



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2010

## Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace

Thévenaz Olivier

Thévenaz Olivier, 2010, Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_F8498EA6075B1

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – FACULTÉ DES LETTRES

# Sappho à Rome

## Poétiques en échos de Catulle à Horace

Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

Olivier Thévenaz

Lausanne

juin 2010



UNIL | Université de Lausanne  
Faculté des lettres

Lausanne, le 7 juin 2010

## IMPRIMATUR

Le Conseil de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

*Directeurs de thèse :*

Monsieur Philippe MUDRY	Professeur honoraire, Faculté des lettres, UNIL
Madame Danielle VAN MAL-MAEDER	Professeure, Faculté des lettres, UNIL

*Membres du jury :*

Monsieur Alain DEREMETZ	Professeur, directeur de l'UFR "Langues et Cultures Antiques", Université Charles-de-Gaulle - Lille 3
Monsieur Ulrich EIGLER	Professeur, Université de Zürich
Monsieur Claude CALAME	Professeur honoraire, Faculté des lettres, UNIL et Directeur d'études à l'EHESS à Paris

autorise l'impression de la thèse de

**MONSIEUR OLIVIER THEVENAZ**

intitulée :

***Sappho à Rome***

***Poétiques en échos de Catulle à Horace***

sans se prononcer sur les opinions du candidat.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

**Anne Bielman**  
Doyenne de la Faculté des lettres

## REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va, pour leur soutien financier, aux institutions suivantes :

- à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, qui m'a employé comme assistant diplômé, puis à plusieurs reprises comme chargé de cours à la Section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité, et qui m'a fait bénéficier de deux bourses d'échange ;
- au Fonds national suisse, qui m'a octroyé un subside pour chercheur débutant ;
- à la Société académique vaudoise, ainsi qu'aux Fondations Lagonico, Van Walsem et Zerilli-Marimò, qui m'ont accordé des bourses d'étude.

Mon projet a tiré profit de deux séjours d'étude à l'étranger : il a trouvé sa première origine à la Scuola Normale Superiore di Pisa, auprès des Prof. Franco Ferrari, Franco Bellandi et Gian Biagio Conte en particulier, et s'est développé à l'Université de Lille 3, où j'ai été accueilli par les Prof. Jacqueline Fabre-Serris, Jean-Christophe Jolivet et Alain Deremetz, ainsi que Fabienne Blaise, et où j'ai eu d'excellents contacts avec les jeunes chercheurs, en particulier Florence Klein.

Je tiens tout spécialement à remercier ici :

- mes directeurs de thèse, les Prof. Philippe Mudry et Danielle van Mal-Maeder, pour leurs relectures, leurs encouragements chaleureux, et pour la confiance qu'ils m'ont témoignée ;
- les membres de mon jury de thèse, les Prof. Ulrich Eigler, Alain Deremetz et Claude Calame, pour les remarques précieuses dont ils m'ont fait part lors du colloque de thèse ;
- mes collègues et amis de la Section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité, pour leurs petites et grandes aides en tous genres, notamment Olivier Bianchi, David Bouvier, Éric Chevalley, Lavinia Galli Milić, Brigitte Maire, Frank Müller, Loreto Núñez, Julien Pingoud, Alessandra Rolle, François Spaltenstein, Marie Widmer, et tout particulièrement Didier Fontannaz et Alexandre Burnier ;
- mes amis, ma famille et ma belle-famille, pour leur soutien constant ;
- et surtout Estelle, Lucie et Valentine, auxquelles je dois tout, et bien plus encore.



# SOMMAIRE

## SAPPHO À ROME : POÉTIQUES EN ÉCHOS DE CATULLE À HORACE

Introduction : Poétiques en échos : une théorie, une méthode, et le cas de Sappho à Rome	1
L'intertextualité dans les études classiques	2
Traditions littéraires et imitation dans l'Antiquité	3
L'approche philologique	7
L'approche intertextuelle	8
L'approche herméneutique	10
Intertextualité et intentionnalité	10
Intention de l'auteur	11
Intention du lecteur	15
Intention du texte	17
Une méthode d'analyse de discours en dialogue	20
Un cas complexe : Sappho à Rome	22
Mon projet : poétiques sapphiques en échos	26
I : Sappho et la pathographie du fragment 31 : désir, célébration, séparation	33
Observations préalables sur le texte et sa constitution	36
Le fragment 31 de Sappho : un texte contemporain	37
Le fragment 31 de Sappho : un texte d'époque impériale (Ps.-Longin, Plutarque)	44
Le fragment 31 de Sappho : un texte catullien (entre autres)	46
Le fragment 31 de Sappho : un texte post-alexandrin	48
Une liste de symptômes extrême et paradoxale	50
Les effets récurrents en série (v. 7–16)	50
Le coup au cœur ponctuel (v. 5b–6)	55
D'une vision particulière à une réflexion générale : les effets dans l'entier du poème	56
La scène initiale (v. 1–5a)	56
L'encouragement final (v. 17a–*)	60
Comparaisons avec d'autres poèmes	62
Autres symptôme sapphiques	63
Symptômes comparables dans la poésie grecque archaïque	67
Parallèles à la scène initiale	77
Parallèles à la réflexion finale	84
Un discours dans le cadre d'une communauté	86

II : Catulle face à <i>Lesbia</i> : passion érotique, idéal nuptial et expérimentation littéraire	93
La pathographie du poème 51 et son élaboration rhétorique	94
La liste de symptômes proprement dite	95
L'introduction de la pathographie	100
Entre envie et oisiveté érotique et poétique : un poème reconfiguré	103
Scène initiale	103
Strophe finale	108
Le poème 51 et Sappho dans l'ensemble du recueil de Catulle	112
Lesbie	112
Sappho dans le recueil de Catulle : introduction	117
Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les grands poèmes et les épigrammes	119
Le cycle initial consacré à Lesbie (poèmes 1–14)	142
Lesbia et l' <i>otium</i> dans la seconde moitié du « livre I » (poèmes 34–60)	154
Des jeux de voix multiples	162
III : Lucrèce et Sappho : terreur érotique, volupté épicurienne et plaisir poétique	167
Des symptômes de crainte au livre III du <i>De rerum natura</i>	169
La pathographie dans l'argument sur la nature de l'âme	178
Sappho dans le <i>De rerum natura</i> : amour, terreur et volupté	185
Le finale du livre IV	186
Le proème du livre II	192
Le proème du livre I	194
Discours en dialogue sur l'amour et la terreur	204
IV : Horace face à Sappho et Catulle : définition d'une voix érotique lyrique	207
La liste de symptômes de l' <i>Ode</i> 1.13 : une expression de jalousie	208
Rapport avec les symptômes du fragment 31 de Sappho	211
Rapport avec le reste du poème de Sappho	212
Autres reflets sapphiques ?	214
Rapport avec Catulle	214
Rapport avec Lucrèce	216
De la passion concrète aux idéaux érotiques : un poème paradoxal	219
Rapport avec Sappho	221
Rapport avec Catulle et la tradition épigrammatique et élégiaque	222
Rapport avec Lucrèce	224
L' <i>Ode</i> 1.22, second volet d'un diptyque sapphique et catullien	225

Sappho chez Horace : une présence forte à côté d'Alcée	234
Sappho en évidence dans l' <i>Ode</i> 4.9 : une jeune fille au souffle érotique vivant	235
La « mâle Sappho » et Alcée dans l' <i>Épître</i> 1.19 : deux modèles surtout métriques	242
Sappho et Alcée dans la catabase de l' <i>Ode</i> 2.13 : deux caricatures face à face	247
Livre II : un juste milieu entre Sappho et Alcée	252
Livre III, première moitié : le mariage, idéal politique et distinction d'avec l'élégie	260
Livre III, seconde moitié : vers un adieu à la lyrique	267
Livre I : contrastes métriques et thématiques autour de Sappho	273
Livre I : une structure liée à Sappho autant qu'à Alcée	275
Livre I, première décade : strophe sapphique, échos de Sappho et Vénus non érotiques	279
Livre I, troisième décade : vers une prière érotique sapphique à Vénus	286
Livre I, coda : une présence d'Alcée plus forte, mais toujours pondérée par Sappho	291
Livre I, deuxième décade : l'environnement immédiat de l' <i>Ode</i> 1.13	295
Vers un idéal d'union poétique durable ?	307
<b>Conclusion</b>	<b>309</b>
Désir érotique et mariage	310
Différences pragmatiques	312
Aspects métriques	314
Construction des livres	316
Échos et interprétation	316
Poétiques comparées	318
Une Sappho marquée par ses contextes de réception successifs	320
<b>Références bibliographiques</b>	<b>323</b>

## AVERTISSEMENT

Sauf indication contraire, les fragments de Sappho et Alcée sont cités selon l'édition de Voigt (1971). J'adopte les abréviations du *Thesaurus linguae Latinae* pour les références aux textes latins, du *Greek-English Lexicon* de Liddell, Scott & Jones pour les textes grecs, de l'*Année philologique* pour les revues. Sauf indication contraire, les traductions des textes antiques sont miennes : j'ai choisi de donner une traduction personnelle de tous les poèmes et passages qui sont au centre de mes chapitres, et de reprendre des versions existantes – pour autant qu'elles s'accordent à mon argument – pour les textes que je cite à titre secondaire.





## INTRODUCTION

### POÉTIQUES EN ÉCHOS : UNE THÉORIE, UNE MÉTHODE, ET LE CAS DE SAPPHO À ROME

La question du rapport entre les textes a toujours été au centre de l'attention des critiques des littératures grecques et latines. Cette remarque générale vaut bien sûr pour la philologie de l'époque moderne, qui traditionnellement compare différentes versions d'un même texte pour en établir une de référence, qu'elle commente à l'aide de parallèles parfois élevés au rang de sources ou de modèles. Mais elle ne fait en cela que continuer le travail des érudits antiques, développé surtout à partir de l'époque alexandrine et pratiqué ensuite dans toute l'Antiquité, se reflétant dans des commentaires accompagnant les textes et dans les activités des écoles de grammairiens et de rhéteurs. Cette question n'engage cependant pas seulement la dimension textuelle. Tout acteur d'une communication orale ou écrite se positionne – consciemment ou non – par rapport à d'autres : de même qu'une langue s'apprend par l'écoute et par l'imitation d'autres locuteurs, un discours (poétique ou non) ne peut être émis ou reçu que par des sujets familiers d'autres discours dont il se rapproche ou se distingue. Autant pour en produire que pour en interpréter de nouveaux, on fait nécessairement appel à la mémoire, individuelle et collective, active ou passive, comprenant des modèles particuliers et génériques. Ces relations impliquent la dimension du discours, mais se cristallisent en particulier dans les textes, où se rencontrent les mémoires de l'émetteur et du récepteur, qui ont forcément une base commune – faute de quoi la communication serait impossible – et une part individuelle variant selon la distance qui les sépare. Ainsi peuvent s'instaurer des rapports entre des textes et des discours différents : avec la même mémoire activée de différentes façons au gré des circonstances, un même émetteur ou récepteur peut participer à des actes de communication de divers types ; et une tradition orale ou à plus forte raison écrite (ou mixte) peut mettre en relation des discours et textes séparés par une grande distance non seulement temporelle, mais plus généralement contextuelle (spatiale, sociale, générique). Comme les liens entre les discours, cette distance peut être plus ou moins consciente en fonction des individus ; mais qu'elle soit perçue ou au contraire réduite dans des formes d'assimilation, elle établit des dynamiques de dialogue, des tensions révélant l'épaisseur de la tradition et produisant de nouvelles significations.

L'objectif de ce travail est d'étudier des aspects d'un cas particulier – et particulièrement complexe – dans lequel se manifestent de tels dialogues à l'intérieur d'une tradition : il s'agit d'observer la manière dont différents discours latins, en général érotiques ou liés au thème de l'amour, entrent en interaction, dans un environnement principalement masculin et écrit, avec les poèmes de Sappho, destinés à l'origine à des occasions de *performance* orale liées aux activités rituelles d'un groupe féminin dans la Lesbos de la fin du VII<sup>e</sup> et du début du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, mais ayant ensuite circulé dans d'autres contextes, en particulier les banquets masculins, avant d'être fixés dans un recueil qui lui est attribué et qui la fait apparaître dès lors comme une auteur de livres écrits, une auteur canonisée comme figure emblématique de la poésie d'amour, caricaturée comme une courtisane en tant qu'amante mais idéalisée comme une « dixième Muse » en tant que poétesse. Mais avant de présenter ce cas plus en détail, je dois fixer le cadre théorique dans lequel j'appréhende ces dynamiques de dialogue, à savoir mon approche des phénomènes d'intertextualité qui les révèlent, pour pouvoir définir ensuite une méthode d'analyse de ces phénomènes et de ces dialogues.

## **L'intertextualité dans les études classiques**

Le concept d'intertextualité, créé en 1966 dans un environnement structuraliste par Julia Kristeva et développé dans les années 1980 surtout, a eu une résonance riche et problématique dans les études classiques où, dans une tradition positiviste antérieure, la philologie a toujours eu pour objet les textes dans leurs rapports avec d'autres textes<sup>1</sup>. Cela est sans doute dû au fait que ces deux approches se concentrent sur le texte lui-même, et en particulier sur sa genèse, mais avec des points de vue opposés : si la philologie, héritière de l'époque romantique et de son idée d'expression du sujet, aborde le texte comme la création de l'individu qu'est l'auteur, la notion d'intertextualité évacue le sujet et envisage le texte comme un fait social, comme une mosaïque d'autres textes. Mais qu'a donc apporté ce concept dans les études classiques ? Rien, a-t-on parfois répondu, si ce n'est de nouveaux termes pour décrire d'anciennes réalités dans un jargon théorique obscur ; d'autres ont au contraire relevé la réflexion qu'il a permise sur les pratiques critiques de la discipline, qui sont dès lors devenues plus conscientes et plus

---

<sup>1</sup>Pour une présentation synthétique, en lien avec la philologie, du dialogisme de Bakhtine adapté par Kristeva et des origines du concept d'intertextualité, voir Edmunds 2001:8–18 ; voir encore *infra*.

précises ; en tout cas, son émergence a coïncidé avec un développement considérable des recherches spécifiquement consacrées aux rapports entre les textes, qu'ils soient appréhendés en termes traditionnels d'imitation et d'allusion ou avec une perspective critique renouvelée<sup>2</sup>. J'aimerais ici résumer les étapes essentielles de cette tradition critique, puis aborder la pierre d'achoppement que constitue la question de l'intentionnalité, pour enfin proposer un modèle et une méthode qui puissent rendre compte des interactions entre différents discours.

### *Traditions littéraires et imitation dans l'Antiquité*

Dans l'Antiquité, la notion de tradition littéraire est essentielle. Ces traditions, on le sait, sont d'abord orales : les poètes ou aèdes de la Grèce archaïque, porte-parole des Muses filles de Mémoire, mais aussi leur public d'auditeurs, se réfèrent à un répertoire commun de thèmes et de formes d'expression reconfigurés différemment en fonction des circonstances, lesquelles déterminent par leur récurrence un certain nombre de types discursifs constituant des modèles génériques ; chaque discours, en tant qu'illustration ou variation de ces modèles génériques, peut certes devenir un modèle particulier pour la production ou la réception d'autres discours, mais il est très difficile de l'établir, en dehors de cas exceptionnels, vu qu'une mémoire orale ne se fonde pas spécifiquement sur des textes, mais sur des *performances*, qui ne coïncident pas forcément avec celles dont nous avons le reflet écrit déformant, si bien qu'il vaut mieux – en général et en l'absence d'informations sur la transmission orale des discours – interpréter les analogies textuelles comme des parallèles à l'intérieur d'une tradition plutôt que comme des échos directs. Avec la diffusion de l'écriture, la situation ne change que progressivement. Ce support à la mémoire permet la préservation des textes, mais la communication, dans un premier temps, reste orale : si la production poétique peut parfois s'appuyer sur des scripts, ce n'est pas le mode normal de réception du discours ; cela ne signifie pas – pas plus que dans un environnement entièrement oral – que toute relation directe, même complexe, soit impossible, mais le temps de la *performance* ne permet pas les arrêts et les retours en arrière de la lecture, et on ne peut pas toujours savoir quels textes ou discours sont en circulation dans un contexte donné. C'est seulement avec l'institution de l'école, puis surtout – à l'époque alexandrine –

---

<sup>2</sup>Pour une évaluation de ce développement et des perspectives ouvertes par ce concept dans les études classiques, voir Fowler 1997, qui commence en citant la voix critique de David West : « Take intertextuality. In the study of Latin literature this has not produced new knowledge, but new terms to describe old practices, and with these terms nothing except obscurity and banality, pretentious writing and penitential reading. »

avec la sélection, l'organisation, la fixation et la diffusion du savoir, dont nous aussi sommes tributaires, que les textes canoniques peuvent être considérés comme accessibles à la lecture, familiers et dotés d'un statut de référence ; avec le rôle normatif de tels canons, la tradition devient dès lors écrite, même si elle garde un lien avec ses origines orales.

C'est dans ce contexte que s'insère la doctrine antique de l'imitation. Celle-ci a une forme philosophique et une autre rhétorique, qui sont liées. La μίμησις philosophique, chez Platon, postule d'une part que le monde sensible est un reflet du monde intelligible, d'autre part que l'art est une imitation de ce monde sensible (ce qui le rend trompeur) ; Aristote continue la réflexion sur ce dernier aspect et, en développant une analogie picturale, définit la poésie en particulier dramatique comme une imitation d'actions et de caractères appartenant entre autres au répertoire commun ; cette conception de la μίμησις ajoute à l'idée statique de reproduction ou d'image la notion première, dynamique, de représentation<sup>3</sup>. Quant à l'imitation rhétorique, on peut y voir un cas particulier et une dérivation de l'imitation philosophique : l'art imitant le réel, cette imitation fait ensuite elle-même partie du réel et l'art peut alors imiter l'art. S'il faut attendre Denys d'Halicarnasse, dans la seconde moitié du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, pour un exposé spécifiquement relatif à l'imitation des modèles, ce principe est fondamental dans la doctrine oratoire de Cicéron, et apparaît déjà dans la *Rhétorique à Hérennius* ; si l'on en croit le témoignage de Quintilien dans la partie de son *Institution oratoire* traitant de ce thème, on peut remonter jusqu'à Théophraste, qui avait donc sans doute prolongé en ce sens la théorie aristotélicienne, et l'on trouve même chez Isocrate des réflexions sur l'opportunité de choisir des sujets traités par d'autres ; de façon générale, l'imitation des modèles est liée à l'école et à toute forme d'apprentissage, et passe par des exercices comme la traduction, la paraphrase ou la variation sur un thème<sup>4</sup>. Dans le domaine poétique en particulier, on pense par exemple à Plaute et Térence déclarant leurs reprises et contaminations de pièces de leurs prédécesseurs,

---

<sup>3</sup>Pour une présentation de la doctrine philosophique de la μίμησις en particulier au livre X de la *République* de Platon et dans la *Poétique* d'Aristote, en lien avec l'imitation rhétorique dont il fait un cas particulier, voir Bompaire 1958:11–154 ; voir aussi la présentation synthétique de Conte & Most 1996. Pour les aspects originels musicaux et dramatiques de la μίμησις, voir Koller 1954 ; la notion dynamique de représentation est exploitée par Nagy 1994, puis Peponi 2002 ; voir encore *infra* p. 240–243.

