
Enquête sur le « tout oser / tout endurer » de Sappho (fr. 31 LP) : l'audace comme principe d'une *paideia* sapphique

Résumés

Cet article propose une réflexion sur le concept sapphique de *tolma* (audace) à partir du vers tronqué qui termine le fragment 31 : « mais il faut tout oser / mais on peut tout oser / tout endurer (*alla pan tolmaton*) [...] », selon les diverses traductions et interprétations existantes, rapidement passées en revue. Nous refusons l'entente résignée de la leçon **tout endurer* ainsi que celle, héroïque et romantique, du **tout oser* entendu comme appel à la transgression d'une situation sociale donnée. La mise en perspective de ce poème avec ses conditions de composition et avec l'ensemble de la pensée et de Sappho oblige, selon nous, à dégager une entente positive de l'*audace* comme principe éthique et pédagogique – une audace à la fois sans transgression et sans compromission.

This article aims at explaining Sappho's concept of *tolma* (daring), as it appears in fragment 31's truncated last line: "one shall dare everything / can dare everything / can endure everything (*alla pan tolmaton*) [...]", according to the various existing translations and interpretations, quickly examined. We reject the resignation understanding (**dare everything*) as well as the heroic and romantic one (**dare everything* as a call for transgression of a social situation). According to us, putting this poem in perspective with its circumstances of composition and with the whole thought of Sappho necessarily leads to formulate a positive comprehension of *daring* as an ethical and pedagogical principle, without transgression nor compromise.

Mots clés : Sappho, audace, désir, éducation, condition féminine, transgression

Keywords: Sappho, daring, desire, education, condition of women, transgression

Le mythe de Sappho « tout osant ». La réception du fr. 31 et la traduction problématique de *tolma* (endurance ou audace)

[1] Il m'apparaît semblable aux dieux,
 Cet homme – car face à toi, tout près,
 Il siège, prêtant l'oreille à ta voix douce
 [2] Et à ton rire ravissant – mais moi, cela
 Me renverse le cœur dans la poitrine :
 Un seul regard vers toi et je ne peux plus dire une parole,
 [3] Car voici que ma langue se brise, qu'un feu
 Délicat se propage aussitôt dans ma chair ;
 Mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent,
 [4] La sueur coule sur moi, un tremblement
 Me saisit toute, je suis plus pâle
 Que l'herbe et j'apparais, peu s'en faut, comme morte.
 [5] Mais on peut tout oser [*var. *il faut tout oser / *on peut / on doit tout endurer*], lorsqu'on en est ici¹.
 [Fin de strophe manquante]

L'image traditionnelle de Sappho, déjà présente implicitement chez le Pseudo-Longin, transmise ensuite par la réception classique, par le romantisme et par nombre de traductions du xx^e siècle, est celle d'une poétesse ayant anticipé le lyrisme moderne : sa poésie illustrerait une lyrique personnelle, centrée sur le *je* et en partie libérée des normes sociales, politiques et poétiques que reflète la lyrique masculine de la même époque. Hors des poèmes, les arguments qui pourraient étayer ce jugement sont en fait très rares : ils consistent souvent dans des preuves historiques *ad hoc* et des démonstrations circulaires. Il est en effet tentant de reconstruire, à partir des poèmes, un contexte d'exception propre à expliquer leur existence : Sappho est « évidemment » libre, *donc* le contexte socio-politique de Lesbos au vii^e siècle devait autoriser cette liberté ou permettre certaines transgressions². La critique récente a largement tempéré cette évidence, en mettant en avant le caractère public de performance des poèmes ainsi que la position sociale de Sappho à Lesbos : la poétesse y aurait occupé une charge religieuse³ et aurait enseigné au sein d'un *thiase* (ou cercle aristocratique de jeunes filles⁴) qu'elle dirigeait.

Le fragment 31 (Lobel-Page, LP) cité ci-dessus est un lieu de litige privilégié pour la question de la « modernité » et du « lyrisme » de Sappho. Tel que le Pseudo-Longin le cite et l'analyse, il s'agit d'un poème où elle cherche à exprimer

1 Nous traduisons, en renvoyant ici au texte grec établi dans Lasserre, 1990 : 147. Nous détaillerons les diverses leçons existantes dans la lecture détaillée que nous proposons plus loin.

2 Par exemple dans DuBois, 1996 : 88. La démonstration inverse est tout aussi valable en elle-même. Voir sur ce point Rayor et Lardinois, 2014 : 13.

3 Accréditée uniquement par le fr. 1 (« Hymne à Aphrodite ») et, peut-être, par la seconde strophe du poème du papyrus de Cologne découvert en 2004 (Obbink, 2007).

4 Sur l'emploi problématique du mot « thiase » pour désigner le « cercle » de Sappho, voir Calame, 1996b : 113-114.

« les affections de la furie amoureuse »⁵. En faisant de ce texte un modèle d'expression poétique, Longin le coupe de son caractère événementiel : son attention se porte exclusivement sur la pathographie (la description des affections du désir, dans les strophes 2, 3 et 4), et il laisse de côté aussi bien la situation énonciative (strophe 1) que le dernier vers, bien qu'il le cite (ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα). Ce type de lecture a ensuite longtemps prévalu : aux xvii^e et xviii^e siècles, les traducteurs laissent tout simplement de côté le dernier vers de ce fragment et suivent implicitement la lecture de Longin, en faisant entrer Sappho dans le cadre d'une esthétique de l'expression du sentiment⁶ et du « tout » rhétorique, hors de toute situation concrète d'énonciation – la « mort » comme mot de la fin est très séduisante à cet égard⁷. Au xvii^e siècle, seul Boileau, dans sa traduction du *Traité du sublime*, reprend le vers final sous forme de conclusion ouverte : « Mais quand on n'a plus rien, il faut tout hasarder »⁸.

Ce dernier vers pose en vérité d'importants problèmes, et la compréhension générale du poème repose en grande partie sur lui : d'abord parce qu'il ouvre une strophe presque entièrement manquante, ensuite parce que le verbe *tolman* est susceptible de deux traductions : *oser* ou *endurer*. Les entrées du Liddell-Scott donnent *to dare* et *to endure, submit to*, et le Bailly d'une part *se résigner à, supporter*, d'autre part *se risquer à, avoir l'audace de*.

Or il ne s'agit pas simplement d'une nuance de traduction, puisque les verbes *oser* et *endurer* ont, en français, une valeur opposée : lorsqu'on les rapporte à une éthique de la passion et du désir, le premier, de signification *active*, donne au désir une connotation *positive* (on « doit oser » aimer) et le second une connotation *négative* du fait de sa valeur *passive* (on « peut endurer » les affections du désir) : l'enjeu pour la compréhension du fragment est donc majeur.

En contexte, on trouve ordinairement des appuis assez sûrs pour choisir la bonne option de traduction, mais ici le contexte extérieur fait défaut, faute de données historiques précises. Cependant, dans la mesure où le dernier vers articule un *exemplum* (la « pathographie » qui précède) et une leçon (amenée par cet *exemplum*), on peut s'appuyer sur une lecture précise de ce qui est conservé entièrement (l'*exemplum*) pour induire l'orientation de la « morale ». À défaut de pouvoir aller de la leçon, tronquée, vers l'*exemplum*, on peut donc faire l'inverse : chercher à voir si la passion décrite est, pour Sappho, *subie* ou *désirée* – et chercher à savoir, surtout, si cette alternative passion / action est suffisante.

La manière dont on comprend ce dernier vers – et donc la manière dont on comprend *tolman* – dépend donc étroitement de la manière dont on entend le reste du poème, et réciproquement. Les choix de traduction, presque innocents en apparence, sont donc directement liés à la manière dont on se représente la

5 Longin, traduction de Boileau, éd. Escal, 1966 : 356-357.

6 L'adaptation de Catulle a sans doute joué un rôle important dans cette réorientation sentimentale du poème, le *Carmen* 51 étant un poème clairement personnel et lyrique, où *je* = Catulle (nommé dans les derniers vers), mais en aucun cas une traduction de Sappho.

