc* de la performance. S'il faut prononcer les noms des dieux pour les faire apparaître, Sappho, quant à elle, n'advient que par l'acte érotique de

36. Sur le vaste débat autour du contexte de performance des poèmes de Sappho, voir en particulier l'étude de LARDINOIS 1996 ; on pourra également se référer aux contributions réunies par GREENE 1996a. Plus récemment FERRARI [2007] 2010, p. 11-12 et 23-25 estime que quant à leur destination les poèmes de Sappho se répartissaient entre un public « interne » et un public « externe » ; voir aussi CACIAGLI 2011, p. 135-199.

37. Fr. 1, 21 ; fr. 65, 5 ; fr. 94, 5 ; fr. 133, 2.

sa nomination par la voix de la déesse présidant à *erôs* : belle raison pour s'adresser encore, toujours, à Aphrodite.

Pour conclure : Éros a-t-il un genre ?

Dans la même perspective, qu'en est-il de la personne aimée ? Dans l'extrême majorité des fragments qui nous sont parvenus, la personne qui est la cause de l'élan érotique du *je* fictionnel et dont le manque est vivement ressenti s'avère être une femme³⁸. Elle est parfois nommée (Atthis, Anactoria, Mnasidika ou encore Dika), parfois pas, mais les indications données par le poème permettent en général d'identifier son sexe (c'est le cas, en particulier, des fragments 21, 22 et 31). De très rares passages font exception à cette règle et, dans cette configuration érotique différente du cas majoritaire, on constate que l'amour pour un homme est alors ressenti par une tierce personne et qu'il n'est pas assumé par le *je* poétique³⁹. Ainsi, le fr. 44 narre les noces d'Hector et d'Andromaque sans que le *je* fictionnel ne soit impliqué. Dans le poème 16, Hélène quitte sa patrie pour l'amour d'un autre ; le fr. 15 évoque les relations compliquées entre Doricha et le frère de Sappho, Charaxos, dont les difficultés et les erreurs sont mentionnées dans le fr. 5 et dans le « Poème des frères ». Ainsi, pour le dire plus clairement, lorsque le *je* poétique renvoie à Sappho, la personne aimée par *je* n'est pas un homme.

Le caractère très lacunaire du corpus a certes souvent fait disparaître des éléments qui nous apporteraient des informations sur le genre de la personne qui fait l'objet du désir érotique ressenti par le *je* fictionnel, victime d'Aphrodite. Mais, là aussi, les récurrences lexicales et thématiques rapprochent sans conteste les vers les plus fragmentaires des fragments moins lacunaires.

Est-ce à dire que, sous prétexte que le sentiment amoureux chanté dans les poèmes de Sappho est ressenti par une femme envers une femme, *erôs* aurait un genre ? Qu'il serait différent de celui qui anime la relation amoureuse entre Hélène et Paris ou Aurore et Tithônos ? La façon dont Sappho décrit les symptômes provoqués par *erôs*, si elle lui reste poétiquement propre, ne diffère pas fondamentalement de la manière dont Anacréon ou Théognis décrivent les mêmes manifestations physiologiques de l'amour, dans le désir érotique suscité par une jeune fille ou un jeune homme (volontiers un certain Cléoboulos) en ce qui concerne les chants du poète de Téos, ou par un *παῖς* dénommé parfois de manière générique Cynos dans les poèmes élégiaques

38. Nous utilisons le substantif générique « femme » pour une analyse portant sur le genre (*gender*). Selon les poèmes, il peut bien sûr s'agir de jeunes filles (*παρθέναι*, *νύμφαι* ou *κόραι*) : cf. CALAME 2013b.

39. Le bref fr. 121 fait exception, mais le contexte ne semble pas faire de Sappho le *je* poétique ; voir aussi les fr. 102, 137 et 138.

réunis dans *Theognidea*. De plus, rien dans les poèmes de Sappho ne laisse penser que la poétesse souhaite exprimer une différence de nature entre l'*erôs* qui naît entre deux femmes et l'*erôs* entre un homme et une femme, et encore moins l'idée d'une hiérarchie des amours sur le critère d'une normalité ou d'une conformité aux traditions, selon des arguments moraux qui ont été développés aux siècles derniers.

Lorsque des parallèles sont discrètement établis entre des relations érotiques, les identifications possibles sont multiples et elles ne sont pas limitées par le sexe des personnes. Dans le fr. 16, le départ d'Hélène éveille chez le *je* fictionnel le souvenir d'Anactoria – la configuration érotique plaçant ainsi implicitement « Sappho » tout à la fois dans la position de Ménélas abandonné, dans celle d'Hélène à la fois « sujet » et « objet » de désir et peut-être dans celle de Pâris amoureux (le héros n'est pas explicitement mentionné dans ces vers). De même, le (nouveau) fr. 58 b, qui est bien davantage un poème sur l'amour que sur la vieillesse, déploie une pluralité de parallèles possibles entre le *je* fictionnel, Aurore et Tithônos. Enfin, l'amour d'Hector et d'Andromaque est longuement chanté dans le fr. 44 : il donne lieu, dans les vers finals, à une célébration synesthésique par l'évocation des couleurs bigarrées, les odeurs mêlées et les chants de jeunes filles qui montent en musique vers le domaine des dieux.