<sup>4</sup>D.H. *Imit.* ; Cic. *Brut.*, en partic. 87 et 92, *or.* 66, *de orat.* 1.154 et surtout 2.90–98 ; *Rhet. Her.* 1.3 : *imitatio est qua impellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo ualeamus esse* ; pour Théophraste, voir Quint. *inst.* 10.1.27 : *plurimum dicit oratori conferre Theophrastus lectionem poetarum, multique eius iudicium secuntur* ; pour Isocrate, *Paneg.* 1–10, *Hel.* 1 et 13. Pour les exercices d'école, voir p. ex. Quint. *inst.* 10.2.

ou à Livius Andronicus qui inaugure la littérature latine par une traduction de l'*Odyssee*, ainsi qu'à l'imitation d'intrigues du répertoire des Anciens recommandée par Aristote, ou bien à la parodie d'Eschyle et surtout d'Euripide chez Aristophane ; on cite souvent Bacchylide, qui dit que « tout artiste est l'héritier d'un autre, aujourd'hui comme autrefois [car il n'est pas très facile] ... de trouver les portes d'un langage qui ne fut jamais dit » (fr. 5 Snell-Maehler : ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφὸς | τό τε πάλαι τό τε νῦν. [οὐδὲ γὰρ ῥᾶστον] | ἀρρήτων ἐπέων πύλας | ἐξευρεῖν) ; mais c'est avec la constitution des canons et l'activité des « poètes et critiques » alexandrins que l'imitation en arrive à se fonder sur un ensemble de textes écrits<sup>5</sup>.

L'imitation rhétorique et poétique (μίμησις, *imitatio*), loin de viser la simple reproduction ou copie, ne se conçoit pas dans l'Antiquité sans l'émulation (ζήλος, *aemulatio*), une rivalité créative, un désir passionné de surpasser le modèle. Dans le domaine rhétorique, cela apparaît chez Denys d'Halicarnasse et en particulier chez Quintilien, qui note que la seule imitation ne permet pas de progrès et l'associe à l'invention, préconisant de ne pas suivre en tout un seul modèle, inégalable en général et parfois inégal ; quant au traité du *Sublime* du Ps.-Longin, il conçoit l'imitation-émulation des génies du passé de façon plus dynamique comme la quête de leur inspiration, de leur empreinte, de la manière non seulement dont ils auraient dit ce que l'on doit dire, mais dont ils entendraient ce que l'on dit, et même dont la postérité recevra par rapport à eux ce que l'on écrit, donc comme une façon de les rendre présents et d'engager un dialogue vivant avec eux et avec le public<sup>6</sup>. Ces deux conceptions rhétoriques contrastées de l'imitation-émulation, envisageant l'art respectivement comme le produit d'une technique et comme l'expression d'un génie, sont souvent mêlées chez les poètes latins, qui cherchent à la fois l'*ars* et l'*ingenium*. Je me contenterai de deux exemples. Dans le proème du livre III du *De rerum natura*, Lucrèce déclare suivre à la trace Épicure, moins désireux de rivaliser avec un tel esprit divin que de l'imiter, et se présente comme une abeille qui butine dans ses écrits ; mais si elle s'applique au contenu de l'ouvrage, cette posture imitative paraît être l'expression d'une modestie affectée, car elle contraste avec l'idée, exposée dans le prologue de la section finale du livre I repris au début du livre IV, du poète inspiré qui parcourt des contrées vierges

<sup>5</sup>Pour une présentation de ces différentes étapes, voir les études de Stemplinger 1912, Thill 1979, Russell 1979 ; le fragment de Bacchylide est aussi cité par Conte 1986:43 et Conte & Most 1996. À Rome, il finit par devenir impossible de composer sans livres sous la main : voir p. ex. Catull. 68.33 et Ou. *trist.* 3.14.37.

<sup>6</sup>Quint. *inst.* 10.2, recommande notamment le choix de plusieurs modèles, précédé en cela sans doute par D.H. *Imit.*, et en tout cas par Sen. *rhet. contr.* 1 praef. 6 ; [Longin.] 13–14.

et puise à des sources pures : Lucrèce insiste sur le génie créateur, mais y intègre la technique imitative<sup>7</sup>. Horace, à l'inverse, recommande dans l'*Art poétique* de « manier les modèles grecs la nuit, de les manier le jour » (v. 268–269 : *uos exemplaria Graeca | nocturna uersate manu, uersate diurna*), et se pose dès le premier livre des *Satires* en continuateur de Lucilius ; mais il dénigre aussi les « imitateurs, troupeau servile » (*epist.* 1.19.19 : *o imitatores, seruum pecus*), qui s'égarerent à reproduire les défauts d'un modèle : de façon générale, lui qui proclame avoir fait œuvre nouvelle en suivant Archiloque pour les rythmes et l'esprit de ses iambes, non pour leurs sujets et leurs mots malveillants, et en révélant Alcée au public latin, il plaide pour une imitation originale adaptée au goût du temps et ne conçoit pas l'art sans génie ni le génie sans art<sup>8</sup>. Imitation et innovation sont les deux moteurs de la création littéraire latine.

Dans ce contexte, il est naturel de trouver des analogies entre des textes, voire d'identifier des modèles. Toutefois, étudier ces relations en termes d'imitation pose plusieurs problèmes. Tout d'abord, l'imitation, même dans sa version créative, postule des dépendances linéaires et statiques entre des textes plutôt que des interactions dynamiques entre des discours. Ensuite, il n'est pas forcé que ces rapports relèvent tous de l'imitation, ni que l'imitation laisse des traces dans le détail des textes, elle qui peut s'attacher à la structure générique ou à la forme plutôt qu'aux sujets ou aux mots ; en outre, les analogies sont moins signifiantes que les différences à l'intérieur d'une tradition. De plus, identifier une imitation est difficile : si Quintilien dirige l'apprenti orateur vers les meilleurs en affirmant que « la ressemblance est rarement produite par la nature, souvent par l'imitation » (*inst.* 10.2.3 : *similem raro natura praestat, frequenter imitatio*), ce principe ne vaut pas pour le critique, qui n'a pas toujours moyen de distinguer une imitation délibérée d'une réminiscence inconsciente ou d'une analogie fortuite. Enfin et surtout, les idées d'imitation et d'émulation mettent en avant la seule perspective de l'auteur : si elle est certainement importante et soulignée par ces termes mêmes dans les observations des Anciens sur les rapports entre les textes, elle ne peut être appréhendée indépendamment de celle du récepteur du discours, qui la reconstruit et que l'auteur anticipe ; pour évoquer de

---

<sup>7</sup>Lucr. 3.1–13 et 1.921–934, repris partiellement en 4.1–9. Les passages de Lucrèce se rattachant à la question de l'imitation et de l'émulation sont réunis et discutés par Reiff 1959:9–15.

<sup>8</sup>Hor. *ars* 131–135 et surtout 408–411 : *natura fieret laudabile carmen an arte, | quaesitum est : ego nec studium sine diuite uena | nec rude quid prosit uideo ingenium ; alterius sic | altera poscit opem res et coniurat amice* ; pour la nouveauté de la recréation d'Archiloque et d'Alcée, *epist.* 1.19.19–34 (voir encore *infra* p. 242–247) ; pour la continuation de Lucilius, *sat.* 1.4 et 1.10, cf. 2.1 ; voir aussi le rejet d'une émulation du sublime de Pindare au profit d'un travail poétique modeste en *carm.* 4.2. Cf. Reiff 1959:51–72.

ce point de vue un passage souvent cité dans les études sur l'imitation antique, Sénèque le père rapporte qu'Ovide empruntait des vers à Virgile avec l'intention qu'on le reconnaisse (*suas.* 3.7 : *fecisse illum, quod in multis aliis uersibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci*), ce qui fait bien voir que même voulu par l'auteur, un lien textuel a besoin d'un public pour fonctionner<sup>9</sup>.

Cette importance des notions de tradition et d'imitation a donné lieu à diverses approches critiques successives du rapport entre les textes antiques, que j'aimerais maintenant présenter en insistant sur leurs points de référence principaux que sont l'auteur, le texte lui-même et le lecteur, ainsi que sur leur manière de rendre compte de la dimension métalittéraire inhérente à ces mises en relation de textes dans un ensemble plus vaste. L'observation de ces approches et de leurs limites servira de base à l'exposé des principes et de la méthode de ce travail.

### *L'approche philologique*

La base traditionnelle de l'étude des relations entre les textes est l'habitude de la philologie antique puis moderne, dans sa pratique du commentaire, de réunir des *loci similes* apportant des points de comparaison pour éclairer le texte. Ces points de comparaison peuvent être de différentes natures. Il peut s'agir de simples parallèles illustrant par exemple l'usage d'un mot ou d'une locution, l'emploi d'éléments formels ou structurels dans un type de discours ou le traitement d'une idée ou d'un thème dans une tradition : dans ce genre de cas, il est question de la place d'un texte parmi d'autres par rapport à un répertoire commun, et non d'imitation au sens rhétorique étroit du terme. Mais sur la base de ce concept d'imitation et de la volonté d'expliquer objectivement la naissance des textes, certains parallèles sont élevés au rang de sources ou de modèles, ou ramenés à une origine commune. Dans cette pratique de la *Quellenforschung*, la philologie porte son attention sur le texte, considéré comme le produit d'un auteur dans une tradition. Mais si elle accorde cette place centrale à l'auteur, elle tend aussi à minimiser son travail de création, voire à le juger en termes d'originalité.

Face à cette appréhension linéaire et statique du rapport entre les textes s'est développée, à l'intérieur même de la philologie classique, une conception plus dynamique de l'imitation, qui a mis en évidence l'élaboration que les auteurs latins notamment, mais déjà hellénistiques, ont

---

<sup>9</sup>L'anecdote de Sénèque le père est citée notamment par Russell 1979:12, Conte 1986:32, Conte & Barchiesi 1989:87, D'Ippolito 1995:71, Hinds 1998:22, Edmunds 2001:134–135.



apportée aux modèles grecs. Après les précurseurs que sont en particulier Richard Heinze et Wilhelm Kroll, c'est Giorgio Pasquali qui est considéré comme l'initiateur de cette nouvelle approche critique, exposée dans son article fondateur de 1942 intitulé « *Arte allusiva* » ; très fécond et encore actuel, ce courant s'intéresse aux allusions ou – dans la version de Richard Thomas – aux références d'un texte à un autre, à savoir à une imitation que l'on a définie comme créative, et insiste moins sur les similitudes que sur les différences, qui fondent la valeur esthétique du texte et le positionnent dans la tradition littéraire<sup>10</sup>. Le grand mérite de ce type d'analyses est d'envisager certaines analogies entre des textes non comme des parallèles inertes illustrant seulement une dépendance directe ou indirecte, mais comme des vecteurs de signification. Cependant, une telle approche a aussi ses limites. D'une part, de l'aveu même de Pasquali, elle fonctionne essentiellement pour une poésie savante et laisse de côté un grand nombre de relations textuelles. D'autre part, elle prête à l'auteur des intentions souvent complexes qui, si elles sont parfois vraisemblables, ne peuvent être vérifiées. D'une manière générale, elle aborde les rapports entre les textes de façon isolée, sans vraiment tenir compte des publics et des contextes auxquels ils sont destinés. De ce point de vue, le travail de Gian Biagio Conte est novateur en ce qu'il replace l'allusivité dans un système plus large, celui de la mémoire, qui fonctionne comme une *langue* poétique ; mais s'il s'intéresse plus à la nature des textes qu'aux intentions de l'auteur, il reste attaché à la notion d'imitation et à la mise en évidence de modèles, qui peuvent être uniques ou génériques<sup>11</sup>.

### *L'approche intertextuelle*

Ainsi, la philologie a toujours « fait des études intertextuelles sans le savoir ». Mais c'est avec une définition du texte diamétralement opposée qu'est né le concept d'intertextualité en 1966 : partant du principe dialogique de Michail Bakhtine, selon lequel un mot n'existe qu'en interaction avec le destinataire et par rapport à ses usages, Julia Kristeva affirme que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) », et

---

<sup>10</sup>Les travaux de Heinze 1903 sur la technique épique de Virgile et de Kroll 1924 sur imitation et originalité et sur le concept de croisement des genres mettent déjà en évidence la dimension d'innovation ; pour la notion d'art allusif, l'article fondateur est celui de Pasquali 1942, repris par Giangrande 1967 pour la poésie hellénistique ; dans le domaine de la poésie latine, Thomas 1986 préfère le terme de « référence » à celui d'« allusion », trop frivole pour lui. Pour le concept d'imitation créative, West & Woodman 1979.

<sup>11</sup>Conte 1986 (1974), développé par Barchiesi 1984 ; Conte & Barchiesi 1989.

que donc « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » ; le texte n'est ainsi pas le produit d'un sujet, mais consiste en une interaction de plusieurs textes, et « à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* »<sup>12</sup>. Ce concept, même s'il est à l'origine étroitement lié à une définition du texte comme un processus et non comme un objet ou une œuvre, s'est adapté aussi à un modèle de texte plus traditionnel : l'intertextualité, qui désigne dès lors les relations d'un texte avec d'autres textes, apparaît en particulier comme la condition d'existence et de lisibilité de l'œuvre littéraire, qui sans elle ne peut être reconnue comme telle<sup>13</sup>. Ces deux conceptions de l'intertextualité, marquées par le structuralisme, se préoccupent non pas de l'auteur, mais du texte uniquement. La première, dans la suite du dialogisme de Bakhtine, envisage certes le texte dans sa dimension sociale, mais remplace les sujets par des textes : nous ne créons pas des textes, mais nous sommes toujours les textes d'autrui. La seconde, qui s'est vulgarisée, se concentre sur l'objet texte dans ses relations avec d'autres, dont Gérard Genette notamment a proposé une taxinomie (trop) précise ayant engendré (consciemment) un certain nombre de confusions terminologiques<sup>14</sup>. Mais si elle analyse le fonctionnement du texte, elle s'apparente aussi à la recherche des sources et des modèles et court le risque de ne devenir qu'un avatar de l'étude de l'imitation créative.

---

<sup>12</sup>Kristeva 1967:440–441 (l'article remonte à 1966).

<sup>13</sup>Dans cette évolution du concept, on peut citer les travaux de Jenny 1976 (« Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue »), et de Riffaterre 1981, qui définit l'intertextualité comme « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire », comme « le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots [...] signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. »

<sup>14</sup>Genette 1982 désigne par « transtextualité » l'ensemble des relations entre les textes, réduit l'« intertextualité » à la citation (étendue au plagiat et à l'allusion), distingue « para-, méta- et hypertextualité » pour désigner des relations établies respectivement par l'environnement du texte (titre, préface, etc.), par son commentaire et par d'autres liens de dérivation, et ajoute l'« architextualité » pour décrire l'appartenance du texte à une catégorie plus vaste comme le genre.

### *L'approche herméneutique*

L'intertextualité, définie comme la condition de lisibilité du texte littéraire, engage le rôle du lecteur ou du récepteur. Si, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, l'auteur empirique a en vue un lecteur modèle ou destinataire dont l'encyclopédie et la compétence intertextuelle lui permettent de comprendre le texte qu'il crée, le lecteur empirique, en déchiffrant ce texte, se met à la place du lecteur modèle et imagine un auteur modèle ; mais à l'instar de cet auteur modèle, le lecteur modèle est en définitive une reconstruction du lecteur empirique, qui seul actualise le sens du texte grâce à son encyclopédie et à sa compétence intertextuelle<sup>15</sup>. Il peut y avoir divers types de lecture, mais même une lecture historiciste, comme celle du philologue se mettant à la place du lecteur ancien destinataire du texte, ne peut être qu'une reconstruction du lecteur empirique qu'il est. Cela ne veut pas dire que toute lecture soit arbitraire et libre : elle est contrôlée par la communauté interprétative dans laquelle elle prend place. Mais pour reprendre le cas du philologue, ses connaissances et compétences, forcément subjectives, sont déterminées par la tradition de réception dans laquelle il évolue et ne peuvent jamais coïncider entièrement avec celles du récepteur ancien, qui n'est d'ailleurs pas unique ; il peut toutefois utiliser ce savoir pour reconstruire selon sa perspective une ou plusieurs réceptions antiques du texte. Dans le cas particulier de l'intertextualité, c'est l'interprète qui, en fonction de son encyclopédie, active consciemment ou non des relations entre des textes perçus en synchronie au moment de sa lecture, relations qu'il peut intégrer à une lecture historiciste ; il reconstruit alors une ou plusieurs réceptions antiques possibles de ces textes et de leurs rapports.

### **Intertextualité et intentionnalité**

Dans les études classiques, le débat autour de la notion et des phénomènes d'intertextualité s'est focalisé sur la question de l'intentionnalité, marginale dans la critique littéraire moderne. Cette particularité est certainement due au fait que si le concept d'intertextualité est né dans un environnement structuraliste où l'auteur n'avait pas sa place, il a rencontré dans la tradition

---

<sup>15</sup>Eco 1979 ; Edmunds 2001a:41–42 critique le concept de lecteur modèle comme n'étant qu'une reconstruction du lecteur empirique, mais utilise la notion d'encyclopédie et de compétence intertextuelle (2001a:95–107) pour présenter un modèle herméneutique inspiré de Hans Robert Jauss pour les différents types de lecture évoqués ci-dessous, et de Stanley Fish pour la notion de communauté interprétative (2001a:39–62).

philologique des notions d'allusion, d'imitation et même de texte impliquant l'auteur et ses intentions. Les partisans de l'allusion, qui font appel à l'intention de l'auteur pour éviter une approche subjective garantie seulement par le texte ou le lecteur, se sont alors opposés à ceux de l'intertextualité, pour qui l'intention de l'auteur, inaccessible, n'est jamais que la projection d'une interprétation : avec quelques variations ou positions intermédiaires, ces deux modèles principaux ont suscité dans la dernière décennie du xx<sup>e</sup> siècle plusieurs colloques importants, puis deux ouvrages de mise au point théorique et méthodologique, par Stephen Hinds (1998) et Lowell Edmunds (2001), qui fixent les termes de la controverse entre « intentionnalistes » et « anti-intentionnalistes »<sup>16</sup>. Cependant, ce problème de l'intention, dont la définition n'est pas toujours identique à l'intérieur même des groupes qui l'emploient pour la revendiquer ou la rejeter, peut à mon sens être dépassé si l'on met en question les diverses formes d'intention qu'on a opposées : celles de l'auteur, du lecteur et du texte.