7 Prins note la même chose pour la tradition anglaise : « Fragment 31 has been assimilated into a lyric tradition that keeps Sappho suspended at the moment of dying » (« Le fragment 31 a été inscrit dans une tradition lyrique qui laisse Sappho en suspens au moment de la mort ») (Prins, 1996 : 40).

8 Boileau, éd. Escal, 1966 : 356-357.

conception sapphique du désir, c'est-à-dire à la manière dont on se représente Sappho et sa poésie dans son ensemble, y compris dans sa manière de se positionner face au monde viril – de s'y soumettre ou non, et sur quel mode. Un survol rapide des différents choix de traduction existants reflète la diversité des compréhensions d'ensembles du poème et de la pensée sapphique. Nous fournissons en annexe un tableau résumant les différents choix existants, et leur lien avec différentes lignes d'interprétation globales du fr. 31.

Au XIX^e siècle, lorsque le dernier vers du fr. 31 est réhabilité, le *πάν τόλματον* est généralement traduit par **il faut tout oser*⁹. La description des affections du désir, lue comme une revendication ou un manifeste éthique et poétique, mène naturellement à cette conclusion impérative et presque sacrificielle. La version **il faut tout oser* se retrouve ensuite dans un certain nombre de traductions modernes et contemporaines, qui ont en toutes en commun de prêter une attention plus sentimentale que critique au fragment¹⁰.

Les éditions critiques, aux XX^e et XXI^e siècles, sont celles qui fournissent en général la leçon la moins « audacieuse ». L'adjectif verbal y est la plupart du temps traduit en toute correction grammaticale par **on peut*¹¹, et *tolman* par **endurer*. Ainsi : *supporter* (Lasserre, 1989), en anglais *endure* (Rayor et Lardinois, 2014), en allemand *ertragen* (Latacz, 1985 et Radke, 2003), en italien *sopportare* (Ferrari, 2007). Le modèle critique dominant de compréhension de ce vers est donc **On peut tout endurer*, qui a pour caractéristique de marquer négativement le rapport du sujet lyrique à la passion.

Le problème est encore complexifié par la présence de deux leçons pour ce vers. Lasserre – peu suivi en cela – interprète comme une erreur de lecture la leçon traditionnelle *ἐπεὶ καὶ πένητα* (« car même un / une pauvre... ») qui favorisait l'option **tout oser* ; il lit *ἐπεὶ κ'ἔνῃ τά*, « puisque les choses en sont là » : leçon qui fait, pour lui, fortement pencher la balance en faveur de **tout endurer*, puisqu'elle clôt la pathographie sur une note de résignation.

En 1996, Dolores O'Higgins proposait une réhabilitation de **tout oser* fondée sur l'aspect verbal de *tolman* : « [...] Pucci, *Odysseus Polutropos* 47, [...] remarks with reference to *Il.* 10.231 that the verb *tolman* (as distinct from its cognate, *tlênai*) usually means *to dare* rather than *to endure* »¹². D'où sa proposition : The expression *πάν τόλματον* is not simply an exhortation to endure, although connotations of endurance are present. In this martial context *πάν τόλματον* may be translated "all can be dared". It is a call to arms providing dramatic *peripeteia* within the poem itself »¹³. Nous reprenons pour notre part son modèle **on peut tout oser* (« all can be dared »), mais sans nous rallier à son interprétation

9 Pour un panorama des traductions françaises, on s'appuie sur Brunet, 1998 : 65, 66, 68, 70, 71, 78, 83 (pour les traductions du XIX^e siècle).

10 Mora, 1966 : 371, et, cités dans Brunet (1998 : 105, 133) : Reinach / Puech, 1937 ; Battistini, 1991.

11 Notamment Campbell, 1982 : 81 ; Latacz, 1985 : 93 ; Lasserre, 1990 : 148 ; Ferrari, 2007 : 160.

12 O'Higgins, 1996 : 73 (en note) (« Pucci note, en faisant référence à *Il.* 10.231, que le verbe *tolman* (en tant qu'il se distingue de l'aoriste *tlênai*) signifie en général *oser* plutôt qu'*endurer*. »)

13 *Ibid.* (« L'expression *πάν τόλματον* n'est pas simplement une exhortation à endurer, bien qu'une connotation d'endurance s'y trouve. Dans ce contexte martial, *πάν τόλματον* peut être traduit par « on peut tout oser ». C'est un appel aux armes qui amène une péripétie dramatique au sein du poème lui-même. »)

d'une lyrique martiale, d'une « contre-offensive » (« counteroffensive ») adressée à l'homme – interprétation qui ne tient pas compte de l'inscription globale du poème dans l'œuvre, la pensée et la pédagogie de Sappho.

Nécessité de dépasser l'alternative *oser / endurer*

L'aspect traductologique de la question est donc crucial, mais il ne suffit pas. Il n'est qu'un épiphénomène d'un problème plus profond, celui du sens que recouvre en grec le mot *tolma* – notion qui, les dictionnaires l'attestent, ne correspond ni à notre *oser* ni à notre *endurer*, ni à un intermédiaire entre les deux (quel serait-il ?). L'alternative *oser / endurer*, dans la mesure où elle recouvre les catégories d'actif / passif, est trompeuse, car ces catégories, si nettement différenciées en latin et en français, le sont souvent bien moins en grec.

Le dépassement de l'alternative passif / actif sera, quelque siècles après Sappho, un élément central de l'éthique aristotélicienne, dépassement que résumera chez lui la notion d'*hexis* (l'*habitus* de Thomas d'Aquin) : ni une « capacité d'action », ni une « disposition passive », mais l'engagement dans une posture éthique qui incline à tel ou tel comportement, une disposition qui n'existe que pour autant que l'on y est activement engagé¹⁴. Sans lire Sappho à partir d'Aristote, on peut s'appuyer sur lui pour comprendre l'ambiguïté de la disposition éthique pré-philosophique que recouvre selon nous, chez Sappho, le mot *tolma* – et pour comprendre, du même coup, l'étrange alliage de volonté et de passivité de la pathographie du fr. 31.

L'étude du fr. 31 que nous proposons ne vise donc pas à résoudre un problème philologique de détail, ni à trancher un litige de traduction. L'interprétation de πᾶν τόλματον est solidaire de celle de la pathographie : la traduction par *endurer* est clairement insuffisante, car, comme nous le montrons, l'éthique passionnelle de Sappho n'est pas une éthique de résignation. La traduction par *oser*, quant à elle, ne peut être justifiée que si nous parvenons à extraire la notion de *tolma* – d'audace – de son caractère trop résolument actif et de ses accents héroïques.

Le problème contextuel dans le fr. 31 : contexte immédiat du poème et contexte général de la *paideia* sapphique

Contrairement à d'autres fragments où apparaissent encore clairement les marques de l'orientation pédagogique du lyrisme sapphique¹⁵, nous n'avons conservé de ce poème, à la suite de Longin, qu'un passage détourné de son

14 Aristote (*Métaphysique*, 5, 1022b4) donne une définition paradoxale (« comme... », οἷον) mais littérale de l'*hexis*, substantif correspond au verbe « avoir » : c'est, dit-il, « un acte de ce qui *a* et *est eu* » (οἷον ἐνέργειά τις τοῦ ἔχοντος καὶ ἐχομένου) : relation dynamique entre agent et patient. Cette notion prend toute sa portée dans l'*Éthique à Nicomaque*, 6.