Cette fluidité du genre d'*erôs* dans la poésie de Sappho pourrait donner l'image d'un éros multiple, puisqu'il caractérise indifféremment les élans érotiques des hommes et des femmes pour des hommes et des femmes plus jeunes, mais c'est une illusion d'optique. Cette variété de formes érotiques n'existe que dans la compréhension contemporaine de ce terme, et il y a, pour la culture grecque des VII^e et VI^e siècles avant notre ère, une cohérence et une homogénéité signifiante. *Erôs* est le même pour tous et, dans une société *before sexuality*, sa caractéristique essentielle n'est pas une question de genre : par la performance chantée et ritualisée, hors toutes distinctions, *erôs* est l'effet qu'il produit : souffrances, vertiges et... poésie.

Bibliographie

- BENELLI 2019 : Luca Benelli, « Ancora un “pianto” in Saffo (*Kypris Poem*, vv. 1-4)? », *ZPE* 209, p. 29-39.
- BIERL, LARDINOIS 2016 : Anton Bierl, André Lardinois (ed.), *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs 1-4*, Leiden-Boston.
- BLONDELL, ORMAND 2015 : Ruby Blondell, Kirk Ormand (ed.), *Ancient Sex: New Essays*, Columbus OH.
- BOEHRINGER 2007 : Sandra Boehringer, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris.
- BOEHRINGER 2013 : Sandra Boehringer, « “Je suis Tithon, je suis Aurore” : performance et érotisme dans le “nouveau” fr. 58 de Sappho », *QUCC* 133, p. 23-44.

- BROOTEN 1996** : Bernadette J. Brooten, *Love between Women, Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, Chicago-London.
- BURRIS 2017** : Simon P. Burris, « A New Join for Sappho's "Kypris poem": P. GC. inv. 105 fr. 4 and P. Sapph. Obbink », *ZPE* 201, p. 12-14.
- BURRIS et al. 2014** : Simon P. Burris, Jeffrey Fish, Dirk Obbink, « New Fragments of Book I of Sappho », *ZPE* 189, p. 1-28.
- CACIAGLI 2011** : Stefano Caciagli, *Poeti e società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del VII/VI secolo a.C.*, Amsterdam.
- CALAME [2009] 1996** : Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- CALAME 2004** : Claude Calame, « Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics », *Arethusa* 37, p. 415-443.
- CALAME 2005** : Claude Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris.
- CALAME 2013a** : Claude Calame, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre : polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du fr. 58b) », *QUCC* 133, p. 45-67.
- CALAME 2013b** : Claude Calame, « Les noms de la femme dans les poèmes de Sappho : traits érotiques, statuts sociaux et représentations genrées », *Eugesta* 3, p. 6-24.
- CALAME 2016** : Claude Calame, « Sujet de désir et sujet de discours foucauldien. La sexualité face aux relations érotiques de Grecques et Grecs », in Sandra Boehringer, Daniele Lorenzini (éd.), *Foucault, la sexualité, l'Antiquité*, Paris, p. 99-118.
- CALAME 2017** : Claude Calame, « La forme poétique pour transformer le récit héroïque en pratique rituelle : la pragmatique du *Péan* 6 de Pindare », in Claude Calame, Pierre Ellinger (éd.), *Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, Paris, p. 17-45.
- D'ALESSIO 2017** : Giambattista D'Alessio, « Aphrodite's Torture : Sappho, "Kypris poem" v. 5^{*} », *ZPE* 203, p. 25-26.
- DEJEAN 1989** : Joan J. Dejean, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago-London.
- FERRARI [2007] 2010** : Franco Ferrari, *Sappho's Gift. The Poet and Her Community*, [Pisa] Ann Arbor.
- FOUCAULT [1978] 1994** : Michel Foucault, « Sexualité et pouvoir », in *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, p. 552-570.
- GENTILI, CATENACCI 2007** : Bruno Gentili, Carmine Catenacci, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina-Firenze.
- GREENE 1996a** : Ellen Greene, *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles-London.
- GREENE 1996b** : Ellen Greene, *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, Berkeley-Los Angeles-London.
- GREENE, SKINNER 2009** : Ellen Greene, Marilyn B. Skinner (ed.), *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical Issues*, Cambridge MA-London.
- GRONEWALD, DANIEL 2004a** : Michael Gronewald, Robert W. Daniel, « Ein neuer Sappho-Papyrus », *ZPE* 147, p. 1-8.
- GRONEWALD, DANIEL 2004b** : Michael Gronewald, Robert W. Daniel, « Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus », *ZPE* 148, p. 1-4.