### *Intention de l'auteur*

Un auteur, comme tout être humain, a certainement des intentions, ne serait-ce que celle de composer un texte : tout texte est ainsi le produit d'une intention. Mais l'intention n'est pas la seule chose qui détermine la production d'un discours : elle est également conditionnée par le public, les circonstances sociales, le cadre spatio-temporel, le code linguistique, la tradition culturelle, la mémoire, le caractère... On peut certes élargir la définition de l'intention pour y inclure ces divers éléments. Ainsi, dans un petit volume consacré à l'interprétation des textes classiques, Malcolm Heath a plaidé en 2002 pour un concept d'intention n'envisageant pas un individu isolé de son contexte, et surtout ne présupposant pas un dessein forcément conscient et déterminé : cette approche intentionnaliste, qui se limite à poser des questions impliquant l'intention de l'auteur sans chercher à établir un sens univoque, n'a en soi rien de critiquable, mais elle se rapproche des thèses anti-intentionnalistes selon lesquelles ce que l'on identifie comme une intention est en réalité une reconstruction interprétative<sup>17</sup>. De fait, ce n'est pas

---

<sup>16</sup>Faisant suite à des colloques publiés respectivement dans *MD* 37 (1997) et dans *Lexis* 13 (1995), les ouvrages de Hinds 1998, qui propose de tenir compte de l'intention de l'auteur malgré son inaccessibilité, et de Edmunds 2001a, qui prend une position anti-intentionnaliste stricte, sont représentatifs de ce débat ; pour l'affirmation d'un modèle intentionnaliste, voir Thomas 1999. Pour une présentation synthétique de ce débat, voir déjà Fowler 1997, et en dernier lieu Deremetz 2009, ainsi que les remarques que j'ai présentées dans Thévenaz 2009a.

<sup>17</sup>Heath 2002:59-97.

l'approche de la majorité des intentionnalistes qui, en tout cas dans le domaine de l'allusion, assument une intention consciente et déterminée de l'individu qu'est l'auteur, une intention en action dans le discours, mais parfois aussi préalable et externe à ce dernier, comme celle de s'inscrire dans une tradition, de rendre hommage à un prédécesseur, d'engager une polémique avec lui, voire de démontrer simplement son érudition.

Ici s'impose la distinction fondamentale entre la figure de l'auteur, qui recouvre autant sa personne historique et biographique que sa « fonction-auteur », et celle du locuteur, construite dans le discours : si cette dernière renvoie par les formes du *je* à l'instance d'énonciation du discours et en général à l'auteur, elle ne constitue jamais qu'un masque de ce dernier, qu'une construction d'une identité psychique, sociale et auctoriale qu'il assume dans une situation de communication donnée<sup>18</sup>. À travers les textes qui nous sont parvenus, nous n'avons accès qu'à ce masque, et non directement à la conscience ou au psychisme de l'individu qu'est l'auteur. Nous ne pouvons donc pas présumer de ses intentions. En revanche, nous pouvons interpréter les textes en tant que discours et faire des hypothèses sur les intentions (au sens large) dont ils sont porteurs, tout en étant conscients que ces textes ont circulé dans l'espace et dans le temps et se sont éloignés de leur contexte initial, et que le profil auctorial auquel nous attribuons ces intentions s'est modifié tout au long de ce parcours.

Les termes d'imitation, de référence ou d'allusion impliquent une intention d'auteur et sont en cela problématiques : on risque en effet, en les employant pour caractériser un phénomène d'intertextualité, d'attribuer à un auteur une intention qu'il n'avait pas ; on peut en revanche choisir de lire un écho comme une allusion, ce qui constitue une décision interprétative qui peut être convaincante, mais qu'il serait abusif de garantir en usurpant le sceau de l'intention de l'auteur. On peut certes se baser sur des indices. Certains phénomènes d'intertextualité sont en effet mis en évidence par des marqueurs, qui peuvent être externes ou internes. Parmi les marqueurs externes, les plus clairs sont ceux qui identifient formellement une citation ou une paraphrase par la référence explicite à un texte, à un auteur ou à une autre voix ; on peut aussi mettre dans cette catégorie le procédé, étudié notamment par Stephen Hinds, que David Ross a appelé « Alexandrian footnote » et qui, sans introduire une citation, signale la présence d'un autre texte par des formules comme *memini, dicunt, fama est*, voire des adjectifs tels *nouus* et *alius*, des adverbes temporels comme *olim* et *rursus*, diverses références à un autre temps ou à

---

<sup>18</sup>Pour la distinction entre locuteur et auteur, voir en particulier l'exposé et les références de Calame 2000:17–40, puis 2005:17–21, où il ajoute celle entre l'auteur comme sujet psycho-social et comme « fonction-auteur ».

quelque chose de semblable ou de différent, de visible ou de caché, susceptibles d'être lues de façon réflexive<sup>19</sup>. Ces marqueurs externes peuvent mettre en évidence un rapport textuel, mais c'est l'identification d'une répétition qui le constitue : la référence d'une citation peut être trompeuse, et toutes les évocations du passé, par exemple, ne soulignent pas un écho. Quant aux marqueurs internes, ils établissent un lien entre deux textes et consistent en des figures de répétition, étudiées dans le domaine de la poésie latine par Jeffrey Wills en particulier ; ces répétitions, qui pour être marquées doivent avoir un aspect d'anomalie, peuvent être de divers types, reprenant un terme rare, une forme ou un emploi particuliers, une *iunctura* distinctive, une figure de rhétorique originale, une syntaxe ou un ordre des mots remarquables, une position précise de certains éléments dans le vers, une spécificité métrique ou prosodique, une succession phonétique frappante, une caractéristique structurelle, un traitement thématique original...<sup>20</sup> Toutefois, la limite entre un marqueur – qui se veut spécifique – et un simple indice, voire une coïncidence, est subjective : rares sont les cas où une seule analogie permet de construire une interprétation en termes d'allusion, et c'est en général la convergence de plusieurs marqueurs et indices qui peut emporter l'adhésion.

Mais si les marqueurs ou indices peuvent permettre d'identifier un rapport intertextuel, une allusion n'existe que dans la mesure où elle est interprétée comme telle. Il faut ici faire une distinction négligée par les critiques de l'allusion antique : établir la nature intentionnelle d'un écho est une chose, déterminer l'intention motivant la référence en est une autre. La première, même si sa reconnaissance dépend de l'encyclopédie, de la compétence et du jugement de l'interprète, peut être considérée comme acquise dans des cas où l'auteur connaît certainement le texte évoqué et où suffisamment d'indices sont réunis ; mais outre le fait que la limite du suffisant est impossible à fixer, un marqueur apparent peut n'avoir aucune pertinence dans un contexte donné, surtout s'il est traditionnel et formulaire comme souvent dans les littératures antiques, ce qui augmente la responsabilité de l'interprète. De plus, si la perception d'une allusion apporte parfois un surcroît de signification tel que le texte paraît ne pas avoir de sens autrement, il faut aussi être conscient que quantité d'allusions perceptibles dans l'Antiquité ne le sont plus pour nous à cause des lacunes de notre documentation, mais que nous pouvons malgré tout donner un sens aux textes : le poème 51 de Catulle en aurait un même si nous ne

---

<sup>19</sup>Ross 1975:78, Hinds 1998:1–5 ; pour la définition de « marqueurs externes » par opposition aux « marqueurs internes », voir Wills 1996:30–31.

<sup>20</sup>Pour une liste de différentes figures de répétition possibles, voir Wills 1996:15–41, en particulier 18–24.

connaissions pas le fragment 31 de Sappho, et nous percevrions sans doute des significations encore différentes si nous lisions en entier la strophe finale de ce dernier. Dans certains cas, la perception d'une allusion peut aider le lecteur à résoudre une ellipse, mais le texte n'en reste pas moins elliptique et diversement interprétable. Les analogies que proposent Gian Biagio Conte avec la métaphore et Michaël Riffaterre avec la syllepse sont éclairantes jusqu'à un certain point, mais non pas entièrement : l'intertextualité peut, comme la métaphore, mettre en relief des connotations en faisant lire à un second niveau et, comme la syllepse, introduire une tension entre deux énoncés ; mais à l'inverse de ces figures de rhétorique, son déchiffrement n'est pas indispensable au sens, mais, en un surcroît de signification, situe le texte par rapport à d'autres<sup>21</sup>. Elle lie en effet un ensemble de signes non à un référent, mais à un ensemble de signes différent : la « grammaire » dont parle Jeffrey Wills est une compétence de l'interprète entraîné à l'identification de marqueurs, non un ensemble de règles productrices de sens<sup>22</sup>.

Ainsi, l'intention qui motive la référence peut faire l'objet de suppositions, mais n'est pas déterminable avec certitude : même dans le cas d'une citation explicite et expliquée (qui peut être trompeuse), elle ne peut pas être séparée de l'interprétation du texte ; et nous verrons en étudiant la relation entre le poème 51 de Catulle et le fragment 31 de Sappho que même une reprise intentionnelle incontestée ne permet pas de postuler une intention univoque. Cela ne signifie cependant pas qu'il faille rejeter toute idée d'intentionnalité, au contraire. Comme le notait Glenn Most dans un colloque récent consacré à l'interprétation des indices, « si [on] ne présuppose pas qu'un texte est le produit d'une certaine forme d'intentionnalité, [on] ne [peut] pas l'interpréter » : « l'interpréter n'est rien d'autre que reconstruire le genre d'intentionnalité qui a pu le produire » ; mais il précise bien qu'il peut y avoir des actions sans intentions et des intentions sans actions<sup>23</sup>. On distinguera ainsi encore l'intention de l'auteur, externe au texte, de l'intentionnalité, dynamique de signification reconstruite à partir du texte par le récepteur. C'est ce dernier, et non l'auteur, qui a donc le rôle décisif dans ce « procès d'intentions ».

---

<sup>21</sup>Pour l'analogie avec la métaphore, voir Conte 1986:52–56 (Conte & Barchiesi 1989:96–100) ; avec la syllepse, Riffaterre 1980.

<sup>22</sup>Wills 1996:24–33, qui évite explicitement d'entrer dans l'interprétation ; pour le caractère non sémiotique de la relation intertextuelle, voir Edmunds 2001a:165–166.

<sup>23</sup>Most 2007:65–70 ; j'ai déjà formulé les distinctions proposées ici dans Thévenaz 2009a.

*Intention du lecteur*

Le rôle du récepteur dans l'établissement d'un lien intertextuel est admis par les critiques mêmes qui cherchent à identifier des allusions et les intentions d'auteurs qu'elles impliquent : Giorgio Pasquali déjà, dans son article fondateur sur l'art allusif, remarquait d'un point de vue intentionnaliste que, face aux réminiscences qui peuvent être inconscientes et aux imitations dont un auteur peut désirer qu'elles échappent au lecteur, « les allusions ne produisent l'effet voulu que sur un lecteur qui se rappelle clairement le texte auquel elles se réfèrent » ; selon le mot d'Earl Miner, l'allusion « est un phénomène qu'un ou plusieurs lecteurs peuvent manquer d'observer »<sup>24</sup>. Ainsi, c'est l'interprète qui active l'allusion en fonction de son encyclopédie et de ses compétences, lesquelles évoluent et se construisent au fil des lectures et interprétations d'allusions : si la lecture non seulement enrichit l'encyclopédie, mais exerce aussi l'aptitude à reconnaître des marqueurs, c'est en revanche l'interprétation qui constitue l'allusion comme telle en lui donnant une signification<sup>25</sup>. Or, à part l'auteur lui-même (qui est rarement présent et n'est pas forcément conscient de ses intentions), nul ne peut juger si l'interprétation d'une allusion coïncide vraiment avec « l'effet voulu » (cas sans doute plus théorique que pratique), si elle lui donne une signification légèrement ou radicalement différente ou si elle en perçoit une là où l'auteur n'a jamais songé à en insérer. Mais pour autant qu'elle se fonde sur des arguments cohérents et ne néglige rien qui puisse la contredire, elle n'est critiquable que dans la mesure où elle risque de se réclamer abusivement de l'intention de l'auteur en utilisant imprudemment le terme d'allusion ; pour le reste, elle peut très bien mettre en évidence des similitudes et différences qui, indépendamment de l'intention de l'auteur, sont à un titre ou à un autre légitimement significatives du point de vue de l'interprète et de la communauté dont il fait partie. Bien plus, aucune lecture, même historiciste ou philologique, ne peut entièrement faire abstraction de sa propre perspective : chaque récepteur, à chaque époque et dans chaque contexte, appréhende les textes non seulement avec un « bagage » particulier (dépendant tant de facteurs subjectifs individuels que de conditions objectives de transmission des textes et de

---

<sup>24</sup>Pasquali 1942 : « le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono » ; Miner 1994 : « The test for allusion is that it is a phenomenon that some reader or readers may fail to observe ».

<sup>25</sup>Pour l'idée d'éducation à la reconnaissance des marqueurs, voir Wills 1996:26–30 ; Fowler 1997:19–20 cite les critères de « markedness and sense », mais montre que l'on accepte parfois des correspondances marquées sans pouvoir leur attribuer une signification ou des correspondances peu marquées auxquelles on peut donner un sens.



conceptions de la tradition littéraire ou critique par rapport à laquelle il se positionne), mais aussi avec un horizon d'attente déterminé par ce bagage, voire avec une intention de lecture.

En effet, en fonction du but qu'il vise en lisant (par exemple le plaisir, la connaissance ou la confirmation d'une opinion), le lecteur peut adopter diverses attitudes : soit il ne fait que décrypter les énoncés du texte, soit il l'interroge et y recherche des réponses, soit il lui impose une signification correspondant à ses désirs. La limite entre ces trois cas étant difficile à poser, on peut généraliser celui du milieu : pour produire une signification, il est nécessaire de poser au texte des questions, qui peuvent être historicistes ou autres. Cette « intention du lecteur » ne peut être contournée, mais seulement contrôlée : un lecteur qui veut interpréter le texte, et non l'utiliser ou le surinterpréter, adoptera une intention qui, parmi les sens du latin *intentio*, relève non pas de la « volonté » d'obtenir un résultat préconçu – qu'il s'agisse d'un désir du lecteur ou d'une intention d'auteur présumée –, mais de l'« attention » à ce que le texte dit et permet qu'on en dise, à ce qui a été défini par Umberto Eco comme « intention du texte »<sup>26</sup>.

Mais avant d'aborder ce troisième pôle, central, il faut encore préciser du point de vue du lecteur le cas de l'intertextualité, particulier en ce qu'il implique – évidence souvent oubliée, mais soulignée par Alessandro Barchiesi – l'interprétation non d'un texte, mais de deux (ou davantage), interprétations qui s'influencent réciproquement<sup>27</sup>. L'intertextualité, on l'a dit, est activée par l'interprète, qui met en relation des textes présents en synchronie dans son esprit conditionnés chacun par sa tradition de réception. Il peut le faire à titre seulement comparatif, sans établir de lien direct ou indirect entre eux : il croise alors ses interprétations à l'extérieur des textes, dans son activité critique. En revanche, s'il établit une relation directe ou indirecte entre eux, s'il les lit dans une même tradition, ce qui est généralement le cas des critiques de l'intertextualité antique, ses interprétations se croisent aussi à l'intérieur des textes : celle du texte ancien est influencée par la manière dont le texte nouveau l'interprète et celle du texte nouveau par la manière dont le texte ancien oriente son interprétation ; interpréter le texte nouveau implique de mettre en question la manière dont il interprète le texte ancien, et interpréter le texte ancien implique de mettre en question la manière dont son interprétation est orientée par le texte nouveau. De fait, même replacée ainsi dans une vision diachronique, l'intertextualité, en tant que phénomène synchronique de réception, a des effets dans les deux sens : appartenant à la même tradition de réception, le texte nouveau peut influencer le texte

---

<sup>26</sup>Pour la distinction, face à l'intention de l'auteur, de celles du lecteur et du texte, voir Eco 1990.

<sup>27</sup>Barchiesi 1997:211.

ancien, tout comme il crée ses prédécesseurs, et le texte ancien faire penser au texte nouveau, tout comme il annonce ses successeurs. La direction de l'histoire littéraire n'est bien sûr pas indifférente et détermine les réponses à la majorité de nos questions intertextuelles, mais il est important d'être conscient, pour prendre mon propre exemple, que la réception de Sappho à Rome – entre autres – conditionne non seulement notre interprétation, mais jusqu'au texte même que nous possédons de Sappho, et que Sappho évoque nécessairement aussi pour nous Catulle, Horace et Ovide, entre autres jalons de sa tradition de réception. Pour préciser ma perspective, mon intention de lecteur est de faire dialoguer des poèmes de Sappho et d'auteurs latins : elle comporte le risque inévitable de projeter les uns sur les autres, et vice versa ; ce risque est néanmoins raisonnable, dans la mesure où je prétends reconstituer non une intention d'auteur, mais des lectures possibles au vu de la place ménagée à la poétesse d'amour dans la mémoire des lecteurs par sa présence au canon lyrique alexandrin, dans un contexte latin où les textes de Sappho sont bien diffusés et pris explicitement comme modèles.

### *Intention du texte*

Que nous nous définissions comme lecteurs, interprètes ou philologues, nous avons tous accès à des textes, qui sont le produit d'un auteur, mais aussi d'une tradition de réception. Ce sont ces textes qui, interrogés par nos intentions de lecteurs, orientent nos réponses, étant eux-mêmes porteurs de potentialités de signification que chaque récepteur actualise différemment dans chaque contexte de réception, accentuant ou négligeant certains éléments consciemment ou inconsciemment : l'ensemble de ces potentialités de signification constitue l'« intention du texte », ce qu'il permet qu'on en dise. Cette notion est aussi problématique que féconde. Elle est problématique dans la mesure où, si l'on considère le texte uniquement comme le produit d'un auteur, elle risque de se confondre avec l'intention de cet auteur et de désigner ce que le texte veut dire, sa signification unique, alors qu'il ne veut pas dire la même chose pour tous les récepteurs dans tous les contextes et que sa signification varie en fonction de leur bagage et des questions qu'ils lui posent : même Gian Biagio Conte, qui pourtant refuse « un recours naïf à l'intention de l'auteur », recherche « la véritable intentionnalité historique du texte », ce qui n'est guère différent ; il a certes bon droit de s'adapter au lecteur destinataire anticipé par le texte (et donc par le poète qui l'a produit), mais n'a accès à cette figure du lecteur (comme

à celle de l'auteur) qu'à travers sa propre interprétation du texte<sup>28</sup>. Cela ne veut pas dire que toute lecture historiciste soit vaine : mais cela signifie qu'il n'y en a pas une seule, qu'elle dépend autant de la perspective de l'interprète que n'importe quelle autre lecture (historiciste ou non) et que l'intentionnalité qu'elle construit ne peut se prétendre « véritable » et n'épuise pas l'« intention du texte ». Cette notion, en définitive, est peut-être inutile en ce qu'elle est extensible à l'infini des diverses réceptions et finit par coïncider avec l'intention (au sens d'« attention ») de chaque récepteur, ne limitant cette dernière qu'en ne lui laissant pas – et encore – affirmer que le fragment 31 de Sappho promet le chocolat suisse.