15 Voir, plus bas, les analyses des fragments 94 et 96.

contexte. L'archéologie des vestiges contextuels de sa production¹⁶, à partir de la première strophe et du dernier vers, ne permettent pas d'identifier avec certitude la circonstance précise de performance et l'occasion de composition, mais elle permet de cerner une situation globale, liée la présence décisive de l'homme : la proximité plus ou moins imminente du mariage, donc du départ, d'une élève de Sappho à qui le poème s'adresse.

Sur les problèmes liés à la détermination de la circonstance précise de performance (hymne public de mariage, poème de mariage à public seulement féminin, ou hymne lié à une autre situation publique et faisant simplement référence au mariage à venir), on peut noter deux hypothèses concurrentes : celle de la présence fictive de l'homme, défendue notamment par Latacz (Latacz, 1985), et celle de sa présence effective, chez Lasserre (1990 : 148)¹⁷. La présence fonctionnelle de l'homme suffit à la démonstration que nous proposons, centrée sur la relation *pédagogique* qui unit Sappho et son élève.

L'homme, indiqué déictiquement dans la première strophe (« cet homme », κῆνος... ὄνηρ), apparaît en effet comme un tiers dans la relation entre Sappho et la destinataire du poème (« face à toi », ἐναντίος τοι) ; c'est lui qui occasionne la prise de parole du *je* et qui provoque sa souffrance : le point « où nous en sommes » (selon la leçon du dernier vers proposée par Lasserre) semble bien être celui du départ d'une élève, avec un homme.

Le mariage est, de fait, toujours central dans les poèmes de Sappho, soit parce que ces poèmes sont des épithalames, soit parce qu'il y est évoqué comme horizon prochain : c'est la clôture de la vie d'enfance, moment du départ de l'élève du thiasos et de la séparation avec Sappho¹⁸. Les poèmes dits « d'adieu », dans cette perspective, ne sont donc pas si différents des poèmes dits « de mariage »¹⁹. Certains indices permettent d'ailleurs de penser que le mariage était, bien plus qu'un thème afférent parmi d'autres, un élément central de la pédagogie sapphique. Dans le fr. 27 (LP), Sappho dit, s'adressant à une élève : « [...] car nous allons au mariage (σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον) »²⁰ ; dans le fr. 114, une élève se demande si elle veut encore être une « jeune fille » (littéralement, si elle désire encore « l'état de jeune fille », παρθενία²¹), suggérant qu'une étape *positive* est sur le point d'être franchie dans son apprentissage ; et dans le fr. 94, nous verrons que Sappho engage une élève à partir, c'est-à-dire à se marier, sans chercher à perpétuer sa vie d'enfance. Mais d'autres passages, notamment le fr. 31,

16 « Chaque poème peut s'interpréter de manière satisfaisante à partir de sa destination, c'est-à-dire à partir d'une circonstance vécue par son destinataire, et cette interprétation subordonne l'invention poétique, sous toutes ses formes, à la fonction du poème et non pas à quelque inspiration soudaine, à quelque initiative personnelle, au désir impérieux de dire quelque chose sur soi-même. » (Lasserre, 1990 : 11)

17 Voir également la discussion sur ce sujet dans Rayor, 2005 : 22.

18 Si l'on excepte ceux qui s'adressent à ses frères. Voir fr. 5, ainsi que le récemment découvert « poème des frères » (*Brothers Song*, cité dans Obbink, 2007 : 25), qui s'adresse (pensons-nous – la question fait débat, notamment dans Obbink) à Larichos, jeune frère de Sappho.

19 La typologie alexandrine, même si elle s'appuyait sur un corpus plus fourni que le nôtre, se fondaient aussi sur une interprétation à plusieurs siècles de distance.

20 « Nous allons » (mariage présent) ou « nous nous avançons » (mariage comme horizon), selon l'interprétation de στείχομεν.

21 Pour la traduction de ce terme (virginité / « état de jeune fille »), voir Calame, 2003 : 14.

interdisent d'inférer, de ce rôle central du mariage, l'adhésion pure et simple de Sappho à une éthique de l'acceptation résignée.

Le mariage n'a en fait, à notre connaissance, jamais été envisagé autrement, chez Sappho, que comme fait social et comme occasion d'épithalames²². Or il nous semble qu'il doit d'abord être compris à partir de ce qu'il implique et signifie pour l'existence féminine : c'est en effet le symbole de l'entrée d'une jeune fille dans la vie publique, d'épouse, et de la sortie du thiasos, monde largement décrit par ailleurs comme libre, sensuel et heureux²³. Conçu comme horizon de l'enseignement de Sappho, le mariage est donc synonyme de *privation* de liberté – en miroir de la *paideia* masculine, dont l'achèvement signifie l'*accession* à la liberté publique²⁴. Quelle « préparation » Sappho peut-elle proposer à cela, c'est toute la question – soumission et endurance, ou bien révolte et subversion : en d'autres termes, « tout oser » ou « tout endurer » – ou encore autre chose ? La confrontation des discours apparemment contradictoires de la poétesse, qui tantôt célèbre le désir et tantôt engage ses élèves à « partir », laisse bien entendre qu'il faut chercher plus loin que l'alternative subversion / résignation, action / passion. C'est ce que nous proposons dans notre analyse du fr. 31.

Lecture du fr. 31

Il m'apparaît semblable aux dieux,
Cet homme (κῆνος... ὄνηρ) – car face à toi, tout près,
Il siège (ἰζάνει), prêtant l'oreille à ta voix douce
Et à ton rire ravissant – [...]

Assis en face de la jeune fille, l'homme occupe une position dominante et légale, nuance contenue dans le fréquentatif ἰζάνει : il n'est pas simplement assis là, mais « il siège » ou « occupe la place » qui lui revient. Sa manière de goûter les charmes de la jeune fille (« [prêtant] l'oreille », ὑπακούει) indique qu'il n'a qu'une attention modérée et policée envers elle. La locutrice, en face, évoque un désir infiniment plus intense et déjà éprouvé (tournure itérative ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω : « chaque fois que je te regarde »).

Des trois figures (*je* – Sappho, *tu* – son élève, et *lui* en face d'elle), la jeune fille est la plus en retrait, mais c'est néanmoins elle qui est centrale. Le poème se structure en effet autour de l'opposition de Sappho et de l'homme, qui incarnent, pour elle, deux mondes successifs, celui de l'enfance libre et celui de la vie publique, deux autorités et deux rapports différents au désir. L'expression du *je* se trouve ainsi inscrite dans un cadre qui appelle et justifie l'évocation érotique, en la fondant sur autre chose qu'une autojustification lyrique : il s'agit d'un face

22 C'est encore le cas chez Lasserre (*op. cit.*), par ailleurs si précis et utile dans son analyse des circonstances de performance des poèmes.

23 Fr. 2, 46, 94, 96 et *passim* dans les évocations de souvenirs.

24 Faux miroir évidemment, puisque la liberté est conçue d'un côté comme liberté intime (équivalente au désir), de l'autre comme liberté publique (citoyenneté).

à face, autour de la figure centrale de la destinataire, entre deux autorités symbolisant, pour elle, deux éthiques du désir.

Le caractère structurel de l'opposition entre les deux figures d'autorité est indiqué dans la composition du fragment, marquée par l'écho encadrant du verbe *phainesthai* (« apparaître ») au début de la première strophe et à la fin de la quatrième :

Il m'apparaît (*phainetai moi*) semblable aux dieux
J'apparais (*phainomai*) presque morte

86

C'est Sappho qui énonce ce qui « apparaît », d'abord de l'homme, puis d'elle-même. Il n'y a pas d'affrontement direct entre les deux figures, mais une confrontation indirecte fondée sur l'évocation (« l'apparaître ») contradictoire de chacune. Cet « apparaître » est lié à la manière dont Sappho et l'homme se rapportent, chacun, à la jeune fille : le poème évoque et compare les effets du désir qui se manifestent chez lui (« cet homme »), puis chez elle (Sappho). C'est donc *l'éthos désirant* de l'un et l'autre qui, exposé et apparaissant successivement à la jeune fille, constitue la double-prémisse d'une démonstration dont elle est libre de tirer elle-même une conclusion. Il ne s'agit pas, pour Sappho, d'imposer quelque chose à son élève, mais de lui indiquer une possibilité qu'elle est désormais libre d'embrasser ou non.