- GRONEWALD, DANIEL 2007 : Michael Gronewald, Robert W. Daniel, « Griechische Literarische Texte: 429. Sappho », in Charikleia Armoni, Michael Gronewald, Klaus Maresch *et al.* (ed.), *Kölner Papyri*, Band 11, *Papyrologica Coloniensis* 7, p. 1-11.
- HALLETT 1989 : Judith P Hallett, « Female Homoeroticism and the Denial of Roman Reality in Latin Literature », *Yale Journal of Criticism* 3.1, p. 209-227.
- HALPERIN *et al.* [1990] 2019 : David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (ed.), *Bien avant la sexualité. L'expérience érotique en Grèce ancienne*, [New York-London] Paris.
- HAMMERSTAEDT 2009 : Jürgen Hammerstaedt, « The Cologne Sappho. Its Discovery and Textual Constitution », in GREENE, SKINNER 2009, p. 17-40.
- HUBBARD 2014 : Thomas Hubbard (ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Malden MA.
- HUTCHINSON 2001 : Gregory O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford.
- LARDINOIS 2018 : André Lardinois, « Sufferings with Aphrodite sustains: A New Reconstruction of the First Strophe of Sappho's Kypris Poem », *ZPE* 205, p. 1-5.
- LARDINOIS 1996 : André Lardinois, « Who Sang Sappho's Songs ? », in GREENE, SKINNER 2009, p. 150-172.
- LARDINOIS 2009 : André Lardinois, « The New Sappho Poem (*P. Köln* 21351 and 21376). Key to the Old Fragments », in GREENE *et al.* 2009, p. 41-57.
- LIDOV 2016 : Joel Lidov, « Songs for Sailors and Lovers », in BIERL, LARDINOIS 2016, p. 55-109.
- MACE 1993 : Sarah T. Mace, « Amour, Encore ! The Development of *déute* in Archaic Lyric », *GRBS* 34, p. 335-364.
- MASTERSON *et al.* 2014 : Mark Masterson, Nancy S. Rabinowitz, James Robson (ed.), *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World. Rewriting antiquity*, London-New York.
- NAGY 2009 : Gregory Nagy, « The "New Sappho" Reconsidered in the Light of the Athenian Reception of Sappho », in GREENE, SKINNER 2009, p. 176-199.
- NERI 2017 : Camillo Neri, « Afrodite violenta (Sapph. fr. 26 = "Kypris Poem") », *Eikasmos* 28, p. 9-21.
- OBBINK 2009 : Dirk Obbink, « Sappho Fragments 58-59. Text, Apparatus Criticus, and Translation », in GREENE, SKINNER 2009, p. 7-16.
- OBBINK 2014 : Dirk Obbink, « Two new poems by Sappho », *ZPE* 189, p. 32-49.
- OBBINK 2015 : Dirk Obbink, « Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri », paper read at the 'Society for Classical Studies' Panel: "New Fragments of Sappho", New Orleans, 9 January 2015.
- OBBINK 2016a : Dirk Obbink, « The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation », in BIERL *et al.* 2016, p. 13-33.
- PARKER 1993 : Holt Parker, « Sappho Schoolmistress », *TAPhA* 103, p. 309-351.
- PIRENNE-DELFORGE à paraître : Vinciane Pirenne-Delforge, « Tithonos et la vieille éternelle : variations narratives sur la condition humaine et divine en Grèce

- ancienne », in Thomas Römer, Hervé Gonzalez, Lionel Marti (éd.), *Viellir et être vieux dans le Proche-Orient ancien*, Fribourg-Göttingen-Paris, à paraître.
- RABINOWITZ, AUANGER 2002** : Nancy S. Rabinowitz, Lisa Auanger (ed.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin TX.
- SCHLESIER 2016** : Renate Schlesier, « Loving but not Loved: The New Kypris Song in the Context of Sappho's Poetry », in BIERL, LARDINOIS 2016, p. 368-395.
- STEHLE 2009** : Eva Stehle, « "Once" and "Now". Temporal Markers and Sappho's Self-Representation », in GREENE, SKINNER 2009, p. 118-130.
- THÉVENAZ 2015** : Olivier Thévenaz, « Sappho's Soft Heart and Kypris' Light Wounds : the Restoration of the Helen Poem (Sa. 16, esp. l. 13-14) and Ovid's Sappho Epistle », *ZPE* 196, p. 31-43.
- TSANTSANOGLOU, TSELIKAS 2017** : Kyriakos Tsantsanoglou, Sotiris Tselikas, « P. Sapph. Obbink: the 'Kypris Poem' », *Eikasmos* 28, p. 23-35.
- VOIGT 1971** : Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.
- WEST 2005** : Martin L. West, « The New Sappho », *ZPE* 151, p. 1-9.
- YATROMANOLAKIS 2007** : Dimitrios Yatromanolakis, *Sappho in the Making. The Early Reception*, Cambridge MA-London.
- YATROMANOLAKIS 2008** : Dimitrios Yatromanolakis, « P. Colon. Inv. 21351 + 21376 and P. Oxy. 1787 fr. 1: Music, Cultural Politics, and Hellenistic Anthologies », *Ellenika* 58/2, p. 237-255.