En revanche, un développement de cette idée d'intention du texte peut être fécond à mon sens pour toute interprétation, historiciste ou non. Il consiste à donner au terme d'« intention » un autre sens encore du latin *intentio*, celui de « tension » : le récepteur, confronté au texte, et à travers lui à son émetteur ou à la projection qu'il s'en fait, perçoit une tension provoquant la dynamique de l'interprétation<sup>29</sup>. Cette tension résulte de l'insertion du texte à un contexte où un individu parmi d'autres le reçoit dans des dispositions particulières : l'individu en question est toujours le récepteur, dans mon cas l'interprète que je suis dans le contexte actuel ; mais ce récepteur, toujours dans sa propre perspective, peut se représenter d'autres réceptions, à savoir d'autres individus percevant dans d'autres contextes une tension différente et une dynamique d'interprétation du texte particulière, voire se représentant eux-mêmes d'autres intentions. De telles « intentions du texte » sont bien sûr des reconstructions interprétatives, mais elles sont utiles en ce qu'elles permettent de prendre conscience des multiples possibilités de réception et de signification d'un même texte, et en particulier des strates de réception successives qu'il a traversées et qui conditionnent notre propre réception de ce texte. Comme philologues, nous lisons les fragments de Sappho dans des éditions où ils ont été regroupés – selon des principes artificiels allant de leur position dans l'édition alexandrine à leur ordre alphabétique ou à leur longueur, en passant par leur provenance de tradition directe ou indirecte – suite aux hasards de leur transmission : sur cette base, nous reconstruisons dans une perspective particulière – à l'aide d'instruments critiques, mais aussi en continuation de ou en réaction à des approches contemporaines ou antérieures – la manière dont tel poème pouvait s'insérer dans le contexte oral du groupe féminin de Lesbos que nous nous représentons ; mais nous pouvons imaginer

---

<sup>28</sup>Conte 1991:5 et sa critique par Edmunds 2001a:40–42.

<sup>29</sup>Voir par exemple Conte 1986 et Conte & Barchiesi 1989:97 pour la notion de tension, Hinds 1998 pour celle de dynamique (incluse dans son titre), Barchiesi 1984 (titre) et 1997:210 pour celles d'effet et d'événement.

aussi que ce poème devait être reçu différemment par tel ou tel membre de ce public, ou lors d'une récitation dans un banquet de l'époque classique, ou dans un recueil alexandrin écrit, ou cité dans un traité de rhétorique, autant d'étapes déterminantes de la transmission de Sappho. De même, un poème écrit de Catulle a un impact différent s'il est présenté au destinataire ou récité dans le cadre du cercle, intégré à un *libellus* ou publié dans la collection qui nous est parvenue, qu'elle soit ou non l'œuvre de Catulle. De façon générale, chaque reprise, édition, réception d'un texte dans des contextes et par des individus différents modifie son orientation. Dans ce sens, l'« intention du texte » peut être ce *vers* quoi le texte *tend*, la dynamique qui le relie à ses récepteurs que nous sommes et que d'autres ont été avant nous, la direction qui le fait traverser l'espace et le temps en créant des tensions productrices de significations qui ne peuvent être contrôlées par l'auteur, mais qu'un interprète peut chercher à reconstruire.

Une telle idée est particulièrement parlante en matière d'intertextualité. Gian Biagio Conte et Alessandro Barchiesi, dans leur synthèse de la fin des années 1980 sur le sujet, définissaient déjà les souvenirs littéraires « non comme des éléments inertes [...], mais comme des entités pour ainsi dire vectorielles, à savoir dotées en elles-mêmes d'une direction [...], des éléments qui sont d'une certaine manière à la recherche d'un contexte où s'insérer » : ils le formulaient d'un point de vue textuel et pensaient notamment à certains passages prédisposés à être cités, tels les *incipit* ou *explicit*<sup>30</sup>. Mais il vaut la peine d'étendre le propos du contexte textuel au contexte discursif, à savoir aux situations de communication concernées : les textes doivent en effet être abordés en tant que discours, comme des énoncés liés à des conditions d'énonciation et de réception. Dès lors, l'intertextualité peut être perçue comme l'insertion d'un texte à des contextes successifs, donc comme une inter- ou une transdiscursivité : en circulant, le texte de Sappho se détache de ses circonstances de production et traverse différents contextes où il est réinterprété et entre en interaction avec d'autres discours. C'est toujours l'interprète qui établit ce rapport, et qui peut alors tenter, de son point de vue, de reconstruire celui qu'un récepteur ancien était susceptible d'appréhender entre les discours en question, que lui aussi percevait en synchronie, mais pouvait se représenter dans leur dimension diachronique : à Rome, on lit Sappho dans un recueil alexandrin écrit, en lien avec des théories rhétoriques qui la prennent en modèle, à l'aune de son statut de poétesse d'amour canonique et de sa biographie d'amante sans pudeur héritée de la tradition comique, mais aussi on peut l'imaginer chantant parmi des jeunes filles à Lesbos, et non seulement écrivant comme un poète contemporain ; ce sont les

---

<sup>30</sup>Conte-Barchiesi 1989:85.

divers types de discours impliqués par ces représentations qui peuvent entrer en dialogue avec le discours nouveau, créant ainsi des analogies et des contrastes signifiants.

Dans ce dialogue, une place centrale revient bien sûr à l'auteur postérieur, qui est récepteur du discours ancien et producteur du nouveau : son texte peut susciter des reconstructions de deux types d'intentionnalité, lectoriale et auctoriale. C'est sans doute pour cela que les études intertextuelles ont en général choisi ce texte postérieur comme point de départ de leur analyse et ont été confrontées à la tentation d'attribuer leurs interprétations à l'intention de l'individu qu'est l'auteur. Pour éviter ce problème, partant du truisme que Sappho ne pouvait pas avoir l'intention de faire allusion à Catulle, j'ai choisi de renverser la perspective et de m'intéresser moins à la manière dont un texte postérieur rappelle un texte antérieur qu'à celle dont un texte antérieur, en circulant dans l'espace et dans le temps, traverse différents contextes et entre en interaction avec d'autres discours. Percevoir des phénomènes d'interdiscursivité reste bien sûr affaire de réception, mais on peut ensuite analyser les discours ainsi mis en dialogue : avec la comparaison, attentive autant aux similitudes qu'aux différences, et avec l'étude des marques de l'énonciation, on dispose d'outils pour définir les spécificités de ces discours et établir une base d'interprétation ; en recherchant non l'intention de l'auteur, mais l'« intention du texte » au sens de la tension résultant de son insertion à divers contextes et créant des dynamiques de signification, on est en mesure de rendre compte de l'intertextualité comme transdiscursivité, dans une idée de tradition où chaque discours s'insère dans un réseau et en évoque d'autres, se constituant plus visiblement par rapport à certains qui acquièrent un statut d'autorité<sup>31</sup>.

## **Une méthode d'analyse de discours en échos**

Les discours se constituent nécessairement les uns par rapport aux autres, tant au niveau de la production que de la réception. L'interdiscursivité est donc une condition de leur existence, et est en cela objective. Mais elle se manifeste dans les textes par des phénomènes – ce qu'il est convenu d'appeler intertextualité – dont la perception est subjective : plutôt que d'imitations,

---

<sup>31</sup>Calame 2005:26–36, d'un point de vue d'helléniste, renonce à prendre en compte les « jeux intertextuels » ; à mon sens, une fois ces phénomènes identifiés du point de vue de la réception, on peut, grâce à la comparaison, les étudier dans une perspective énonciative telle qu'il la préconise (Calame 2000:17–48). Pour la méthode de la comparaison différentielle, voir en particulier Heidmann 2005.

d'allusions ou de références, termes impliquant une intention d'auteur impossible à établir, je parlerai donc d'échos, de reflets, d'indices, d'éléments d'un texte qui en rappellent un autre, permettant au récepteur de rapprocher ou de mettre en dialogue deux ou plusieurs discours ; la limite ne peut être fixée de façon univoque entre un parallèle à l'intérieur d'une tradition et un renvoi à un texte précis, surtout quand ce texte – comme c'est le cas de celui de Sappho – a une valeur emblématique dans la tradition à laquelle il appartient. En soi, la perception de ces phénomènes est indépendante de la chronologie des textes mis en relation : dans l'esprit du récepteur, un fragment de Sappho peut rappeler un poème de Catulle, et ce dernier influencer la perception du premier ; le concept d'« intertextualité rétroactive » utilisé à propos de tels effets est à la rigueur contradictoire, vu qu'il dépend justement d'une réception synchronique des textes<sup>32</sup>. Mais même si ce type de perception biaisée est en partie inévitable – et l'est en particulier pour un auteur comme Sappho, dont nous n'avons que des fragments connus pour une part uniquement à travers des citations (et parfois établis à l'aide d'imitations présumées), où le texte postérieur détermine le texte antérieur –, on peut toutefois replacer ces textes dans une perspective diachronique et étudier la manière dont il traverse différents contextes et entre en interaction avec d'autres discours : c'est bien sûr aussi d'après notre perspective que nous appréhendons ces contextes et discours, mais une telle approche permet de les différencier et de reconstruire des dynamiques de signification spécifiques.

Dans cette idée, j'ai choisi d'étudier ces interactions entre discours que je perçois en tant qu'interprète en suivant l'insertion du texte le plus ancien à des contextes successifs : une telle perspective permet de ne pas être confronté d'emblée au problème de l'intention de l'auteur et d'aborder l'étude de la tradition et de la réception de façon différenciée et dynamique plutôt qu'en termes d'influence ou de fortune. Alors que les études intertextuelles partent d'ordinaire du texte évoquant pour remonter au texte évoqué, je commencerai donc à l'inverse par étudier le discours source des échos observés, non sans avoir auparavant tenté de prendre conscience de ma propre perception de ce discours, conditionnée par la tradition de réception et par mon contexte interprétatif. Je prendrai ensuite les autres discours dans l'ordre chronologique et les analyserai tant en eux-mêmes que dans leurs rapports avec ceux qui précèdent, et surtout avec le premier, envisagé dans ses différents contextes de réception successifs. Pour chacun de ces

---

<sup>32</sup>Pour les phénomènes d'intertextualité rétroactive, voir Fowler 1997:27–28 et Edmunds 2001a:159–163.

discours, j'articulerai mon analyse en quatre étapes, selon un découpage certes artificiel, mais utile pour comparer les discours à différents niveaux<sup>33</sup> :

1. j'examinerai d'abord dans ses aspects sémantiques et formels l'énoncé réapparaissant de façon comparable dans les différents discours ;
2. je replacerai ensuite cet énoncé dans l'unité textuelle à laquelle il appartient, en étant en particulier attentif à sa fonction et à ses relations avec le reste du texte ;
3. je situerai dans un troisième temps cet énoncé et cette unité textuelle dans un ensemble textuel et discursif plus large, qui peut contribuer à l'interprétation soit en offrant des parallèles comparatifs, soit en ce qu'il constitue un recueil ou une œuvre où chaque unité occupe une place déterminée et significative par rapport aux autres ;
4. enfin, j'étudierai l'énoncé et l'unité textuelle, à l'intérieur de cet ensemble plus large, en les articulant au contexte d'énonciation pour les appréhender comme discours.

À chacune de ces étapes, chaque discours sera analysé en lui-même, mais aussi, à partir du deuxième, en comparaison avec les discours antérieurs à leurs différents niveaux, de façon à déterminer dans quelle mesure ces derniers entrent en interaction avec lui.

## **Un cas complexe : Sappho à Rome**

Le cas qui a suscité le développement d'une telle méthode, et sur lequel je vais la tester, est un cas particulièrement complexe : celui de la réception latine de Sappho. Il est complexe pour tout un ensemble de raisons, qui tiennent bien sûr largement à la disproportion entre le faible nombre de fragments de Sappho qui nous sont parvenus et l'énorme importance que sa place au canon lyrique alexandrin lui donnait dans la tradition poétique et rhétorique antique, mais aussi aux différences entre les contextes linguistiques et surtout socio-littéraires concernés.

Les discours mis en dialogue sont en effet très différents. Si l'écriture, tôt ou tard, a rendu possible la conservation et la transmission des poèmes de Sappho, ils étaient destinés à une exécution orale. À l'inverse, les textes de la littérature latine qui nous sont parvenus sont des compositions écrites, en général publiées sous forme de livres et destinées à la lecture, qu'elle

---

<sup>33</sup>Pour les trois premiers, je reprends, en les modifiant quelque peu, les distinctions de Edmunds 2001a:133–143, qui tire ses sigles de Plett 1991. Pour la théorie des « possible worlds », voir Edmunds 2001a:95–107.

soit privée ou publique. À cette différence de moyen de communication se rattache celle de la fonction pragmatique de ces poèmes. Intégrés à un contexte oral et faisant référence à leurs circonstances de *performance*, ceux de Sappho sont des actes de langage. Dans un recueil écrit, en revanche, un poème n'intervient pas dans des circonstances particulières : sa situation de communication est le support écrit du volume, avec les autres poèmes qu'il contient, et sa *performance* est réalisée par chaque lecture dans un contexte différent dans lequel le récepteur construit une image de l'émetteur ; cela ne signifie pas qu'un tel poème n'ait pas de fonction pragmatique, vu qu'il peut transmettre un message ou simplement divertir, mais il n'a pas de rôle performatif dans un contexte précis, ou alors le suppose de façon fictionnelle à l'intérieur de lui-même et demande au récepteur de l'inclure à son interprétation. Cette différence a des conséquences : les poèmes de Sappho – j'y reviens tout de suite – s'inscrivent dans un cadre social particulier, celui du groupe féminin et de la communauté de Lesbos entre la fin du VII<sup>e</sup> et le début du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère ; mais une fois détachés de ce contexte, ils perdent leur fonction première et peuvent être assimilés à des types de poésie très divers, en particulier à partir de leur intégration à un recueil écrit et de leur diffusion très large.

Si la nature du groupe de Sappho est discutée, une grande partie au moins de ses poèmes se rattache aux activités rituelles d'un chœur de jeunes filles : en particulier, on y trouve souvent des références au désir homoérotique que ces dernières suscitent chez un *je* plus âgé, parfois chez une compagne, mais aussi des chants de mariage, et l'hypothèse d'explication qui rend le mieux compte de ces poèmes, ainsi que des témoignages antiques, est que ces adolescentes recevaient dans ce cadre une préparation, pouvant passer par une initiation homosexuelle à l'amour, à leur futur statut de femmes mariées<sup>34</sup>. Mais ils circulent ensuite et sont réinterprétés dans de nouveaux contextes, en particulier celui du banquet, où ils sont soit assimilés aux vers érotiques qui y sont chantés (et qui constituent le modèle principal de la tradition de poésie d'amour), soit attribués à une poétesse qui devient dans ce cadre une courtisane et y entretient des relations érotiques multiples et variées en général hétérosexuelles, avec d'autres poètes de banquets ou avec le bel éphèbe Phaon : il s'ensuit une image complexe de Sappho, assimilée aux contextes transmettant ses poèmes, caricaturée comme amante surtout dans la comédie,

---

<sup>34</sup>Je me base sur les recherches, à la suite de Merkelbach 1957, de Calame 1977 et 1996b ; ces conclusions ont été niées par Parker 1993 (voir aussi Stehle 1997:262–318, en particulier 271–275), dont l'article a suscité les réponses de Lardinois 1994 et 1996 ; voir la mise au point pondérée de Aloni 1997:xix–xxix, et les observations prudentes de Hutchinson 2001:144–146. Les indices amenant Parker à rapprocher la poésie de Sappho de celle de poètes de banquets masculins sont peut-être liés à sa réception postérieure dans ce cadre.



idéalisée pour sa poésie dont la qualité a assuré sa diffusion<sup>35</sup>. Quant aux poèmes nuptiaux, ils ne trouvent pas de place dans le banquet masculin et ont sans doute connu une transmission séparée, probablement grâce à des chanteurs professionnels, puis dans des anthologies de chants de mariage, qui ont dû continuer de circuler à côté de l'édition alexandrine ; dans cette dernière, il semble d'ailleurs qu'ils étaient intitulés « épithalames » et réunis à la fin des livres, pour ceux qui entraient dans le classement métrique, voire peut-être pour les autres dans un livre à part, ce qui montre qu'ils étaient alors perçus comme un ensemble distinct<sup>36</sup>.

C'est ainsi la période alexandrine qui constitue la véritable charnière dans la réception de Sappho : rassemblant les textes à partir des diverses traditions qui les ont préservés (peut-être déjà dans des recueils), mais aussi sinon modifiés, du moins marqués de l'empreinte de leur réception, elle les fixe par écrit et détermine la manière dont la postérité va les appréhender<sup>37</sup>. L'édition alexandrine se base certes sur un travail de recherche et de critique, mais n'est pas neutre pour autant. En particulier, le classement par mètres ne l'est pas autant qu'il n'y paraît : si l'on peut supposer qu'il a été préféré au critère générique parce que l'occasion de la plupart des poèmes, en dehors des poèmes nuptiaux, n'était plus perceptible, le fait qu'il y ait malgré tout une distinction des épithalames – intitulés comme tels et groupés à la fin des livres, si ce n'est dans un livre à part – consacre une opposition artificielle entre poèmes composés pour un mariage et poèmes non nuptiaux sans occasion précise, alors qu'ils en avaient certainement une à l'origine. Surtout, l'ordre des poèmes à l'intérieur des livres répond à d'autres critères que le mètre et acquiert dans le recueil écrit une valeur qu'il ne pouvait avoir dans un contexte oral : hormis le cas des poèmes nuptiaux, mis en évidence à la fin des livres, notre très faible

---

<sup>35</sup>Pour la réception de Sappho dans le cadre du banquet, voir Most 1995:31 et surtout Yatromanolakis 2007 ; pour l'image de Sappho dans la comédie et la tradition biographique, voir notamment Most 1995 ; pour la légende de Phaon, Nagy 1973.

<sup>36</sup>Pour l'hypothèse d'une circulation des chants de mariage grâce à des chanteurs professionnels, Yatromanolakis 2007:211–212. Pour les probables anthologies d'épithalames, Yatromanolakis 1999, qui rejette l'hypothèse de Page 1955:112–119 d'un livre d'épithalames, attesté seulement par Servius (*in Verg. georg.* 1.31 = fr. 116 TEST) et dans le fr. 103, lesquels peuvent refléter des recueils partiels ; mais des chants nuptiaux étaient réunis à la fin des livres métriques (Page 1955:125–126), et on a, outre les deux témoignages précédents, des attestations de chants intitulés « Épithalames » ([D.H.] *Rh.* 4.1 : παρὰ Σαπφοῖ [...] ἐπιθαλάμιοι οὕτως ἐπιγραφομένοι ᾠδαί ; voir aussi D.H. *Comp.* 25 = fr. 113 TEST : τὸ Σαπφικὸν [...] ἐπιθαλάμιον τοῦτί).