Le nœud de la confrontation entre les deux figures d'autorité se trouve formulé à l'articulation des strophes 1-2 :

[Cet homme] prête l'oreille à ta voix douce
Et à ton rire ravissant – mais moi, cela
Me renverse le cœur dans la poitrine, etc.

Le « moi, cela (τό μοι) » est ambigu en grec : il peut faire référence soit à la situation elle-même (à la présence de l'homme comme tiers ennemi), soit aux charmes de la jeune fille évoqués au début du même vers, choix que nous retenons. Sappho oppose ainsi, relativement à la belle voix de cette jeune fille, *son* désir – puissant et démontré par hypotypose – à celui de l'homme : désir contre désir autour d'un même objet. La pathographie n'est donc pas amenée sur le mode de la digression lyrique, ni sur celui d'un duel frontal, mais comme une réponse de Sappho à l'éthos de l'homme. On a ainsi une structure globale en chiasme. La clarté de cette structure autorise à concevoir ce fragment comme un tout, susceptible, en tant que tel, d'analyse intégrale, malgré l'absence des strophes suivantes. C'est à partir d'elle que l'on peut déduire le sens du précepte final :

- (A) Apparaître de l'homme (« semblable aux dieux »)
- (B) Exposition de l'éthos désirant de l'homme
- (B) Exposition de l'éthos désirant de Sappho
- (A) Apparaître de Sappho (« presque morte »)

Un choix est ainsi offert à la destinataire. Non pas le choix factuel, inexistant, d'épouser l'homme ou de rester près de Sappho, mais un choix de positionnement éthique vis-à-vis de sa nouvelle situation. Chacune des deux figures d'autorité lui présente et lui propose un certain rapport au désir : désir *faible mais comblé* du côté de l'homme, désir *violent mais insatisfait* du côté de Sappho. Du point de vue de « l'apparaître » – aux deux extrémités du chiasme – l'option incarnée par l'homme est infiniment plus souhaitable : il apparaît en position de puissance (« semblable aux dieux ») et comme se maîtrisant soi-même (il « tient sa place » de manière stable devant la jeune fille, autre nuance contenue dans le fréquentatif *isdanei*). Sappho, à l'inverse, donne à voir une totale absence de maîtrise de soi : posture paradoxale pour délivrer un enseignement, mais reflétant une certaine position sociale qui, dans la proximité du départ de l'élève, interdit désormais à Sappho de posséder ce qui lui « renverse le cœur ». Ce premier niveau d'opposition reflète l'état factuel, socialement déterminé, qui oppose l'homme et la femme, « lui » et *je*. Placé aux extrémités de la structure chiasmatisée, il ne constitue que l'enveloppe de la démonstration : c'est le niveau immédiat et extérieur des données à partir desquelles la jeune fille doit (ou peut) choisir. De ce point de vue extérieur, c'est évidemment vers l'homme qu'elle doit se tourner, en épousant la condition que celui-ci lui offre – sûreté et « divinité » plutôt que souffrance et « quasi-mort ». Son attitude (elle « rit » et a de « douces paroles » face à l'homme, sur le même mode non-violent que lui) montre qu'elle tend à se laisser aller à cette évidence : d'où la réponse violente de Sappho – et c'est ici que la contextualisation pragmatique du poème permet de comprendre la fonction pédagogique du lyrisme érotique.

Si l'on considère les postures éthiques de Sappho et de l'homme plutôt que la seule manifestation publique qui en découle, la hiérarchie entre l'homme et la femme se renverse. De ce point de vue, contenu dans la partie médiane du chiasme, l'opposition de l'homme et de la femme cesse de se jouer sur le terrain de la puissance positive et de la maîtrise et se trouve déplacé vers celui de l'intensité désirante. La démonstration d'impuissance de la locutrice n'apparaît plus comme l'aveu d'une situation contrainte, mais comme l'appel volontaire d'un désir intégral qui ne regarde plus aux conditions de sa réalisation. Le poème expose donc à la jeune fille l'alternative entre l'éthique désirante *affaiblie mais effective* proposée par l'homme, et celle, *puissante mais non réalisée*, proposée par Sappho. Cette seconde option s'offre de manière contre-intuitive à la jeune fille, mais le simple fait d'en proposer la possibilité constitue une invitation à dépasser l'évidence de l'*apparaître* : le « mais (ἀλλὰ) » en attaque de la strophe 5 l'indique.

À partir de ce schéma, nous pouvons approfondir les deux options offertes et le sens du précepte final.

Apparaître et éthos de l'homme

Dans le cadre de sa confrontation avec la figure de Sappho, la caractérisation de l'homme comme « égal / semblable aux dieux (ἴσος θεοῖσιν) » a deux fonctions.

C'est d'abord le signe d'un accord formel de Sappho (« m'apparaît ») avec la réalité indéniable de la puissance de l'homme, une louange, moins adressée à lui-même qu'à son statut. Cette caractérisation répète presque mécaniquement une formule épique consacrée : « semblable aux dieux » désigne, dans d'autres hymnes de mariage, les *deux* époux²⁵, et reflète une éthique masculine selon laquelle la femme se réalise dans son union à l'homme. Ici, la formule ne concerne que l'homme – on peut supposer que cette restriction ait pu paraître frappante à l'auditrice. Puisqu'il n'y a aucune adversité directe envers l'homme, cette louange n'a aucune raison d'être considérée comme fautive ou exagérée : en affirmant la beauté et la puissance de l'homme en son ordre, Sappho accorde son poème au format décent d'une œuvre publique et cérémoniale, et, au lieu d'entrer dans un litige frontal d'autorité, elle oppose à l'homme et à sa valeur masculine un autre ordre de réalité.

L'homme « semblable aux dieux » jouit du plaisir de ce qu'il possède ou peut posséder, « prêtant l'oreille » à la jeune fille : c'est un plaisir faible, nous l'avons vu, si on le compare à la force du désir que Sappho lui oppose : il « tient sa place » en face d'elle, endure sans douleur sa présence. La qualification « semblable aux dieux » inspire, dès lors, une certaine méfiance. À la puissance « apparemment » divine (φαίνεται) de l'homme, Sappho oppose sa propre impuissance, non pas divine mais humaine : en négatif, ce qui est rendu apparent dans la confrontation de la figure divine de l'homme et de celle, humaine et charnelle, de Sappho, c'est donc le caractère étrangement inhumain du premier, sa placidité face au sentiment, face à la jeune fille et face à lui-même ; c'est en somme, la faiblesse de son désir, qui lui rend accessible une plénitude effective à peu de frais et fait de lui un être comblé « comme un dieu ».

Le risque, pour Sappho, consiste dans la séduction que cette éthique offre à la jeune fille. Le danger duquel elle cherche à préserver son élève ne réside pas dans sa condition à venir d'épouse, mais dans l'acceptation d'un certain rapport à soi-même que cette condition sociale symbolise.

Apparaître et éthos de Sappho

Comme précédemment pour l'homme, l'analyse de la figure de Sappho doit distinguer les deux niveaux : celui de l'apparaître (*phainomenon*) et celui du rapport à soi (*éthos*) qui fonde cet apparaître²⁶.