<sup>37</sup>Pour la probabilité de recueils athéniens d'époque classique antérieurs à l'édition alexandrine, voir les références données par Yatromanolakis 1999:195n.65.

connaissance de cet ordre nous permet seulement de donner l'exemple – très parlant – de la prière à Aphrodite qui ouvrait le recueil et pouvait être lue comme un programme poétique en forme d'invocation à la déesse inspiratrice de la poésie d'amour. Enfin, ce travail d'édition constitue Sappho en auteur d'un recueil écrit : la réunion au premier livre de tous les poèmes en strophes sapphiques lie cette forme – également utilisée par Alcée – au nom de Sappho ; et surtout, c'est à cet auteur, et non à un locuteur (qui peut être collectif) dans un cadre social de *performance*, que renvoie le *je* des poèmes, qui sont ainsi lus comme des confidences écrites d'un individu, comme le montre un témoignage selon lequel Aristoxène déjà pensait, avant même l'édition alexandrine, que Sappho et Alcée avaient pour compagnons leurs volumes<sup>38</sup>.

L'époque alexandrine fait du texte de Sappho un objet non seulement d'édition, mais aussi de commentaire : si ce travail a certainement été déterminant pour la réception postérieure de ses poèmes, nous ne pouvons pas l'évaluer, dans la mesure où nous n'en avons que quelques traces grâce à des papyrus qui ne peuvent presque jamais être mis en relation avec des échos perceptibles de Sappho. En revanche, les grammairiens et rhéteurs qui citent des extraits de poèmes reflètent, ou du moins continuent ce type d'études, et nous verrons que l'on perçoit parfois une coïncidence entre leurs commentaires et des phénomènes de réception littéraire. Car Sappho devient aussi, en étant idéalisée comme la « dixième Muse » et intégrée au canon des neuf poètes lyriques, objet de citation et modèle littéraire, un « Homère féminin »<sup>39</sup>.

Cette situation rend l'étude de la réception de Sappho à la fois extrêmement intéressante et particulièrement difficile, dans la mesure où l'on n'a pas affaire à une figure homogène et où, dans un contexte érudit, plusieurs niveaux de réception peuvent se superposer : dans un même discours, on peut percevoir un dialogue avec des poèmes écrits qui portent encore des traces de leur passé oral, avec une Sappho hétérosexuelle qui se souvient du contexte premier de ses poèmes homoérotiques, ou avec à la fois la courtisane lascive et la poétesse idéale. Dans le cas de la réception latine, la difficulté est encore accrue en raison de la différence de langue :

---

<sup>38</sup>Aristox. fr. 71a–b WEHRLI = Ps.-Acr. et Porph. *ad Hor. sat.* 2.1.30 : *Aristoxeni sententia est : ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeam uolumina sua loco sodalium habuisse* ; dans un autre passage que celui commenté par les scholies et évoquant le satiriste Lucilius (*serm.* 2.1.29–30 : *ille uelut fidis arcana sodalibus olim | credebat libris*), Horace fait la même remarque à propos de Sappho (*carm.* 4.9.11–12 : *uiuuntque commissi calores | Aeoliae fidibus puellae*), avec un jeu étymologique sur la lyre (*fides*) confidente (*fidus*).

<sup>39</sup>Pour Sappho comme « dixième Muse » et « Homère féminin » dans l'épigramme alexandrine, voir Gosetti-Murrayjohn 2006, ainsi que Barbantini 1993.

l'intertextualité, qui a besoin de répétitions pour être perçue, peut ici moins se fonder sur des marqueurs lexicaux ; sauf dans quelques rares cas de quasi traduction ou de réécriture, on en est souvent remis à des parallèles sémantiques, structurels ou stylistiques, à des ressemblances thématiques parfois vagues, voire à des *topoi*, indices qui peuvent être signifiants dans une tradition dont Sappho est l'emblème, mais dont la mise en évidence et la pertinence reposent davantage encore sur la perspicacité et l'argumentation de l'interprète. Mais dans tous les cas, la difficulté majeure est l'extrême fragmentarité de ce qui nous reste des poèmes de Sappho : elle a pour principal effet de ne nous permettre de saisir qu'une part infime des interactions qui devaient s'établir avec d'autres discours, et pour autre conséquence de donner sans doute un relief disproportionné à certains échos par le seul fait qu'un texte est préservé.

## **Mon projet : poétiques sapphiques en échos**

Mon projet s'inscrit dans le contexte d'un intérêt actuel intense pour la réception de Sappho. En effet, après quelques études pionnières dans le premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle, cette question a fait l'objet depuis le milieu des années 1980 d'une attention remarquable et a été reconnue comme un champ de recherche spécifique dans les dernières années du millénaire, en même temps que s'amorçait une réflexion sur la critique contemporaine<sup>40</sup>. Cet intérêt s'est surtout concentré sur l'époque moderne, de la Renaissance à nos jours. La réception antique, pourtant déterminante pour toutes les époques postérieures, a été quelque peu négligée avant la récente publication du livre remarquable de Dimitrios Yatromanolakis (2007), consacré à la phase de transmission initiale, tardo-archaïque et classique, mais distinguant aussi d'autres contextes de *re-performance*<sup>41</sup>. Les premiers chapitres du livre de Benjamin Acosta-Hughes, qui vient juste

---

<sup>40</sup>La monographie de DeJean 1989 sur la réception principalement française de Sappho a eu un rôle fondateur et a été suivie pour le domaine anglais par celles de Prins 1999 et Andreadis 2001 ; pour davantage de références, voir Yatromanolakis 2007:4n.9. Les volumes intitulés respectivement *Reading Sappho* et *Re-Reading Sappho*, parus en 1996 (Greene 1996a et b), montrent la coïncidence entre le moment de bilan sur la tradition critique et la fixation du champ des études sur la réception.

<sup>41</sup>Yatromanolakis 2007. Robinson 1924:119–133 et Rüdiger 1933 sont des parcours très rapides ; Cavallini 1986 recense des échos mais sans vue d'ensemble. Voir aussi Williamson 1995:5–33.

de paraître (janvier 2010), comblent le manque d'une étude consacrée spécifiquement à la Sappho alexandrine, qui avait fait l'objet jusque-là de travaux ponctuels<sup>42</sup>.

Quant à la réception de Sappho à Rome, aussi étrange que cela puisse paraître, elle reste globalement un sujet sous-étudié, comme le constate notamment Richard Hunter dans un article récent<sup>43</sup>. Certains textes ont bien sûr attiré l'attention des critiques. Parmi eux, le plus important est clairement la quinzième et dernière des lettres simples du recueil des *Héroïdes* d'Ovide, celle de Sappho à Phaon, qui a largement déterminé toute la réception postérieure de Sappho : dans ce cas, la recherche s'est principalement focalisée sur la biographie fictive de Sappho, sur sa transformation en amante hétérosexuelle et en poétesse – voire en poète mâle – élégiaque, en d'autres termes sur sa figure ; néanmoins, la présence de ses poèmes et de ceux de la tradition de réception en particulier latine de Sappho dans ce texte a fait l'objet de très bons articles, notamment par Federica Bessone<sup>44</sup>. Le second texte latin venant immédiatement à l'esprit est la quasi traduction du fragment 31 de Sappho dans le poème 51 de Catulle, qui a suscité de nombreuses comparaisons ; mais nous verrons que cette présence très visible a eu tendance à occulter les autres éléments sapphiques chez Catulle, qui n'ont jamais fait l'objet de travaux d'ensemble<sup>45</sup>. De façon générale, pour la réception des textes de Sappho à Rome, on dispose d'un article ancien et de quelques autres répertoires d'échos, auxquels s'ajoutent des articles ponctuels et des observations éparses dans divers ouvrages ou commentaires, mais il manque des études spécifiquement consacrées à ce contexte de réception<sup>46</sup>.

Pourtant, l'époque romaine est importante de ce point de vue. Une épigramme de Tullius Lauréa, affranchi de Cicéron, présente Sappho comme l'auteur de neuf livres immortels mis

<sup>42</sup>Acosta-Hughes 2010 ; Yatromanolakis 1999 se consacre exclusivement à la réception éditoriale de Sappho ; on peut citer entre autres études ponctuelles les travaux de Citti 1978 (1986), Pretagostini 1984, Bonanno 1990, Hunter 1996, Pretagostini 1997, Fassino & Prauscello 2001, Fantuzzi & Hunter 2004 *passim*.

<sup>43</sup>Hunter 2007:213 : « The reception of Sappho in Roman poetry is, perhaps unexpectedly, a still under-explored subject. »

<sup>44</sup>Bessone 2003 et 2004 ; voir aussi Hallett 2005 et Davis 2005. J'ai proposé des réflexions à propos de ce texte dans Thévenaz 2009c et surtout 2009b.

<sup>45</sup>Pour le poème 51 de Catulle, voir *infra* chapitre I, et en particulier p. 117–162 pour les échos de Sappho autres que celui-ci.

<sup>46</sup>Malcovati 1964 et Cavallini 1996 sont des répertoires d'échos ; on trouve maintenant de bonnes pistes dans Hunter 2007.

en relation avec le nombre des Muses<sup>47</sup>. Une autre de Philodème fait le portrait d'une fille qui suscite le désir même si elle ne sait pas chanter les poèmes de Sappho, ce qui implique qu'une *puella docta* le faisait<sup>48</sup>. La poétesse constitue une référence pour Catulle, est avec Alcée l'un des deux principaux modèles cités par Horace, fait partie des listes canoniques de précurseurs de l'épigramme chez Ovide<sup>49</sup>. Mais cette période n'est pas seulement intense pour la réception de Sappho : elle constitue aussi un moment important pour la transmission de ses textes. En effet, les deux principaux poèmes connus par tradition indirecte sont cités par Denys d'Halicarnasse (fr. 1) et à l'époque impériale par le Ps.-Longin (fr. 31) ; et outre le fait que l'*Héroïde* XV est le document qui a le plus influencé la perception de Sappho jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et aux grandes découvertes papyrologiques, de nombreux témoignages d'époque romaine et – nous le verrons – des textes mêmes de la réception orientent notre lecture de Sappho.

Dans ce contexte à la fois riche et fragmentaire, on ne peut prétendre à l'exhaustivité. Pour donner à mon étude une ligne directrice que je crois révélatrice, j'ai donc choisi de l'articuler autour de la liste de symptômes du fragment 31 de Sappho. Ce choix répond à quatre raisons.

1. Premièrement, ce poème apparaît dès l'Antiquité comme emblématique de Sappho, ce qui lui a valu d'être non seulement évoqué très souvent, mais aussi cité, et de parvenir ainsi jusqu'à nous par tradition indirecte. Sa visibilité est peut-être en partie liée au fait qu'il avait été placé, en raison de son emploi d'une forme strophique fréquente chez Sappho et dite pour cela « sapphique », au livre I du recueil alexandrin. Toutefois, contrairement à la prière à Aphrodite qui en marquait l'ouverture, ce poème-ci doit sa prééminence non à une position particulière dans le livre – il n'y était ni le premier, ni le dernier, et apparaissait au mieux à une articulation interne – mais très certainement au caractère hyperbolique extrêmement frappant de la pathographie qu'il contient, et peut-être au fait qu'il était suffisamment général dans la situation décrite (un homme face à une destinataire, et un *je* amoureux qui souffre) pour pouvoir être réinterprété dans des contextes très différents.

---

<sup>47</sup>Laurea AP 7.17.5–8 : ἦν δέ με Μουσαίων ἐτάσης χάριν, ὧν ἀφ' ἐκάστης | δαίμονος ἄνθος ἐμῆ θῆκα παρ' ἐννεάδι, | γνώσεται, ὡς Ἀΐδεω σκότον ἔκφυγον οὐδέ τις ἔσται | τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νόνημος ἡέλιος.

<sup>48</sup>Phld. AP 5.132.7–8 : εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλωῶρα καὶ οὐκ ᾄδουσα τὰ Σαπφοῦς | καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἠράσατ' Ἀνδρομέδης.

<sup>49</sup>Catull. 35.16–17 (voir encore *infra* p. 154–155) ; Hor. *carm.* 2.13, 4.9.1–12, *epist.* 1.19.21–34 (voir encore *infra* p. 235–251) ; Ov. *ars* 3.331, *rem.* 761, *trist.* 2.365.

2. Ensuite, en plus d'être emblématique, ce poème, avec sa liste de symptômes, est aussi problématique, non seulement dans la critique contemporaine, mais certainement déjà à l'époque hellénistique et romaine : nous verrons notamment que le sentiment exact à l'origine des symptômes n'est pas indiqué par le texte – probablement parce qu'il était implicite dans la situation de communication première et partagé par la communauté à laquelle le discours était destiné – et a été mis en question par la réception, qui a tenté de le préciser en insistant davantage, selon les contextes, sur la passion érotique, la crainte ou la jalousie, annonçant et conditionnant même en cela les interprétations des modernes. La distinction de ces contextes et de ces modes de perception du discours sapphique est donc spécialement importante pour ce poème, marqué par les différentes étapes de sa réception, et ce jusque dans l'établissement de son texte, lui aussi délicat.
3. Troisièmement, ce poème confronte – et c'est l'un des éléments qui compliquent son interprétation – deux relations de nature différente engageant la destinataire l'une avec un homme, dont nous verrons qu'il est imaginé dans la scène initiale comme son futur mari, l'autre avec la locutrice dans la pathographie. Il met ainsi en question le rapport entre les deux volets de l'œuvre de Sappho pour lesquels elle constituait une référence dans l'Antiquité, la poésie érotique d'un côté et nuptiale de l'autre, souvent opposés dans la réception.
4. Enfin, ce poème, prédisposé à une riche réception par son statut emblématique, peut être utilisé comme une « porte d'entrée » dans le discours sapphique des poètes latins, et permet en particulier de retenir un corpus cohérent de trois auteurs à une période qui voit le développement rapide de nouvelles formes de poésie d'amour : d'abord Catulle qui, continuant une tradition de réception symposiaque surtout épigrammatique dans un cercle érudit féru d'expérimentations littéraires, établit un idéal de passion unique qui sera repris par les élégiaques ; ensuite Lucrèce qui, à la même époque, s'oppose à cette tradition en rejetant la passion, dont il présente une conception physiologique, au profit d'une sexualité sans amour ou d'une union destinée à la procréation, mais en recherchant le plaisir poétique comme un attrait conduisant à la doctrine épicurienne, source de la seule volupté pure ; enfin Horace qui, une génération plus tard, définit dans son premier recueil des *Odes* une poésie érotique proprement lyrique en revenant au modèle symposiaque d'amours multiples pour se distinguer de son prédécesseur Catulle, et de l'élégie contemporaine. Pourtant au centre de ce mouvement, l'élégie ne

semble étrangement guère, en tout cas à ses débuts, mettre en évidence la présence de Sappho, peut-être parce que Catulle l'avait déjà fait auparavant ; elle sera donc absente de ce travail et n'y entrera qu'à travers Horace, qui en crée une image caricaturale pour en distinguer sa lyrique et répondre à Catulle.

La définition de ce corpus m'a mené à articuler ce travail en quatre parties et à le centrer sur des questions de poétique. Consacré à Sappho, le premier chapitre tente, en analysant la pathographie du fragment 31 dans son environnement textuel et discursif, de distinguer – tant que faire se peut – entre sa pragmatique dans son contexte rituel initial et les interprétations dont elle a ensuite fait l'objet dans l'Antiquité, qui ont conditionné non seulement la réception postérieure, mais aussi les lectures des critiques modernes. Cette mise en évidence des aspects diachroniques et synchroniques de la réception, que Dimitrios Yatromanolakis juge nécessaire même s'il insiste presque exclusivement sur la dimension synchronique, me paraît essentielle pour mesurer la spécificité des discours latins par rapport à celui de Sappho, qu'ils actualisent, mais qu'ils voient aussi comme provenant d'un contexte culturellement et temporellement éloigné ; elle est particulièrement importante dans la perspective de l'étude finale de la lyrique d'Horace, qui recrée par écrit la fiction d'un chant oral originel, et qui instaure parfois dans ce cadre une relation avec une représentation du contexte premier de certains poèmes. Avec les deuxième, troisième et quatrième chapitres, traitant respectivement de Catulle, de Lucrèce et d'Horace, la pragmatique change radicalement : on se situe désormais dans un cadre non plus oral, mais écrit, et les textes ne sont plus directement liés à des circonstances d'énonciation dans un contexte rituel ; ils peuvent certes en recréer fictivement à l'intérieur d'eux-mêmes, mais sont destinés à la lecture (privée ou publique) et – tout en reflétant le contexte culturel (politique, historique, social, littéraire...) où ils ont été produits – sont ainsi liés à leur support écrit, s'inscrivant le plus souvent dans le contexte d'un livre ou d'un recueil. Plus que des pragmatiques, ce sont dès lors des poétiques qui peuvent être distinguées par la comparaison des échos de différents textes accessibles à la lecture.

Les échos du fragment 31 de Sappho qui seront pris en considération chez Catulle, Lucrèce et Horace sont très marqués et bien connus : ils sont signalés dans les commentaires, ont fait l'objet de plusieurs études critiques et ont même été traités ensemble dans une monographie déjà ancienne<sup>50</sup>. Toutefois, la nouveauté que je revendique pour mon approche est d'une part de les considérer non comme des imitations ou des marques de l'influence de Sappho, mais

---

<sup>50</sup>Costanza 1950 ; on trouvera davantage de références dans les chapitres concernés.

comme des témoins ou des reflets de la circulation de son texte à travers différents contextes dans l'Antiquité, d'autre part de les étudier non pas isolément, mais en réseau, liés à d'autres échos et à d'autres poèmes, et surtout intégrés à des livres à l'intérieur desquels ils permettent – et c'est l'enjeu principal de ma recherche – de définir des poétiques nouvelles par analogie et par contraste avec celles de discours antérieurs.

Le choix de cette perspective a été inspiré en particulier par plusieurs études d'un poème que j'ai déjà eu l'occasion de traiter ailleurs, mais que je ne reprendrai pas ici en détail car il sort du cadre chronologique retenu pour ce travail : publié dix ans après le premier recueil des *Odes* par un Horace désormais reconnu en tant que poète lyrique, le livre IV s'ouvre avec une prière à Vénus présentant de nombreux reflets détournés de l'hymne à Aphrodite placé en tête du recueil alexandrin de Sappho ; Michael Putnam a montré que le poème d'Horace, où le *je* trop âgé pour l'amour tente vainement de renvoyer la déesse de l'amour vers de plus jeunes plutôt que de l'appeler à lui, pouvait être lu par rapport à celui de Sappho comme une prière pour la re-ritualisation de Vénus ; Gregory Nagy a souligné la récurrence du thème réflexif de la répétition, renvoyant à la *μίμησις* au sens de représentation ou re-performance ; Alessandro Barchiesi a insisté sur le fait que les deux poèmes occupent la première place dans leurs livres respectifs, celui de Sappho assumant dans le recueil alexandrin écrit une fonction d'ouverture programmatique qu'il n'avait pas dans un cadre oral, mais dont il est désormais inséparable, comme nous le verrons aussi avec ses échos au début du recueil de Catulle et surtout du *De rerum natura* de Lucrèce ; enfin, Richard Hunter a récemment mis en relation l'ode d'Horace avec la citation contemporaine de l'hymne de Sappho dans le traité de Denys d'Halicarnasse sur la *Composition stylistique*<sup>51</sup>. Ces questions, liées à la poétique, à la réflexivité, à la relation entre performance orale et communication écrite, à la place des poèmes dans les livres, ainsi qu'aux rapports avec la tradition littéraire et rhétorique antérieure et contemporaine, seront au centre de mon intérêt tout au long de ce travail consacré, pour reprendre la formulation chère à Alessandro Barchiesi, à l'inscription de « rituels dans l'encre ».

---

<sup>51</sup>Putnam 1986:39–42, Nagy 1994, Barchiesi 2000 et Hunter 2007:213–220 ; j'ai traité l'*Ode* 4.1 d'Horace dans Thévenaz 2003, et ne l'évoque donc que brièvement *infra* p. 240. Pour l'ouverture du recueil de Catulle, voir *infra* p. 143–147 ; pour le proème de Lucrèce, *infra* p. 194–202 ; voir aussi Ou. *fast.* 4.1–18 avec Barchiesi 1994.





## CHAPITRE I

### SAPPHO ET LA PATHOGRAPHIE DU FRAGMENT 31 : DÉSIR, CÉLÉBRATION, SÉPARATION

Le fragment 31 de nos éditions critiques de référence (Lobel-Page, Voigt) est certainement, depuis l'époque alexandrine au moins, le poème de Sappho qui a connu la plus vive réception. Cela est sans doute dû au caractère frappant de l'expression hyperbolique de passion qu'il contient. Mais s'il a été souvent repris dans l'Antiquité déjà, au point de devenir l'un des deux seuls textes de Sappho à avoir été cité presque entièrement – par le traité *Du sublime* du Ps.-Longin – et à s'être ainsi retrouvé dans la tradition occidentale au centre d'un intérêt encore avivé par le mystère entourant cette poésie (lequel persiste encore largement, même après les découvertes papyrologiques et les recherches anthropologiques du <sup>xx</sup><sup>e</sup> s.), c'est probablement aussi qu'il apparaît aisément transposable et réinterprétable dans différents contextes, vu qu'il ne présente guère d'indices déterminants sur le moment, le lieu et les personnes de la situation de communication à laquelle il était initialement destiné : l'attrait général pour le thème de la passion et le manque de références spécifiques du poème aux circonstances premières de son énonciation expliquent à la fois sa diffusion universelle et la multiplicité des interprétations auxquelles il a donné lieu<sup>1</sup>. Les chapitres suivants étudieront la réception du poème de Sappho comme discours dans des contextes différents, à travers quelques échos antiques significatifs qui ont pu conditionner les interprétations postérieures. L'objectif du présent chapitre est de tenter de replacer le fragment 31 de Sappho dans ses circonstances initiales de *performance*, en étant conscient que la réception, que nous continuons et qui nous a transmis les données permettant de reconstruire le texte et le contexte, influence forcément notre point de vue.

Comme l'a noté en 2005 Gyburg Radke en faisant l'état de la question au début d'un petit volume prétendant poser les bases d'une « nouvelle théorie de la lyrique » à partir de l'étude du fragment 31 de Sappho, on peut répartir les multiples interprétations modernes de ce texte en deux grands groupes. D'une part, la plupart des critiques l'abordent comme une expression

---

<sup>1</sup>La remarque est faite notamment par Most 1995:32 ; mais cela ne signifie pas, comme le présupposent nombre d'interprétations, qu'il n'avait pas de contexte particulier de communication ou, comme l'avance par exemple Stehle 1997:292–296, qu'il était destiné à une lecture individuelle.

subjective du moi intérieur de la poétesse, c'est-à-dire avec des prémisses romantiques : c'est le cas notamment des fameuses et classiques interprétations du poème comme une « ode de la jalousie », mais aussi des lectures plus récentes des *women's* et *gay and lesbian studies*<sup>2</sup>. Gyburg Radke rattache aussi à cet ensemble les critiques qui, explicitement ou non, cherchent à « défendre la moralité » de Sappho en faisant du poème un chant de (ou lié à un) mariage et de l'évocation des symptômes un éloge de la beauté extrême du *tu* ; ce dernier sous-ensemble, par sa recherche d'un contexte, préfigure toutefois également son second groupe, celui des lectures qui, en réaction aux interprétations postromantiques, étudient le poème comme acte de communication à fonction sociale lié à une occasion et à un public particuliers<sup>3</sup>. Gyburg Radke rejette la première approche, qui ne prend pas en compte la réalité de ce qu'elle appelle les « objets » de cette poésie, mais aussi la seconde, qui néglige selon elle le fait « que la lyrique de Sappho aussi formule et reflète une subjectivité, c'est-à-dire quelque chose qu'un sujet constitue comme reconnu ou ressenti par lui »<sup>4</sup>. Toutefois, la théorie qu'elle propose ne convainc pas : d'une part, en identifiant chez Sappho une subjectivité attachée à un objet concret, elle prend un peu de chacune des deux approches écartées, apparaissant ainsi plus hybride que nouvelle ; d'autre part, si l'on peut approuver sa volonté de distinguer la subjectivité grecque ancienne de l'intériorité moderne et d'aborder le poème comme une unité artistique, on doit constater qu'elle omet de définir la nature d'une telle « œuvre d'art », ainsi que du sujet et des « objets » impliqués dans un contexte de *performance* orale, et qu'elle reste attachée à une idée postromantique, liée à l'écrit, d'une littérature et en particulier d'une « lyrique » à fonction surtout expressive et esthétique<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup>Radke 2005:5–7. Les lectures classiques du poème comme « ode de la jalousie » sont celles de Perrotta 1935 et de Page 1955:33 ; pour des lectures « genre », voir p. ex. Winkler 1990:162–187, Snyder 1997.

<sup>3</sup>La thèse du chant de mariage a été formulée par Wilamowitz 1913 et développée par Snell 1931, mais justement rejetée ; pour des variantes plus récentes, McEvelley 1978, Rissman 1983, Lasserre 1989:147–160, Miller 1993:186–188. Pour des lectures du poème en performance, Rösler 1990, Aloni 2001, Edmunds 2001b.

<sup>4</sup>Radke 2005:7–8 : « Denn fest steht, daß auch in Sapphos Lyrik Subjektives, also etwas, das ein Subjekt als etwas von ihm Erkanntes oder Empfundenes konstituiert, formuliert und reflektiert wird. Fest steht aber auch, daß diese Lyrik Objekte hat, deren Wirklichkeit nicht in der Subjektivität der Betrachtung aufgehoben wird. »

<sup>5</sup>Radke 2005:10 : « Lyriktheorie und Innerlichkeitskonzeption hängen eng zusammen. » Radke 2005:26–36 estime que l'attrait (« Anmut ») de la jeune femme est le seul élément objectif du poème, tandis que l'attitude de l'homme et la réaction du *je* sont toutes deux perçues à travers la subjectivité de cette dernière ; elle est consciente que cette beauté selon elle objective est aussi perçue par la subjectivité du *je* quand elle parle de

Les interprétations pragmatiques de la poésie de Sappho ont certes eu tendance, en réaction aux interprétations postromantiques, à y minimiser les expressions de sentiments : dans le cas du fragment 31 en particulier, elles ont trop souvent réduit la fameuse pathographie à un éloge hyperbolique de la beauté du *tu* – ce que fait d’ailleurs aussi un peu Gyburg Radke – ou à une illustration des valeurs et des normes de comportement en vigueur dans le groupe, et se sont souvent focalisées sur la scène initiale pour raccrocher le poème à une occasion matrimoniale ou pré-nuptiale ; cela peut expliquer en partie le rejet assez arbitraire de Gyburg Radke. Mais il faut aussi relever que les lectures de ce poème en *performance*, peut-être à cause du manque déjà évoqué d’indices renvoyant à la situation de communication, sont assez peu nombreuses, et que Gyburg Radke ne prend pas en compte celle, pourtant à mon sens très convaincante, de Lowell Edmunds<sup>6</sup>. Ce dernier ne limite pas la signification du texte à une occasion unique, mais se place du point de vue de la réception : envisageant sa reprise dans divers contextes et à différentes périodes – à Lesbos dans le groupe féminin de Sappho, mais par exemple aussi dans des banquets masculins d’époque archaïque et classique, ainsi que par le biais d’un recueil écrit –, il cherche à distinguer le type de communication que le poème instaure tout d’abord dans diverses circonstances de *performance* orale, puis par le biais de la lecture. Cette dernière perspective de réception oriente la mienne.

Je me propose donc d’approfondir l’étude du fragment 31 de Sappho dans cette perspective pragmatique, en me concentrant sur la liste de symptômes que de telles interprétations ont souvent négligée, et qui est le principal élément repris par la tradition écrite. Pour la mettre ensuite en dialogue avec sa réception, je tenterai de définir la fonction qu’elle pouvait avoir dans son contexte initial de *performance* orale plutôt que de lecture.

---

« objektive Subjektivität » (2005:32, avec la phrase qui précède : « Konkrete objektive, bestimmte Schönheit als subjektive Empfindung ist also der Gegenstand des Gedichts. »). Mieux vaut abandonner ce genre de terminologie, paradoxale et peu pertinente pour l’Antiquité, grecque archaïque notamment, où la subjectivité n’est pas forcément (voire pas du tout) individuelle comme celle des post-romantiques que nous sommes. Pour une critique de l’application à la Grèce archaïque du terme de « lyrique » et des présupposés qu’il véhicule, voir Calame 1998 (2008:85–106).

<sup>6</sup>Edmunds 2001b ; je ne suis convaincu ni par Rösler 1990, qui pense que la destinataire des quatre premières strophes est imaginée et que seule la dernière se rattache à la situation de communication, ni par l’interprétation iambique proposée par Aloni 2001. Aloni 1997 donne de brefs et bons éléments dans les notes de commentaire, mais n’étudie pas ce poème dans l’introduction, où sont pourtant traités les autres fragments majeurs, ce qui est un indice de la réticence des partisans d’une lecture pragmatique à aborder le fragment 31.

## Observations préalables sur le texte et sa constitution

Avant de concentrer mon analyse sur les symptômes, je propose ici le texte que je retiens pour l'entier du fragment 31 de Sappho, assorti de quelques réflexions sur sa constitution :

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν ἔμμεν' ὄνηρ, ὅτις ἐναντιός τοι ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί- σας ὑπακούει	
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν· ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνη- σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,	5
ἀλλὰ κάμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμακεν, ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι,	10
ἀ δὲ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω πιδεύης φαίνομ' ἔμ' αὐται.	15
ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†	

« Il m'apparaît, celui-là, être égal aux dieux, l'homme qui a sa place assis face à toi et, de près, à ta douce voix tend l'oreille

et à ton rire désirable : cela, vraiment, provoque en moi un coup au cœur dans la poitrine. Car sitôt que vers toi je jette un bref regard, aussitôt, émettre la moindre voix ne m'est plus possible ;

mais ma langue, brisée ; subtil, tout de suite, sous ma peau, un feu s'est mis à courir ; de mes yeux je ne vois rien ; un bourdonnement fait vibrer mes oreilles ;

la sueur sur moi s'écoule ; un tremblement m'assaille tout entière ; je suis plus verte que l'herbe ; être morte à peu près je m'apparais à moi-même.

Mais on peut tout endurer, puisque (le pauvre aussi)... »

Mon texte diffère de celui de l'édition de référence d'Eva Maria Voigt (1971) en trois points, sur lesquels je me rallie aux arguments d'autres éditeurs ou critiques : j'y reviens ci-dessous<sup>7</sup>. Dans un premier temps, ce qui m'importe ici est de souligner que ce texte dont j'étudierai la réception, plutôt que *le* texte de Sappho, est d'abord *un* texte moderne controversé, ensuite un texte marqué par les différentes époques qui nous séparent du discours dont elles nous ont en même temps préservé des reflets, et enfin un texte cherchant malgré tout, par-delà ces reflets, à se rapprocher au plus près de celui que nous estimons avoir pu être chanté à Lesbos.

<sup>7</sup>Je juge sain le vers 9, où elle imprime †καμ† et †ἔαγε† ; aux v. 11–12, je ne corrige pas le verbe transmis ἐπιρρόμβεισι en ἐπιβρόμεισι ; au début du vers 14, au lieu de garder comme elle la leçon corrompue †έκοδε†, j'accepte la correction ἀ δέ ; ces points sont discutés *infra*.

Ce constat n'a certes rien d'original : il peut être transposé à tout texte, toujours au moins partiellement contemporain de son récepteur en ce qu'il ne produit du sens que dans la mesure où il est entendu ou lu (ou récrit) ; mais il me paraît capital d'en avoir pleine conscience pour ce poème connu seulement par tradition indirecte (à une demi-exception près). En effet, sans même parler de son interprétation, le texte même du fragment 31 est largement tributaire de la période qui, en gros, m'intéresse pour sa réception : pour n'évoquer que les étapes les plus déterminantes, les auteurs d'époque impériale que sont le Ps.-Longin, témoin principal pour le poème, et Plutarque, qui en cite ou en paraphrase divers passages, son quasi-traducteur de la Rome tardo-républicaine Catulle, la tradition critique post-alexandrine, sans parler des auteurs dont les œuvres présentent des échos de ce poème, tous ces intermédiaires ont une influence sur l'établissement du texte et sur la visibilité extrême qu'il a dans nos éditions critiques<sup>8</sup>.

Cette prise de conscience a deux implications capitales pour qui veut comme moi étudier la réception de Sappho, et de ce poème en particulier. D'une part, elle doit mettre en garde contre le risque d'attribuer directement à Sappho ce qui est conditionné par la réception et de fausser ainsi l'argument sur la réception, qui peut alors s'avérer circulaire. D'autre part, elle pousse à assumer qu'il est impossible de dissocier entièrement le texte de sa réception : notre perception de Sappho est forcément déformée par la manière dont les anciens l'ont perçue et transmise, et le travail du critique est à la fois de tenter de définir ce qui revient à Sappho dans le reflet de ses textes ou de sa poésie qui nous parvient, et de rendre compte précisément des convergences (et des divergences) entre la transmission et la réception.

### *Le fragment 31 de Sappho : un texte contemporain*

Le fragment 31 de Sappho m'est contemporain – de même qu'il est contemporain de tout récepteur en qui, à une époque ou à une autre, il éveille un intérêt propre – non seulement, je

---

<sup>8</sup>Pour des détails sur ces citations ou échos et leur influence, voir *infra*. Pour l'importance de ce poème dans nos éditions, je relève seulement que dans la numérotation des fragments de Sappho de Lobel & Page 1955 reprise par Voigt 1971, il occupe, après le fr. 30 dont le papyrus atteste qu'il était le dernier poème du livre I de l'édition alexandrine, la première position parmi les fragments de tradition indirecte, ce qui constitue une entorse à leur classement alphabétique (il devrait selon ce principe porter le n° 42) ; l'exception est sans doute due au fait qu'il s'agit d'un poème presque complet, ce qui le rend de toute façon plus visible que les autres fragments, mais aussi au fait qu'il était placé juste après le poème d'ouverture au n° 2 dans les éditions précédentes (Bergk, Diehl) ; or, c'est sa forte réception antique et en particulier le Ps.-Longin qui lui ont donné cette visibilité.

l'ai noté, en ce que je le cite de mon point de vue de critique de la réception, mais aussi en ce que son texte même résulte de choix critiques contemporains sujets à controverse. Ces choix, tout comme les points du texte qui sont largement acceptés, se fondent sur des témoignages antiques d'époques diverses – eux-mêmes d'ailleurs objets d'une transmission et d'une réception spécifiques – qui reflètent plus ou moins fidèlement le texte de Sappho. Pour certains passages, l'éditeur dispose de deux ou plusieurs témoins qui peuvent le conforter (ou le déstabiliser) dans ses choix. Pour d'autres, qui constituent une bonne moitié du fragment (v. 2b–8, 11–12, 13b–14a, 17), il ne dispose que du texte cité dans le traité *Du sublime* du Ps.-Longin (10.2), lui-même connu seulement par un manuscrit (P) et ses apographe, lesquels ne comptent guère dans la constitution du texte ; il peut certes y confronter parfois les imitations présumées du poème, en particulier sa réécriture par Catulle, mais seulement à titre indicatif et avec la prudence qui s'impose eu égard au potentiel d'innovation de ces auteurs. Avant d'être sapphique, le texte du fragment 31 est donc toujours contemporain et longinien, et souvent aussi – entre autres – plutarquien, catullien, et post-alexandrin en général ; mais il est encore plus nettement contemporain pour les vers où les philologues doivent corriger le texte corrompu du seul traité *Du sublime*. C'est ce que j'aimerais illustrer maintenant.

Souvent, les corruptions du texte sont dues essentiellement aux particularités dialectales du poème de Sappho, et les corrections des erreurs de ce type, apportées de façon généralement unanime par les derniers éditeurs sur la base des connaissances contemporaines sur le dialecte lesbien, peuvent en général être considérées comme certaines ; je ne m'y attarderai donc pas<sup>9</sup>. À l'inverse, on trouve un problème textuel insoluble, qui provient moins d'une corruption de la citation que du fait qu'elle est incomplète. Il s'agit bien sûr de la cinquième strophe, dont le Ps.-Longin ne fait qu'évoquer en abrégé le début, où le discours change et n'a plus de lien

---

<sup>9</sup>Je renvoie à l'apparat de Mazzucchi 1992:28–32 pour un large relevé des corrections dialectales apportées par les philologues au texte transmis par les manuscrits du Ps.-Longin ; voir *infra* p. 42 et n. 20 pour un désaccord à ce niveau. Je ne m'étends pas non plus ici sur d'autres points mineurs, d'ordre syntaxique cette fois : à la fin du v. 5, la correction de τὸ μὴ ἐμὸν (P) en τό μ' ἦ μόν est bien acceptée (LP, V, Tzamali 1996:174), mais a été critiquée pour la place de ἦ μὴν dans la phrase (Wills 1967:184) et rejetée au profit d'autres conjectures paléographiquement moins simples (listées par Privitera 1969b:39, qui choisit τὸ δὴ μοι) ; au v. 8, entre οὐδέν (V, Tzamali 1996:178), accusatif adverbial du pronom négatif, et οὐδ' ἔν (LP), pronom positif nié fortement, plus difficile à concilier avec le sens intransitif du verbe « parler » ; au v. 15, entre la correction de Hermann (ἐ)πιδεύης, (LP, V), adjectif courant, et le texte transmis (ἐ)πιδεύσῃν (défendu par Tzamali 1996:187–188), verbe actif attesté seulement au moyen, et surtout infinitif futur problématique avec φαίνομ(αι). Pour les problèmes impliquant d'autres témoins que le Ps.-Longin, voir encore *infra*.

avec le propos du rhéteur ; si les quatre premiers mots donnent un texte probable, les deux derniers sont soit la corruption de la fin du vers 17, soit l'entame intacte du suivant. Dans ce cas, l'état lacunaire de la strophe a stimulé l'imagination des philologues et fait naître des textes véritablement contemporains corrigeant la fin du vers, voire complétant toute la strophe ; la prudence incitant à apposer les *cruces*, je passerai aussi là-dessus<sup>10</sup>.