Sappho apparaît « comme presque morte (τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομαι) ». Dans l'ordre public, cette caractérisation est évidemment négative ; elle s'oppose à la puissance et à la maîtrise dont témoignait l'apparaître de l'homme. Si on prend en compte le déplacement du lieu du débat, du public

25 Voir dans le fr. 44 les noces d'Hector et d'Andromaque « semblables aux dieux (θεοεικέλο[ις]) ».

26 Structure métaphysique être / apparaître dont on connaît la présence chez Sappho par le fr. 50.

vers l'intime, et l'inversion des hiérarchies qui s'ensuit, le sens et la valeur de cette « mort » doivent être réévalués de manière analogue à la « divinité » de l'homme : la « mort » évoquée par Sappho est le point d'aboutissement du parcours dans les affections du désir décrit dans les strophes 2 à 4 ; elle est, face à la plénitude placide dont témoignait l'homme, une autre forme de plénitude qui correspond, à l'inverse, à l'investissement intégral du désir.

La formule « j'apparais comme presque morte » trouve un écho dans un autre fragment de Sappho. Le fr. 94 commence par les mots « je voudrais être tout à fait morte (τεθνάκην ἀδόλως θέλω) ». Contrairement à ce qui a lieu dans le fr. 31, ces mots ne sont pas prononcés par Sappho, mais par une élève sur le départ : « [...] je voudrais être tout à fait morte. – Elle pleurait en me quittant (ἀ με ψισδομένα κατελίμπανεν) [...] ». Et Sappho lui répond : « Va en paix, et garde de moi souvenir (χαίροις ἔρχεο κάμεθεν μέμναις) [...] ». Dans ce fragment, les mots « je voudrais être tout à fait morte », prononcés par l'élève, signifient « je voudrais ne plus rien sentir ». C'est une recherche de moyens extrêmes (ἀδόλως, « tout à fait ») en vue de résoudre une situation imminente et douloureuse ; une forme de capitulation face au réel, qui consisterait à se sauver dans l'absence de sensations : l'élève veut « être » morte. À l'inverse, lorsque Sappho se dit *presque morte* dans le fragment 31, ce n'est pas l'expression d'un souhait, mais la formulation des conséquences d'une posture présentement désirée, acquise et assumée : elle ne cherche pas une *résolution*, mais un *investissement* intégral de la crise ; la « mort » qu'elle évoque n'est pas une absence mais une plénitude de sensation ; un comble, paradoxalement, de vie, comme en témoigne la richesse sensuelle de la pathographie. Les nuances de formulation sont donc capitales dans le fr. 31 : « apparaître » et non « être » morte ; « presque » et non « tout à fait ». « Presque » indique que la mort est gagnée symboliquement comme un point-limite ; la violence de l'évocation érotique manifeste un déploiement intime total *jusqu'à une limite* intérieure (*quasi-mort*), et non une tentative de transgression par l'extérieur. La « mort » à laquelle confine l'hypotypose du désir du fr. 31 doit donc être perçue de manière exemplaire – et c'est à partir d'elle que le dernier vers se comprend.

Interprétation contextuelle du précepte d'audace

« Mais on peut tout oser ». Le mot πᾶν (« tout ») fait écho à la plénitude désirante évoquée à l'instant : l'appel à la *tolma* n'est donc pas un appel à une transgression extérieure, ni à une endurance négative, mais à un engagement existentiel positif. Sappho signale deux choses complémentaires : 1/ que le bonheur de la vie d'épouse est un leurre auquel l'élève semble, peut-être, déjà se laisser aller, et 2/ que le départ imminent du thiasos ne signifie pas forcément l'abandon du genre de liberté qu'elle a pu apprendre et connaître auprès de Sappho. C'est donc une leçon contre-intuitive, d'où le « mais » qui l'ouvre – et en ce sens, tout porte à croire que la strophe 5 apportait une explication.

La première leçon, traditionnelle mais incertaine, pour les derniers mots (ἐπεὶ καὶ πένητα, « car même une pauvre », « car même en n'ayant rien »),

indique que le précepte ἀλλὰ πᾶν τόλματον était destiné à parer une fausse évidence : car ce n'est pas la « pauvreté » qui attend la future épouse, bien au contraire : c'est la richesse, mais une richesse qui se paye au prix du désir et de la liberté. Ce qui est sur le point de ne plus être là, pour l'élève sur le départ, c'est Sappho et la vie passée, libre et pleine, et *pauvre* : et c'est de ce point de vue que l'on peut restituer le sens des derniers mots de cette leçon : « Car même en n'ayant [plus] rien [de cette vie passée] », **on peut encore oser prétendre l'avoir tout entière*. Comment, c'est justement ce que le fragment, en l'état, ne dit pas, mais qu'une mise en contexte plus large permet de deviner.

Première clarification : fondements philosophiques de la *tolma* comme principe éthique

La leçon du fragment 31, puisqu'elle s'inscrit dans le champ des relations personnelles de Sappho et de son élève et, plus largement, dans le champ de l'enseignement sapphique – que pour l'essentiel nous ignorons –, devait trouver dans la pensée de la poétesse et dans sa mise en œuvre pédagogique une assise plus substantielle que celle de la simple proposition « on peut » que l'on trouve ici ; le plus probable est que ce précepte ait eu, pragmatiquement, une valeur de *rappel*, et que le fr. 31, poème d'adieu, ait été destiné à fonctionner comme un vade-mecum. C'est d'ailleurs ce que l'on trouve dans le fr. 1 (dit « Hymne à Aphrodite ») : l'hypotypose du désir vise à rappeler une élève qui se laisse aller, ou qui pourrait se laisser aller à oublier un enseignement et un mode d'existence incarné par Sappho.

L'ancrage événementiel des poèmes de Sappho étant fixé par le départ à venir ou imminent de l'élève à qui ils s'adressent, ils ne reflètent jamais que sur le mode du souvenir ce qui pouvait constituer la partie immergée, ésotérique (interne au thiasse) de la *paideia*. C'est le cas dans nombre de poèmes considérés comme des poèmes d'adieu, qui évoquent le souvenir du bonheur de la vie passée en invitant à *ne pas* perpétuer cette vie : « Nous nous dirigeons au / vers le mariage » (fr. 27, cité plus haut) ; « Adieu, va et garde de moi souvenir » (fr. 94). Dans le fragment 31, l'hypotypose du désir suppose, nous l'avons noté, une fréquentation déjà éprouvée de Sappho et de son élève, un désir qui *a été* réalisé par le passé, mais qui ne l'est plus, ne le sera plus et, pour Sappho, *ne doit plus* l'être, ou du moins plus sur le même mode. Son contenu s'ancre simultanément dans le passé et l'avenir de la destinataire : dans la vie libre du thiasse, qu'elle rappelle, et dans la vie d'épouse, qu'elle annonce et prépare. À une plénitude éprouvée et passée, le poème oppose une autre forme de plénitude, non compromise, seule à pouvoir égaler la précédente, mais qui doit s'accomplir, comme en miroir, dans le manque et la privation, ressaisies comme pleine expression d'un désir intact²⁷.

27 C'est probablement le sens, chez Sappho, du symbole lunaire de l'épouse, par exemple dans le fr. 96.

La leçon du fragment 31 implique donc que l'élève soit capable d'un geste d'abstraction : c'est ce qu'indique le dépassement des évidences contenu dans la leçon finale. L'appel à « tout oser » semble avoir trouvé, dans l'enseignement oral de Sappho – auquel ce fragment, comme presque tous les autres, fait implicitement référence –, une première application bel et bien dirigée vers la jouissance effective et la possession, comme un premier palier d'enseignement ; il est donc bien question, dans une première approche, d'audace désirante, au sens courant et intuitif de ces mots.