Parmi les vers cités par le seul traité *Du sublime*, un troisième problème plus complexe se pose au début du v. 7, où le manuscrit P transmet ὡς|γὰρσίδω, texte trop court d'une syllabe. La plupart des éditeurs insèrent la préposition ἐς avant σ(ε), une intervention minimale que j'accepte moi aussi car elle ne modifie guère le sens du texte transmis (« je regarde vers toi » vs « je te vois »), dont la corruption peut ainsi s'expliquer facilement ; de plus, cette solution peut être appuyée par la version de Catulle, qui présente le préverbe *ad-* correspondant à cette préposition (51.6–7 : *nam simul te | [...] adspexi*)<sup>11</sup>. Toutefois, d'autres insertions ne peuvent être exclues, dont une, <εἰ>σίδω, éliminerait le pronom de deuxième personne comme objet du regard et modifierait donc considérablement le sens de la phrase et du poème : les symptômes pourraient alors être déclenchés par la vision de la scène initiale, plutôt que par le seul regard vers l'aimée, ce qui appuierait la thèse – question délicate, nous le verrons – faisant de ce poème l'expression d'une jalousie ; à mon sens, les arguments en faveur de cette solution sont moins bons, surtout parce qu'elle s'éloigne davantage du sens du texte transmis par le Ps.-Longin, mais elle n'est pas impossible<sup>12</sup>. Il s'agit d'une décision contemporaine.

Ce vers 7 et le suivant présentent en outre plusieurs difficultés qui ont parfois donné lieu à d'autres conjectures, ainsi qu'à des divergences d'interprétation. Le premier problème est la construction très rare de ὡς avec subjonctif sans ἄν ou κε(v), en outre exceptionnellement liée à la corrélation temporelle ὡς... ὡς... (« aussitôt que..., aussitôt... »), attestée toujours avec

<sup>10</sup>Pour des restitutions hypothétiques, voir West 1970 et très récemment encore D'Angour 2006.

<sup>11</sup>La correction remonte à Edmonds 1922 et Ahrens (1839 : εἷς σ' ἴδω). On peut aussi penser à un monosyllabe bref avant γὰρ, qui serait tombé pour que la particule retrouve son habituelle deuxième place dans la phrase : outre le ὡς σε γὰρ (F)ίδω de Wilamowitz 1913:56–57 et Diehl, il faut citer la conjecture de Barigazzi (Privitera 1969:39–40) ὡς κε γὰρ σ' ἴδω, qui éviterait la construction très rare de ὡς avec le subjonctif seul (voir *infra*).

<sup>12</sup>L'intégration <εἰ>σίδω est présentée comme sa propre trouvaille par Gallavotti 1947, qui renvoie à Sapph. fr. 23.3, mais elle fait partie des solutions proposées par Wilamowitz 1913:56–57, et déjà par Hermann ; elle est défendue en dernier lieu par Most 1995. Dans ce cas, la deuxième personne comme objet du regard serait une innovation de Catulle (51.6–7 : *nam simul te | [...] adspexi*).



un verbe « voir » dans la subordonnée, mais en général sans complément, et surtout partout ailleurs à l'indicatif aoriste du récit<sup>13</sup>. Certains éliminent le second volet de cette exception en modifiant légèrement les accents transmis par le manuscrit du Ps.-Longin (βρόχεώμε) pour lire non βρόχε' ὄς, mais βροχέως, un adverbe qu'ils rattachent à la principale qui suit plutôt qu'à la subordonnée qui précède ; cependant, vu que « parler brièvement ne m'est plus du tout possible » serait incompatible avec la disparition de la voix sur laquelle insiste le vers suivant, ils donnent à cet adverbe d'autres sens peu probants (« clairement », « d'une petite voix »)<sup>14</sup>. Il vaut ainsi mieux garder βρόχε' ὄς. D'une part, en effet, l'adjectif à valeur adverbiale peut, référé au regard, avoir le sens temporel de « brièvement »<sup>15</sup>. D'autre part, la corrélation ὄς...

<sup>13</sup>Page 1955:22 renvoie à trois passages homériques (14.294, 19.16 et 20.424) et à plusieurs imitations probables du fragment 31 pour la corrélation temporelle ὄς... ὄς... avec dans la subordonnée un verbe « voir » à l'indicatif aoriste (avec une seule fois un objet direct pronominal, mais toujours sans adverbe ou autre complément). Pour ὄς avec subjonctif sans ὄν ou κεν, il ne trouve que deux parallèles chez Hérodote (1.132 et 4.172 ; cf. Privitera 1969b:55–56), pour lesquels Lidov 1993:507 n. 14 relève à juste titre que la généralité y est chaque fois indiquée par une forme de ἔκαστος ; de même, les deux emplois particuliers du subjonctif sans ὄν ou κεν(v) chez Sappho relevés aussi par Page (fr. 16.4, 98.3) présentent un τις soulignant la généralisation, ce qui n'est pas le cas du fr. 31.7–8, même si βρόχε(α) pourrait y avoir une fonction analogue (Degani & Burzacchini 2005:143) ; voir encore *infra* dans le texte principal.

<sup>14</sup>Lidov 1993:515–516 note que, employé à propos d'un discours, désigne « a short, summary statement », mais, vu qu'il serait absurde que Sappho déplore la perte de sa brièveté de parole, il doit ensuite choisir le sens spatial d'une voix « courte, qui ne porte pas loin » (1993:524 : « to speak not even one thing in a small voice ») ; mais outre le fait que ce sens n'est pas attesté, la précision d'une petite voix aurait peu de sens là où le *je* évoque la disparition totale de sa voix (sur ce point, voir pour le vers 9 *infra* p. 51 et n. 38). D'autres critiques (Braun 1950:332, Gallavotti 1947) se basent sur une glose d'Hésychius (B 1214 : βροχέως [βρουχέων ἢ βρουκέων cod.] : σαφῶς. συντόμως. Αἰολεῖς) et pensent que ce vers signifie « je ne peux rien dire de façon claire » ; ce n'est toutefois pas la concision de la parole qui est en jeu, mais la parole elle-même, et cette glose est soit relative à un autre texte que ce vers de Sappho, soit peu claire (Lidov 1993:520, cf. 519n.40). Seul Wilamowitz 1913:56–57 imagine la possibilité de rattacher βροχέως au premier membre de phrase, ce qui ne résoudrait pas grand-chose et ferait commencer la principale par l'enclitique με, difficulté qu'il reconnaît. Pour d'autres corrections, anecdotiques, de βρόχε' ὄς, voir encore *infra* p. 46 et n. 28.

<sup>15</sup>L'argument de Lidov 1993:513–517 selon lequel βραχύς, dont le sens serait d'abord spatial, n'est aux époques archaïque et classique jamais référé au regard, mais souvent à un discours (p. ex. *Æsch. Suppl.* 274, *Prom.* 505, *Pers.* 713), ne me semble pas décisif. L'adverbe est en effet bien attesté en lien avec l'idée de temps : Lidov lui-même cite une de ses quatre occurrences chez Eschyle (*Prom.* 939 : κρατείτω τόνδε τὸν βραχὺν χρόνον ; et en *Pers.* 713, ἀκούση μῦθον ἐν βραχεῖ λόγῳ est une correction pour χρόνῳ) et note qu'il qualifie souvent la vie de « brève ». Il manquerait chez Sappho « an explicit object to be measured in terms of length (an implied cognate

ὥς... est attestée dans la réception du poème de Sappho, et elle peut simplement avoir ici une forme particulière en raison de sa présence dans un cadre non pas narratif, mais général<sup>16</sup>.

Pour éviter à la fois la forme non narrative unique de la corrélation ὥς... ὥς... et l'emploi très rare du subjonctif seul dans la subordonnée temporelle introduite par ὥς, on a été assez récemment jusqu'à corriger ce subjonctif en un indicatif aoriste et à transformer le discours général en une narration au passé ; mais une telle intervention, en plus d'impliquer un processus de corruption du texte improbable, est surtout difficile à concilier avec la suite des symptômes au présent (ou au parfait à sens présent)<sup>17</sup>. Or, la corrélation temporelle ὥς... ὥς...

accusative with βρόχε(α) as attribute does not satisfy this expectation) » (1993:516), une exigence qui paraît fort élevée, surtout que le regard peut être mesuré non seulement en termes de temps (« bref »), mais aussi d'espace (« court, qui ne porte pas loin, qui se lève à peine vers son objet » ; cf. Eur. *Ion* 744) ; par ailleurs, le seul emploi homérique de βράχης, que Lidov ne commente pas, évoque une « perspicacité plus limitée » (Hom. *Il.* 10.226 : βράσων... νόος), dans un sens certes spatial, non temporel, mais avec un objet apparenté au regard ; cf. Stehle 1997:239n.92. Pour les autres objections à βρόχε(α) de Lidov 1993:503–507, je ne souscris ni à son affirmation que l'adverbe aurait peu de sens référé à ἴδω, car il détermine précisément ce regard comme bref par opposition au face-à-face durable évoqué dans la scène initiale, ni à l'idée que si le contraste entre le *je* et le *il* était ainsi souligné, les symptômes seraient provoqués par une jalousie résultant de la reconnaissance de ce contraste : ils sont déclenchés explicitement par le regard vers le *tu* (ὥς γὰρ ἐς σ' ἴδω).

<sup>16</sup>On notera que la corrélation réapparaît chez Théocrite (2.82 : χὼς ἴδων, ὥς ἐμάνην, ὥς μοι πύρι θυμὸς ἰάφθη), sous une forme narrative homérisante, mais dans un contexte sapphique : voir Pretagostini 1977, Bonanno 1990.

<sup>17</sup>Lidov 1993:521–522 propose ὥς γὰρ εἶδ'ον, ὠς βροχέως... et imagine une corruption ancienne complexe : un scribe pré-ionien, dans un alphabet sans oméga, aurait lu ΕΙΑΟΝΟΣ et écrit ΕΙΑΟΣ en sautant du même au même ; une fois la forme ΙΑΟ isolée et comprise comme un subjonctif, un Σ aurait remplacé le Ε en début et fait disparaître le Σ en fin de mot. Mais cela signifierait que le scribe aurait recopié des lettres placées les unes à côté des autres et non un texte doté de sens dans sa propre langue, et qu'un simple indicatif aurait été remplacé par un subjonctif sans ἄν ou κε(v) très rare après ὥς, particularité qu'il est plus logique de faire remonter à Sappho. De plus, l'introduction d'un aoriste dans la subordonnée oblige ensuite Lidov à corriger dans la principale le présent εἴκει en l'imparfait εἴκε, ce qui est déjà discutable du point de vue du système des temps verbaux et ne fait que repousser le problème aux présents et parfaits à sens présent des strophes suivantes (cf. Edmunds 2001b:12–13). Lidov 1993, outre la forme générale unique de la corrélation temporelle ὥς... ὥς... (507–510), avance d'autres objections au texte traditionnel, qui ne sont cependant pas décisives : pour celles relatives à l'emploi de βράχης (503–507 et 513–517), voir *supra* et n. 15 ; quant à la prétendue irrégularité métrique d'une fin de mot après la cinquième syllabe (510–513), Lidov reconnaît lui-même qu'elle est fréquente dans les autres poèmes en strophes sapphiques, et si le fr. 31 préfère effectivement la coupe après la quatrième, on en trouve au moins une après la cinquième au v. 15, qui pourrait marquer la fin de la pathologie dont celle du v. 7 marquerait le début (le v. 10 est exceptionnel, où les deux coupes isolent le monosyllabe πῦρ).

avec subjonctif à valeur générale sans ὄν ou κε(v) dans la subordonnée est défendable non seulement au vu des quelques parallèles partiels avancés par Denys Page, mais aussi de sa parenté avec la comparative corrélative ὡς... ὥς..., attestée avec le subjonctif<sup>18</sup>. Ici, on peut même voir sinon une comparaison, du moins une mise en relation de la brièveté du regard et de l'inexistence de la voix par les accusatifs adverbiaux βρόχε(α) et οὐδέν, placés tous deux après le verbe qu'ils complètent : en exagérant cet aspect, on pourrait traduire « aussi bref soit mon regard vers toi, aussi inexistant est ce qu'il m'est encore possible d'émettre de ma voix ». Mais c'est malgré tout la dimension temporelle qui prime, soulignée par l'adverbe ἔτ(ι), et déjà par l'idée de durée impliquée dans βρόχε(α).

Il reste encore un problème relatif à l'identification et à la construction de la forme verbale unique εἴκει. Le texte transmis par le Ps.-Longin, ὡς με φώνας (= φωνῆς : φωνᾶς P) οὐδέν ἔτ' εἴκει, pousserait à faire de εἴκει une forme d'un verbe apparenté à ἤκω et à traduire « plus la moindre bribe de voix ne vient à moi » ; or, l'accusatif με impliquerait en principe qu'aucune voix n'atteint le *je*, alors qu'il doit être question ici non de sa surdité, mais de son aphasie<sup>19</sup>. La correction retenue ici et dans les principales éditions ou études critiques fait du substantif φώνας un infinitif, φώνασ(αι) ou φώνησ(αι) ou φώναισ(αι), dont με est alors le sujet, ce qui marque bien la disparition de la voix du *je*<sup>20</sup>. Mais la difficulté d'interprétation de l'hapax εἴκει, construit cette fois avec une infinitive, demeure : la solution la plus probable est de le rapprocher du composé παρείκει, dérivé du verbe εἴκω signifiant « céder », attesté en attique avec une infinitive au sens impersonnel de « il est concédé, permis, possible »<sup>21</sup>. Quoi qu'il en

---

<sup>18</sup>Voir p. ex. Hom. *Il.* 5.161–164, 7.294–298, 9.323–327.

<sup>19</sup>Sur ce problème, voir Tzamali 1996:177–178.

<sup>20</sup>L'infinitif aoriste élidé devant οὐδέν est proposé par Danielsson (1938) ; pour le vocalisme, on trouve dans le dialecte poétique lesbien de Sappho et Alcée des formes de l'aoriste en -α-, en -η- ou en -αι- ; Tzamali 1996:178 défend -ασ(αι) contre une hyperéolisation en -αισ(αι) ; Voigt 1971 retient -ησ(αι) sur la base de ses observations (cf. Hamm 1958:138–142) sur le phonétisme des verbes en -η(μ)μι (= -έω), ce qui a le désavantage de corriger la voyelle α transmise par le manuscrit du Ps.-Longin ; enfin, Lobel & Page 1955 choisissent -αισ(αι) par analogie avec notamment ἐπτόαισεν (ἐπτόασεν P) au v. 6, ce qu'adopte la majorité des critiques. Si ma préférence va également à cette dernière variante, je n'ai pas souhaité modifier sur ce point le texte de l'édition Voigt que j'ai choisie comme référence, vu que cette question phonétique n'a pas d'incidence sur l'interprétation.

<sup>21</sup>Cette solution est défendue notamment par Tzamali 1996, qui juge que le verbe impersonnel préserve en partie son sens spatial (« plus aucun espace ne se libère pour que je parle »), et d'abord par Page 1955:23, qui laisse

soit, le texte et son analyse grammaticale sont incertains. S'il paraît clair qu'il est ici question d'aphasie, l'interprète contemporain doit choisir entre plusieurs variantes problématiques, et il est possible qu'il en ait été de même dans l'Antiquité : dans le vers correspondant de Catulle, il se peut que la lacune soit d'origine et indique une difficulté d'interprétation du texte (tout en marquant l'aphasie) ; un écho chez Lucrèce plaiderait plutôt pour une construction avec un substantif désignant la voix et un verbe « venir », un autre chez Théocrite davantage pour une infinitive dépendant d'un verbe de possibilité<sup>22</sup>.

En définitive, j'adopte pour les vers 7–8 un texte largement accepté, qui se limite à intégrer devant σ' ἴδω la préposition ἐς, qu'un scribe a pu omettre en reproduisant un sens équivalent, et à choisir un infinitif – φώνασ(αι) ou φώνησ(αι) ou φώναισ(αι) – au lieu du génitif φώνας, qui ajouterait à la difficulté d'interprétation de l'hapax εἶκει un problème de sens général de la phrase. Si je me suis étendu sur ce problème, c'est d'une part pour montrer que le texte du poème de Sappho résulte de choix contemporains, mais d'autre part aussi pour souligner, de façon plus positive, le point de référence essentiel que constitue le texte cité par le Ps.-Longin, et par les témoins antiques en général, auxquels le critique contemporain, plus éloigné qu'eux de Sappho, est appelé tant que possible à faire confiance. Il s'agit donc d'adopter une certaine prudence et de limiter les corrections à des impossibilités manifestes. Le texte restera marqué par les points de vue aussi bien du critique moderne que du témoin antique, mais il aura plus de chances de refléter celui de Sappho.

---

toutefois ouverte la possibilité que la forme équivalente à ἴκει construit avec un infinitif (« 'nothing any longer comes to me to speak', an improbable but not unintelligible expression »). Lidov 1993:518–519, et surtout 522–523, tout en acceptant aussi cette solution, pense aussi à l'autre verbe \*εἶκω, « être semblable », attesté presque seulement au parfait (ἔοικα), qui a en attique un emploi impersonnel avec l'infinitif au sens de « il semble » ; si on admet ici le présent non attesté d'un verbe non attesté avec cette construction en éolien, on pourrait traduire « il semble que je ne parle pas, que ma voix ne produit aucun son », ce qui s'accorderait avec l'insistance du poème sur les impressions du *je* (fr. 31.1 : φαίνεται μοι..., et surtout 16 : φαίνομ' ἔμ' αὐτῶ).

<sup>22</sup>Theoc. 2.108 : οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν ; Lucr. 3.155 : *uocemque aboriri* (voir *infra* p. 172) ; la lacune de Catull. 51.7–8 a parfois été complétée pour donner *nil est super mi* | <*uocis in ore*>, ce qui correspondrait à la construction avec substantif au génitif ; mais pour l'idée d'une lacune intentionnelle, voir Lidov 1993:520–521, et encore *infra* p. 95–97.

*Le fragment 31 de Sappho : un texte d'époque impériale (Ps.-Longin, Plutarque)*

J'ai déjà suggéré que le texte du fragment 31 de Sappho, en plus de nous être contemporain là où les manuscrits du traité *Du sublime* en transmettent une version corrompue, est marqué par l'époque impériale de façon générale, et surtout là où le Ps.-Longin est seul témoin. Cet impact apparaît le plus clairement sans doute à l'interruption de la citation après les vers qui intéressent le rhéteur pour sa définition du sublime, interruption qui focalise l'attention sur les symptômes et les détache en partie du reste du texte, empêchant l'accès au discours premier dans sa globalité. Mais en dehors même des passages cités par le seul Ps.-Longin, le texte du poème est parfois impérial à double titre, parce qu'il fait l'objet de plusieurs paraphrases et d'une citation du poème chez Plutarque. Je me concentrerai ici sur la citation, qui contribue à établir le texte d'un vers problématique.