Mais les poèmes sont des enseignements de fin de cursus : si Sappho associe la beauté et le plaisir incarné à l'enfance, elle associe le chant et la privation à l'âge adulte²⁸. Leur nature même de poème implique déjà l'intelligence d'un geste d'abstraction. Ce geste correspond à une forme de conversion du désir, d'abord immédiatement et ponctuellement réalisé, vers une nouvelle réalisation, durable et sans objet effectivement donné. On peut apercevoir, ici, le lien entre le type de formation que l'on sait avoir été celui du thiasos (formation à la poésie et au chant) et ses implications éthiques dans l'accompagnement des jeunes filles « vers le mariage ». Cette *paideia* féminine, dont on comprend ici quel exemple elle a pu – paradoxalement – fournir à Platon, implique le primat de la plénitude abstraite sur le concret restreint, ou, en termes plus sapphiques, l'affirmation du primat du *désir* sur sa *réalisation*. L'affirmation de ce primat n'a de valeur, pour Sappho, que par référence à une jouissance éprouvée mais perdue et remémorée²⁹, et il fonde l'assomption libre de la césure constituée par la sortie de la vie d'enfance – sortie dont le mariage n'est donc, finalement, qu'un symbole. La nécessité de ce primat se fonde sur un constat assez simple, répété dans divers fragments³⁰ : une réalisation effective et durable de la jouissance, comme elle peut et doit avoir lieu dans l'enfance, est impossible. À cette impossibilité constatée, Sappho oppose la possibilité d'un désir investi durablement dans le deuil de sa réalisation.

Mais ce faisant, elle ne nie pas la difficulté qu'implique ce geste, et la facilité de la seconde vie qu'offrirait le statut d'épouse. Dans le fr. 96, elle présente son ancienne élève, partie à Sardes, comme un modèle d'exception « parmi les femmes de Lydie (Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναίκεσσιν) », suggérant qu'elle possède un rapport fondamentalement différent du leur à son propre statut ; et le fr. 31 présente sans aucun ménagement la condition douloureuse de vie qu'elle propose de suivre.

Le mariage est donc ressaisi à niveau symbolique, et c'est ce qui explique la position apparemment ambivalente de Sappho vis-à-vis de lui : de condition objective contraignante *limitant* la liberté *sociale*, il devient le symbole d'un arrachement qui *conditionne* la préservation d'une liberté intime. Cette entente permet de lever l'ambiguïté de la position de Sappho : le mariage devait être conçu par elle selon son aspect exotérique (fête heureuse de départ et d'union)

28 Fr. 58.

29 Autre signe de parenté avec la *paideia* platonicienne. Fragment 94 commenté plus haut : « garde de moi souvenir ».

30 Notamment fr. 58 : cf. Greene et Skinner, 2009.

et ésotérique, c'est-à-dire comme une étape décisive et douloureuse d'un processus d'initiation : d'où ces doubles-discours de célébration et d'avertissement.

La question de l'absence d'une « quatrième voie », celle de la transgression effective de l'obstacle social, se trouve en partie résolue par ce qui précède. La *tolma* telle que la comprend Sappho partage les caractères de l'*endurance* et de l'*audace* : endurance dans la mesure où il s'agit d'instaurer un éthos durable ; *audace* dans la mesure où cet éthos impose un engagement intime qui, vis-à-vis du monde viril, a quelque chose de fondamentalement transgressif, à savoir : l'affirmation d'une autonomie de la vie intime. La contrainte imposée à la liberté est donc convertie en choix tragique, instaurant un éthos qui ne résout pas la privation elle-même, mais qui la renverse intellectuellement en gain : dans la formule πᾶν τόλματον, l'accent porte en fait largement sur πᾶν – le « tout », la plénitude *quelle que soit sa forme*, incarnée (d'abord) ou médiatisée (ensuite), charnelle ou « intellectuelle », plutôt que la limitation de l'existence à ce qui est donné de manière contingente. Platon insistera, lui aussi, sur le difficile arrachement que suppose la *paideia*³¹ ; mais, différence importante, le nomothète de la *République* met l'accent sur la contrainte exercée *de l'extérieur* par l'éducateur sur la jeune personne³², tandis que Sappho met l'accent, à l'inverse, sur la liberté d'user ou non d'une force intime – *tolma*. La fonction du lyrisme peut donc être cernée ainsi : il s'agit de donner l'exemple, en actes et de manière exemplaire. D'où la conclusion ouverte : « on peut » tout oser.

Il s'agit donc de préserver le désir sous forme pure mais non réalisée plutôt que de le compromettre en le nivelant à des « conditions d'existence ». *Ultima ratio* de cette éthique, dans la mesure où nous pouvons la reconstituer, il y a, évidemment, le chant, pratique centrale du thiase, relais adulte de l'amour d'abord libre et incarné, ressaisie comme plénitude sans objet de jouissance présent, mais libre – « amour réalisé du désir demeuré désir », pour citer Char, très proche de Sappho sur ce point.

Seconde clarification. *Tolma* (durable) et transgression (ponctuelle) (fr. 16)

Puisque la *tolma* est comprise par Sappho de manière spéculative, elle est un objet de méprise potentielle. Cette méprise n'est pas évoquée dans ce qui nous est parvenu du fragment 31, mais elle au cœur d'un autre poème, le fr. 16.

Comme le fr. 31, ce poème est construit autour de la confrontation de deux éthos, correspondant ici à deux modes opposés d'audace : celui d'Hélène de Troie, qui « laissa tout derrière elle » pour suivre ce qu'elle aimait (audace transgressive), et celui d'une ancienne élève qui incarne la *tolma* au sens du fragment 31. Le cœur de la démonstration consiste ici aussi dans la confrontation implicite des deux figures : l'exécution ponctuelle de son désir voue Hélène au malheur, tandis que le maintien du désir « pur », tout en vouant la jeune épouse à

³¹ Platon, *République*, 515c-516b.

³² *Ibid.*

une forme où dominant privation et absence, la préserve de l'anéantissement durable d'Hélène :

[1] Pour certains c'est une armée de cavaliers, pour d'autres de fantassins,

Pour d'autres de navires, qu'ils disent, sur la terre noire,

Etre ce qu'il y a de plus beau ; moi, je dis que c'est l'être qu'un être désire.

[2] – Bien facile de le faire comprendre

A chacun. Celle qui surpassait les humains

En beauté, Hélène, abandonna son mari, l'homme le meilleur de tous,

[3] Pour traverser la mer et se rendre à Troie ;

Ni de sa fille, ni de ses chers parents

Elle ne se souvint : elle fut aussitôt détournée, de bon gré, par Peitho,

[4] Car son cœur abritait un esprit facile à faire fléchir,

Qui lui fit insensiblement oublier les siens.

Et c'est Peitho aussi, qui à présent a ramené à ma mémoire Anactoria, l'absente,

[5] Dont j'aimerais voir l'enjambée de désir

Et le visage radieux,

Plutôt que les chars de Lydie et les fantassins en armes³³.

[*Strophes manquantes*]

Les mariages aristocratiques entre la Lydie et Lesbos étaient courants ; le fr. 96 nous apprend qu'au moins une des anciennes élèves de Sappho était, suite à son mariage, partie à Sardes ; de « là-bas » où elle vit désormais, elle « se souvient » de « sa chère Atthis ». Le cadre énonciatif décrit dans les strophes 1 et 5 du fr. 16 est un cadre aristocratique viril. Il est abstrait dans la strophe 1 : « fantassins », « cavaliers » et « navires », et contextualisé dans la strophe 5, où ils entourent la locutrice ; c'est un cadre de parade militaire ou de jeux rappelant celui des noces d'Hector et d'Andromaque. La strophe 4 fait mention d'une Anactoria, « absente (ὄν παρείσας) », à qui le poème semble s'adresser indirectement. La mention des « chars de Lydie » (strophe 5) indique que le cadre d'énonciation du poème n'est pas à Lesbos, mais en Asie Mineure. Dès lors il faut, du point de vue du cadre de performance, inverser les données : c'est celle qui parle qui est « absente », et c'est ladite Anactoria, « absente » de Lydie, qui est présente (à Lesbos). Le contenu des strophes 4-5 indique qu'Anactoria et la jeune femme qui parle se fréquentaient lorsqu'elles étaient toutes deux à Lesbos. Une fois l'une d'elles partie, Sappho emprunte sa voix et s'adresse par son intermédiaire à Anactoria : le poème s'adresse donc à cette dernière par le détour d'une évocation de l'élève accomplie et absente, offerte en modèle pour l'élève-destinataire qui se trouve encore auprès de Sappho.

33 Lasserre, 1990 : 161, pour la leçon retenue. Nous traduisons.

La leçon apparente du poème est contenue dans la première strophe : « ce qu'il y a de plus beau », c'est « ce qu'un être désire ». Ce précepte a quelque chose de trop évident, et il constitue, comme dans le fragment 31, l'enveloppe qui cache la leçon implicite. Son interprétation est analogue à celle du fragment 31 : le désir, ici associé à l'absence (« Anactoria, l'absente... »), est affirmé face à la richesse offerte (« ...plutôt que les chars de Lydie »). Celle qui parle est environnée par le spectacle des plaisirs que lui offre sa nouvelle condition, spectacle qui constitue « pour certains (οἱ μὲν... οἱ δὲ... οἱ δὲ...) », dit-elle, « ce qu'il y a de plus beau (κάλλιστον) », et qui pourrait constituer pour elle une richesse suffisante ; comme dans le fragment 31, cette richesse est cependant présentée comme un danger menaçant potentiellement son désir : la jeune femme y oppose la pauvreté d'une beauté absente et remémorée. Ce n'est donc pas l'opposition beauté virile / beauté féminine qui est ici structurante, mais celle, déjà relevée dans l'analyse du fragment 31, entre deux rapports au désir : celui qui nivelle le désir aux conditions présentes de sa réalisation, et celui qui le maintient sous sa forme pure, personnelle et non-réalisée. La structure oppositionnelle se présente ici encore sous la forme d'un chiasme :

(A) Ethos (non-)désirant (viril) menaçant la jeune femme (« Pour certains... »)

(B) Ethos désirant de la jeune femme (« Moi, je dis que... »)

(C) ((Contre-)exemple d'Hélène)

(B) Ethos désirant de la jeune femme (« Anactoria, dont j'aimerais voir... »)

(A) Objet de beauté (virile) menaçant le désir (« ...plutôt que les chars de Lydie »)

L'opposition éthique recoupe, du point de vue du contenu, celle du fragment 31 ; du point de vue du ton, cependant, elle diffère, car le maintien du désir revendiqué par la locutrice ne se fait pas sur un mode violent ; la *tolma*, en somme, semble absente. Mais elle ne l'est qu'en apparence, pour deux raisons.

D'abord, si on s'en tient à l'hypothèse de Lasserre³⁴ selon laquelle le poème a été composé à l'occasion de la victoire d'Anactoria à un concours de beauté, l'évocation, pour célébrer cette victoire, d'une parole qui nie la valeur des beautés présentes au profit d'une autre beauté absente et remémorée peut constituer une forme de leçon sévère pour Anactoria – ou du moins un avertissement : le genre de rapport à la beauté qui est *présentement* le sien n'est bon que pour un temps. Dès lors, la première strophe évoquerait une règle de variabilité des objets du désir qui *n'est pas* celle de Sappho : aimer voir de belles femmes, de beaux fantassins ou de beaux navires, c'est tout un, c'est toujours « voir » et se limiter au donné présent.

Ensuite, l'audace est le thème explicite de la parenthèse centrale où apparaît la tierce figure d'Hélène. Ce pivot d'articulation permet de déduire une seconde leçon, plus importante et moins évidente que la leçon explicite :

34 Lasserre, 1990 : 161-181.

Celle qui surpassait les humains
En beauté, Hélène, abandonna son mari, l'homme le meilleur de
tous,
Pour traverser la mer et se rendre à Troie ;
Ni de sa fille, ni de ses chers parents
Elle ne se souvint : elle fut aussitôt détournée, de bon gré, par Peitho
[...].

Formellement, cet *exemplum* a tout l'air d'illustrer l'idée selon laquelle « le plus beau, c'est l'être qu'un être désire ». On aurait une équivalence entre les deux figures féminines d'Hélène et de la locutrice³⁵ : de même qu'Hélène « abandonna son mari » pour suivre l'objet de son désir (Pâris), la Lydienne s'enfuit en pensée pour revenir à Lesbos, en suivant son désir ; la Troyenne serait donc un autre modèle à suivre, un doublet de la locutrice³⁶. L'évaluation positive d'Hélène semble accréditée par l'articulation des strophes 3 et 4, avec le parallèle : « Peitho l'a détournée. / Et c'est Peitho aussi, qui à présent a ramené à ma mémoire Anaëtoria ».

Mais deux choses sont à noter :

D'abord, cette interprétation positive d'Hélène n'explique pas la caractérisation négative qui suit : « Car son cœur abritait un esprit facile à faire fléchir (εὐκαμπτον γὰρ ἔχοισα θυμόν ἐν φρέσιν, leçon de Lasserre) », à moins d'en faire, au prix d'un renversement un peu trop romantique, un trait positif.

Ensuite, la fuite d'Hélène « quittant son mari » fait directement écho au contexte nuptial de l'élocution du poème – où parle une jeune mariée – et redirige implicitement la signification circonstancielle du poème vers le mariage prochain d'Anaëtoria³⁷ : vers ce qui l'attend prochainement, lorsqu'il ne sera plus question, pour elle, de gagner des concours de beauté. Nous sommes donc dans un contexte pragmatique très proche de celui du fr. 31 ; mais la première opposition éthique, évidente (entre richesse et désir), se double d'une seconde opposition entre deux manières d'interpréter le primat du désir, et donc entre deux manières d'interpréter l'audace, geste d'actualisation de ce primat. Implicitement, à travers Hélène, c'est une *méprise* qui est évoquée et rejetée.

Le public de Sappho connaissait sans aucun doute assez bien la légende troyenne pour induire spontanément du contexte et des hypertextes un réseau de significations implicites, qui renversent le sens immédiat de l'exemple d'Hélène. La mention d'Hélène, rapprochée, dans les strophes encadrantes, de la contemplation d'une armée, devait évoquer à Anaëtoria un passage très précis de l'*Iliade*. Au chant III, Hélène se trouve sur les remparts de Troie avec Priam, d'où ils contemplent les armées en rangs : situation analogue à celle dans

35 D'où l'idée d'une Hélène différente de celle d'Homère, défendue par exemple par Page duBois, à tort selon nous : « she proceeds to illustrate the truth of her preamble by calling Helen of Troy in evidence » (duBois, 1996 : 56). L'auteure conclut : « Sappho's Helen is very different from Homer's », c'est une Hélène « hero of her own life » (*idem*, p. 84).

36 C'est ce qui trouble Page, 1997 : 56.

37 D'où l'importance de distinguer, ce que Lasserre ne fait pas, la circonstance restreinte de composition – la victoire d'Anaëtoria à un concours – et l'horizon de la leçon, la circonstance générale – la *paideia* « dirigée vers le mariage ».

laquelle se trouve la locutrice de notre poème. Cette situation provoque chez Homère, comme ici, une réaction contrastée entre l'homme (Priam) et la femme (Hélène). Pour le Priam d'Homère (« pour certains »), c'est l'occasion de célébrer la beauté des héros grecs et troyens. Pour Hélène, c'est au contraire l'occasion de contempler l'étendue de son malheur (puisqu'elle est responsable de la guerre) :

Il eût bien mieux valu que je sois séduite par la mort cruelle, le jour où je suivis ton fils ici, abandonnant mon mari et mes proches, ma fille si choyée, et les jeunes compagnes que j'aimais tant ! Les choses n'ont pas été ainsi ; et je me consume à présent dans les larmes³⁸.

96

Les strophes 2-3 du poème de Sappho sont une quasi-citation de ces vers. La situation vécue par la locutrice du fragment 16 correspond, en miroir, à celle d'Hélène : toutes deux sont entourées d'un spectacle viril qui symbolise à la fois leur richesse d'épouse et leur situation contrainte ; mais il s'agit de deux situations, de deux privations de nature contraire. Chez Hélène, c'est une privation *subie*, qui est consécutive au geste transgressif par lequel elle a fait basculer son destin (la fuite pour suivre Pâris) ; chez l'élève de Sappho, c'est une privation *choisie*, fondée sur l'endurance du désir – une privation préférée à la jouissance du spectacle de ce qu'elle possède en tant qu'épouse, et qui suffit à « certains » (et certaines). Par là, Sappho oppose deux audaces de nature contraire : celle, présente de manière intertextuelle, d'Hélène, plus proche du sens usuel et latin du mot, est un geste de transgression ponctuelle vis-à-vis du monde qui contredisait ses désirs ; chez la locutrice du poème, c'est la *tolma* au sens du fragment 31. Ainsi, le parallèle entre ces deux figures « détournées » par Peitho (Persuasion) doit être lu à partir de la distinction de deux niveaux différents de « détournement » : pour Hélène, c'est un arrachement ponctuel réalisé envers et contre tout (et en particulier contre la contrainte sociale), tandis que pour la locutrice c'est un maintien au sein de la puissance contenue et dialectisée du désir. Ce qui est dénoncé en creux, dans l'opposition de ces deux figures, c'est donc la nature illusoire – selon Sappho – de l'acte audacieux (au sens courant) de libération d'Hélène : cet acte, fondé sur l'obéissance instantanée à un désir qui ne parvient à exister qu'en s'effectuant, offre un bonheur instantané converti aussitôt en malheur durable, tandis que la fondation endurente et tragique du désir de la locutrice, trouvant l'aliment du désir dans le désir lui-même, convertit paradoxalement en accomplissement le deuil de la réalisation du désir.

Conclusion : portée non polémique de la *tolma*

La conception sapphique de la *tolma* ne se justifie donc en dernier lieu que par une abstraction des conditions sociales et historiques qui la rendent nécessaire – celles de la condition de l'aristocratie lesbienne féminine. Le type de

38 *Iliade*, III, 173-176. Nous traduisons.

pensée qu'elle met en œuvre, s'il s'ancre dans un contexte strictement féminin, est en parfaite adéquation avec la métaphysique « virile » de la Grèce. C'est pour cela que Platon indique, tant par sa fidélité implicite à Sappho que par son refus de la reconnaître explicitement pour ascendante, combien les rapports entre éducation et audace désirante pensés par elle dans le contexte féminin du thias lesbien ont paru correspondre à une aspiration universelle, et non à une revendication de libération sociale effective qu'il aurait d'ailleurs sans doute condamnée³⁹. On peut d'ailleurs noter que, lorsque Sappho intervient dans le champ politique, c'est au nom de cette même pensée générale de l'éthique humaine – sans transgression sociale et sans distinction fondamentale du masculin et du féminin⁴⁰. Les quelques poèmes adressés par elle à des figures masculines – ses frères⁴¹ – pourraient ici faire l'objet d'une longue analyse complémentaire : ils confirmeraient l'absence de toute portée polémique et restrictivement féminine de la *tolma*, et montreraient que le type d'audace visé par Sappho, même s'il exclut toute transgression sociale, consiste néanmoins dans l'affirmation qu'il n'y a *pas*, philosophiquement parlant, d'*éthique* spécifiquement féminine, même s'il existe chez elle une *condition* féminine qu'elle ne questionne pas spécialement – la réponse audacieuse de Sappho au monde viril est donc bien là, mais sur le plan métaphysique et non social.

Auteur

Antoine Nicolle

Collège Universitaire Français de Moscou (CUF), Université d'État Moscou
Lomonossov / Université Paris II Panthéon-ASSAS

antoinenicolle@gmail.com

Œuvres citées

ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. Tricot, Paris, Vrin, 2003.

BATTISTINI, Y., *Lyra erotica, VI^e siècle de notre ère, IX^e siècle avant Jésus-Christ*, Imprimerie nationale éditions, 1992.

BOILEAU, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BRUNET, P., *Sappho, Poèmes et fragments*, Paris, L'Âge d'homme, 1991.

BRUNET, P., *L'Egal des dieux : Sappho, cent versions d'un poème recueillies par Philippe Brunet*, Paris, Allia, 1998.

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

39 Le parallèle avec la *paideia* platonicienne ne doit pas non plus induire en erreur : il est utile du point de vue structurel, mais présente des différences majeures – nous en avons relevée une plus haut relativement au rôle du « maître ».

40 Fr. 5.

41 Fr. 5 et « *Brothers Poem* » (Obbink, 2007).

- CALAME, C., « Sappho's Group: An Initiation into Womanhood », dans GREENE, H. (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996b.
- CALAME, C., (consulté le 22/08/2019) « Les noms de la femme dans les poèmes de Sappho : Traits érotiques, statuts sociaux et représentations genrées », revue en ligne *Eugesta*, 2003 : <https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/numeros/numero-3-2013/>
- CAMPBELL, D. A., *Greek Lyrik, I. Sappho and Alcaeus*, Harvard University Press, Cambridge / Londres, 1982.
- CATULLE, *Poésies*, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- DUBOIS, P., « Sappho and Helen », in GREENE, H. (dir.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.
- FERRARI, F., *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pise, Giardini, 2007.
- GREENE, H., et SKINNER, M. B., *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical issues*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.
- LAMBIN, G., *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002
- LASSERRE, F., *Sappho : une autre lecture*, Padoue, Antenore, 1990.
- LATA CZ, J., « Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos phainetai moi », *Museum Helveticum*, 42, 1985.
- LEDWIGE, B., *Sappho : la première voix d'une femme*, Paris, Mercure de France, 1987.
- LOBEL, E., PAGE, D., *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- LONGIN, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Marseille, 1991.
- MORA, É., *Sappho, Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966.
- ORBINK, D., *The Newest Sappho*, Leyde, Brill, 2007.
- O'HIGGINS, D., « Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catulle 51 », in GREENE, H. (dir.), *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkeley, 1996.
- PIGEAUD, J., *Sappho, poèmes*, Paris, Rivages poche, 2004.
- POWELL, J., *The Poetry of Sappho*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PRINS, Y., « Sappho's Afterlife in Translation », in GREENE, H. (dir.), *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkeley, 1996.
- RADKE, G., *Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart, Mainz Franz Steiner, 2005.
- RAYOR, D. J. et LARDINOIS, A., *Sappho. A New Translation of the Complete Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Annexe

Traductions de ἀλλὰ πᾶν τόλματον en lien avec la compréhension globale du poème :

	Accent <u>passif</u> de <u>tolman</u>	Accent <u>actif</u> de <u>tolman</u>
Adjectif verbal à valeur de <u>possibilité</u> <i>Choisi par :</i>	<i>Leçon de résignation</i> : *On peut tout endurer (Campbell 1982, <u>Latacz</u> 1985, Lasserre 1990)	*On peut tout oser (<u>O'Higgins</u> 1996, pour d'autres raisons que celles que nous retenons)
Adjectif verbal à valeur d' <u>obligation</u> <i>Choisi par :</i>	<i>Leçon « stoïcienne »</i> : *Il faut tout endurer (Meunier 1932, Pigeaud 1991, Powell 2007)	<i>Leçon « romantique »</i> : *Il faut tout oser (Boileau 1674, majorité de traducteurs du 19 ^{ème} siècle, Reinach / Puech 1937, Mora 1966, <u>Battistini</u> 1991)