Le manuscrit P du traité *Du sublime* cite le début du vers 9 du fragment 31 sous la forme ἀλλὰ κᾶν μὲν γλωῶσσα ἔαγε ; ses apoglyphes corrigent l'impossible κᾶν en κάμ (apocope de κατά, courante en éolien, avec assimilation progressive de κάτ en κάμ devant μέν). Ce texte pose deux problèmes liés à κατ-έαγε (« s'est brisée »), l'un sémantique, l'autre phonétique : font exception d'une part l'emploi métaphorique du parfait à sens passif de κατάγνυμι référé à la langue pour décrire la brisure de la voix, d'autre part le hiatus entre γλωῶσσα et ἔαγε. De ces deux particularités, la première en tout cas est soutenue par la citation de ce vers dans l'opuscule *Des progrès dans la vertu* de Plutarque (reprise dans les *Anecdota Parisina*), où il se présente sous la forme ἀλλὰ κατὰ μὲν γλωῶσσά γε : κατὰ fait apparaître la leçon κᾶν de P, le manuscrit principal du Ps.-Longin, comme une corruption de κάμ, texte qu'auraient rétabli les apoglyphes ; quant au γε, il peut provenir de ἔαγε par saut du même au même (du α de γλωῶσσα à celui de ἔαγε)<sup>23</sup>. De fait, le texte transmis se défend : on trouve des emplois figurés de γλωῶσσα, le verbe simple ἄγνυμι est attesté au passif pour la brisure d'un son, et le hiatus s'explique soit par la présence encore sensible d'un ancien digamma, soit comme l'expression mimétique de l'interruption de la voix dont il est question dans cette phrase<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup>Plut. *Moralia* 81d (*Prof. in uirt.*), *An. Par.* I 399.26–27 Cramer.

<sup>24</sup>Tzamali 1996:179–180 réfute les objections de Page 1955:24–25 au texte transmis ; aux emplois figurés de γλωῶσσα qu'elle cite, on peut ajouter, avec Bonanno 1993:68, celui du passif de ἄγνυμι décrivant un son brisé (Hes. *Scut.* 279 et 348) ; pour un hiatus mimétique, voir Nagy 1974:45, puis O'Higgins 1990.

Diverses corrections ont néanmoins été proposées pour ce vers. Certaines se sont limitées à éliminer le hiatus en suppléant la forme élidée du datif du pronom de la première personne ( $\mu'$  ἔαγε) ou d'une particule ( $\gamma'$  ἔαγε)<sup>25</sup>. D'autres ont tenté de réduire également le problème sémantique posé par la métaphore inhabituelle de la langue brisée. Une proposition intéressante est celle de Cobet, qui conjecture πέπαγε, « s'est figée », en se basant notamment sur la version – cependant peut-être originale – de Catulle, dont le *je* dit de sa langue qu'elle « est engourdie » (51.9 : *lingua sed torpet*) : même si cet argument est circulaire, on peut imaginer que Catulle ait connu une leçon πέπαγε<sup>26</sup>. Quant à Lobel et Page, ils ont cherché une solution en partant du texte transmis par le manuscrit P pour le début du vers, ἀλλὰ κᾶν, qu'ils font provenir de ἀλλ' ᾄκαν (« mais en silence... »), voyant en κάμ la *lectio facillior* ; mais indépendamment même du hiatus, ils doivent ensuite condamner ἔαγε car le verbe simple n'est pas attesté au parfait à sens passif – de toute façon, « en silence, ma langue s'est brisée » serait peu satisfaisant – et imaginent entre autres hypothèses que le texte transmis puisse cacher une forme indéterminée du verbe ἄγω, Hésychius attestant la locution ἀκήν ᾄγω au sens de « garder le silence »<sup>27</sup>.

Cette dernière solution très hypothétique peut, du moins pour son premier volet, être étayée par un écho horatien de ce symptôme : « pourquoi, d'ordinaire éloquente, ma langue tombe-t-elle entre mes mots dans un *silence* peu convenable ? » (*carm.* 4.1.35–36 : *cur facunda parum decoro | inter uerba cadit lingua silentio ?*) ; mais cet écho soutient aussi le hiatus du texte transmis en décrivant la chute de la langue entre les mots et en la reproduisant aussi de façon mimétique par une élision à la fin d'un vers hypermètre (*decor(o) | inter*). Il n'est ainsi pas impossible que les auteurs – Horace, mais aussi Catulle – reflètent une hésitation des éditeurs et critiques, dans l'Antiquité déjà, entre plusieurs textes de ce vers : peut-être un texte avec

<sup>25</sup>On doit à Sitzler (1927) la proposition  $\mu'$  ἔαγε et à Privitera 1969b  $\gamma'$  ἔαγε (la corruption du texte de Plutarque s'expliquerait par haplographie des deux groupes ΑΓΕ successifs).

<sup>26</sup>Page 1955:25 estime à juste titre que « Catullus' translation, *lingua sed torpet*, is of no critical value » en raison des nombreuses libertés que le Véronais prend par rapport à son modèle, mais n'en retient pas moins comme possible la conjecture de Cobet qui s'en inspire. Fowler 1987 plaide pour πέπαγε en se référant à deux textes alexandrins ayant une forme passive de πήγνυμι dans un contexte riche en échos du fragment 31 (Theoc. 2.111, A.R. 3.965), et pense à la circulation de deux textes à l'époque de Catulle et de Lucrèce.

<sup>27</sup>Lobel & Page 1955:32, et déjà Lobel 1925, qui renvoie à Hesych. ἀκήν ἦγες· ἦσυχίαν ἦγες ; outre une forme de ᾄγω, Page 1955:25 estime possibles les verbes πέπαγε (conjecture de Cobet) ou γέγακε (< γίγνομαι).

ἄκων (manuscrit P du Ps.-Longin, Horace) et un autre avec πέπαγε (Catulle), et certainement celui avec κόμ et ἔαγε transmis par les manuscrits secondaires du Ps.-Longin et soutenu par Plutarque, ancien car reflété par Lucrèce (3.155 : *infringi linguam*) et par divers phénomènes phonétiques rappelant le hiatus dans les échos antiques de ce symptôme, mais probablement déjà problématique vu que Denys d'Halicarnasse, au 1<sup>er</sup> s. av. J.-C., cite la poétesse justement pour l'absence de rupture entre les sons<sup>28</sup>. J'ai retenu ce dernier texte, ἀλλὰ κόμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, car il est bien attesté par la tradition indirecte, appuyé par la réception et justifiable pour le sens et pour la phonétique. Mais il s'agit malgré tout d'un texte sujet à caution, et marqué par les époques de l'Empire, avec le Ps.-Longin et Plutarque qui le citent, et de la Rome tardo-républicaine et augustéenne, avec les poètes qui y font écho : en s'intéressant justement à ces derniers pour la réception, il faut être conscient que ce texte leur est aussi contemporain.

*Le fragment 31 de Sappho : un texte catullien (entre autres)*

L'exemple de la langue silencieuse, brisée ou figée montre que le texte de Sappho, en plus d'être contemporain et longinien et plutarquien, est aussi horatien, catullien ou lucrétien. Dans le cas des vers 7–8 étudié plus haut, l'expression de l'aphasie est marquée par Théocrite si on choisit d'y lire un infinitif signifiant « parler » dépendant d'un verbe de possibilité, peut-être par Lucrèce si on y voit le substantif désignant la voix associé à un verbe « venir », ou, pour qui renonce à prendre position pour une interprétation précise, éventuellement par Catulle, si l'on accepte l'hypothèse voyant dans la lacune du vers 8 une allusion à l'incertitude du texte. Quant à la restitution de la préposition ἐς devant σ' ἴδω que j'ai acceptée comme la solution la meilleure au problème de texte du début du vers 7, elle doit certainement aussi une partie de son crédit au fait qu'elle s'accorde avec la version de Catulle, qui souligne aussi la direction du regard vers le *tu* ; à titre anecdotique, je signale d'ailleurs que la présence du nom propre de la destinataire Lesbie à cet endroit du poème du Véronais (51.6–7 : *nam simul te, | Lesbia, adspexi...*) a poussé par le passé certains critiques à conjecturer au lieu de l'adverbe βρόχε(α) un nom propre comme Βρόχε(α) (« la Petite ») ou Βρόδι(α) (« Jolie Rose »), ce qui ferait du fragment 31 de Sappho un texte fortement catullien, et surtout postromantique<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup>D.H. *Comp.* 23 ; voir *infra* p. 240, en lien avec l'écho d'Horace qui vient d'être évoqué. Pour le passage de Lucrèce, voir *infra* p. 172 ; pour d'autres échos possibles de ce hiatus, voir *infra* p. 153.

<sup>29</sup>Pour une liste de ces conjectures, voir Degani & Burzacchini 1977:143.

Un autre point pour lequel le texte de Catulle joue un rôle – sans doute légitime – dans la constitution de celui de Sappho concerne le début du poème. Si on lit Φάινεται μοι κῆνος dans tous les manuscrits du traité *Du sublime* et dans un passage d'Apollonios Dyscolos, ce dernier grammairien cite ailleurs l'*incipit* Φάινεται Φοι κῆνος (avec Φάινεται μοι κῆνος en marge), et cette seconde version y est appuyée de l'explication que le datif du pronom réfléchi de troisième personne οἱ présente un digamma initial en éolien : on peut certes suivre la majorité des témoins et voir en Φάινεται Φοι κῆνος, avec les principaux éditeurs, le début formulaire d'un autre poème (fr. 165) ; mais on ne peut exclure que le texte original ait été préservé grâce au commentaire dans la seconde citation d'Apollonios et ait été corrigé dans l'autre sur la base de la vulgate corrompue, que suivrait aussi le Ps.-Longin, ou même qu'il n'y ait pas de texte original, mais deux variantes liées à des *performances* différentes<sup>30</sup>. En retenant Φάινεται μοι κῆνος, je dois, en tant que critique de la réception, être conscient que ce texte s'est imposé aussi grâce à celui de Catulle, *ille mi... uidetur* (51.1 : « il me paraît »), alors qu'il pourrait avoir, sinon modifié lui-même ce début, du moins eu accès à un texte déjà corrompu, ou alors choisi entre deux variantes.

Une telle alternative textuelle, on le voit, engage radicalement le sens du poème : ce qui est un éloge dans un cas (« Il m'apparaît, celui-là, être égal aux dieux... ») serait dans l'autre un reproche (« Il se croit, lui, égal aux dieux... ») ; le pronom réfléchi de troisième personne y renforcerait le parallélisme et le contraste entre le *il* et le *je*, qui, en structure annulaire à la fin de la quatrième strophe, apparaît à elle-même comme presque morte (v. 15–16 : τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδύης | φαίνομ' ἔμ' αὐτῶ) ; mais le sens global du discours et son unité – le lien de la strophe initiale avec la suite, et surtout avec l'amorce de conclusion du poème – seraient plus difficiles à établir avec une telle ouverture critique. Le texte de Catulle n'est donc pas le seul élément plaidant pour Φάινεται μοι, mais il y contribue avec le concours des autres témoins et du sens que nous pouvons donner au texte transmis. Notre reconstruction de ce sens est cependant elle-même susceptible d'être influencée par la version catullienne du poème, entre autres, comme nous le verrons en étudiant la place qu'ont eue les thèmes de l'amour malheureux et de la jalousie dans son interprétation.

<sup>30</sup>A.D. *Pron.* 1.59.9ss. et 1.82.17. Le texte Φάινεται Φοι κῆνος est retenu par Gallavotti 1947. Aloni 2001:35–37 explore l'hypothèse d'une variante de *performance*.



*Le fragment 31 de Sappho : un texte post-alexandrin*

En définitive, le texte de Sappho transmis ou évoqué par les divers témoins remonte à celui du recueil alexandrin de ses poèmes. C'est d'ailleurs une édition alexandrine hypothétique que visent à reconstituer nos éditions modernes, en groupant notamment les fragments selon le livre auquel nous savons ou pensons qu'ils appartenaient, critère sans pertinence pour le contexte initial des poèmes de Sappho. Mais l'activité critique alexandrine, outre l'édition, comprend aussi le commentaire, dans ses aspects interprétatif et grammatical : en l'absence d'une tradition directe de Sappho, nous ne possédons pas de scholies, mais certains papyrus et ouvrages de tradition indirecte reflètent ce travail, lequel s'est poursuivi dans l'Antiquité et conditionne celui des éditeurs et critiques contemporains, qui le continuent. Nous venons de voir une remarque du grammairien du II<sup>e</sup> s. apr. J.-C. Apollonios Dyscolos faisant hésiter sur la constitution du vers initial et sur le sens général du poème. Je citerai ici d'autres exemples, à commencer par un commentaire grammatical plus tardif, mais issu d'une tradition sans doute assez ancienne, qui permet de proposer une solution pour un passage corrompu.

Au vers 13, le manuscrit principal du traité *Du sublime* transmet un texte trop long de trois syllabes : ἐκαθε μ' ἰδρῶς ψυχρὸς κακχέεται, τρόμος δέ. Or, le premier membre de phrase, qui pose problème, est aussi cité dans des *Épimérismes homériques* sous la forme ἄδεμ' ἰδρῶς κακὸς χέεται, avec une remarque sur le genre féminin de ἰδρῶς en éolien dont il y a peu de raisons de douter, car elle remonte probablement au grammairien du II<sup>e</sup> s. apr. J.-C. Hérodien : on peut donc voir dans l'adjectif masculin κακός la corruption du préverbe κακ- (κατα- avec apocope et assimilation) et retenir la correction de Bergk, ἄ δὲ μ' ἰδρῶς κακχέεται ; chez le Ps.-Longin, un ἐκ signalant un symptôme externe (« hors de moi ») a pu être écrit au-dessus de l'article féminin ἄ qui n'était plus compris, puis entrer dans le texte, tout comme l'adjectif ψυχρός a pu s'introduire par une annotation d'un lecteur identifiant dans la sueur l'élément froid auquel se réfère le verbe ψύχεται présent dans le commentaire du rhéteur (10.3)<sup>31</sup>.

Dans la tradition lexicographique, un certain nombre de gloses peuvent être rapprochées du fragment 31. Deux ont ainsi été citées à propos de problèmes textuels étudiés ci-dessus, mais

---

<sup>31</sup>Epim. An. Ox. I 208.13–15 Cramer, cf. Choerobosc. 360.9ss. (361.8ss.) = Hdn. Gr. III/2 763.25 Lentz: ἰστέον δὲ ὅτι παρ' Αἰολεῦσι τὸ ἰδρῶς θηλυκῶς λέγεται καὶ ἀναδέχεται κλίσιν ἀκόλουθον θηλυκῶ γένει «ἀ δὲ μ' ἰδρῶς κακχέεται» ὅμοιον τῷ ἠώς. Voir Di Benedetto 1985:151–154, et Tzamali 1996:183–185, qui rejette les trois objections de Page 1955:25 au texte de Bergk.

ne m'ont pas paru déterminantes<sup>32</sup>. Par contre, il en est une qui appuie le verbe ἐπιρρόμβεισι transmis aux vers 11–12 par le traité *Du sublime* : Hésychius glose le substantif ῥόμβος, qui désigne en général soit un objet circulaire, soit la vibration d'un objet tournant sur lui-même, par ψόφος, « bruit inarticulé », et ἦχος, « son » ; le verbe ἐπιρρομβέω peut ainsi décrire un son lié à un mouvement de rotation. Cette leçon est appuyée, comme l'a montré récemment Lucia Prauscello, par le commentaire d'un papyrus qui paraphrase doublement ce symptôme, non seulement par « le bourdonnement », mais aussi par « le vertige des oreilles » (PSI 1470 : ὁ βόγβος ὁ ἴλ[ιγγος | ὄτων)<sup>33</sup>. Par ailleurs, ce même document clôt sa paraphrase en citant la fin de la quatrième strophe, permettant de compléter au vers 16 le φαίνομαι transmis par le Ps.-Longin en φαίνομ' ἔμ' αὐται (« je m'apparais à moi-même ») et dénonçant ainsi comme une fiction postromantique la fameuse Agallis, dont le nom avait parfois, avant l'édition de ce papyrus, été conjecturé dans cette lacune notamment parce que Catulle, à un tout autre endroit de son poème, cite le nom de sa destinataire (51.7 : *Lesbia*)<sup>34</sup>.

C'est aussi à partir de l'époque alexandrine que le texte prend la forme graphique qu'il a encore sur le papier de nos éditions. En particulier, le rythme musical du poème chanté y est interprété comme un mètre déterminant son classement dans le recueil : la strophe sapphique, en particulier, est alors découpée non plus en deux périodes égales et une étendue, mouvement que montre clairement le fragment 31 avec une seule fin de mot avant le quatrième vers sur quatre strophes (v. 16), mais en trois hendécasyllabes et un adonien, forme qui sera la sienne chez les poètes latins, avec les jeux de structure et de mise en évidence qu'elle permet.

Après cet aperçu des diverses citations du fragment 31 de Sappho qui déterminent la forme même du texte et orientent forcément aussi son interprétation, le travail du critique revient maintenant, en étant conscient que son propre point de vue est subjectif et conditionné par celui des citateurs antiques, à proposer une analyse tendant à distinguer les divers moments de réception du texte. Avant de m'intéresser dans les chapitres suivants aux reprises du même extrait, j'étudierai ici d'abord la liste de symptômes elle-même, puis son insertion au poème de Sappho, et enfin l'articulation de ce dernier à un contexte de *performance*.

<sup>32</sup>Voir *supra* p. 40 et n. 14 et 45 et n. 27.

<sup>33</sup>Prauscello 2006.

<sup>34</sup>Agallis est une invention de Paton reprise et vulgarisée par Wilamowitz 1913:56–57 ; sur ce point, voir Nicosia 1976:123–140. Pour d'autres noms propres conjecturés au vers 7 à partir de Catulle, voir *supra* p. 46 et n. 29.

## Une liste de symptômes extrême et paradoxale

Dans la réception, c'est surtout la liste de symptômes qui a attiré l'attention dans le poème de Sappho : si le poème 51 de Catulle et l'*Ode* 1.13 d'Horace reflètent aussi la scène initiale, et de façon plus lointaine la réflexion finale, les échos s'articulent principalement autour de la pathographie ; d'ailleurs, le Ps.-Longin, dans son commentaire au poème, ne consacre pas un mot à la première strophe, qu'il n'a sans doute citée – la fin du poème n'a pas eu cette chance – que parce qu'elle introduisait les effets de la passion qui l'intéressaient. Vu cet intérêt de la réception, je concentrerai mon argument autour de la liste de symptômes. L'extraire du reste du poème est certes artificiel, mais je le fais provisoirement et étudierai ensuite sa fonction – problématique – dans le poème et le discours, dans le but de faciliter la comparaison avec la réception dans les chapitres suivants, et de mieux mettre ainsi en évidence les différences dans la présentation des symptômes et dans leur insertion textuelle et contextuelle.

Il y a d'ailleurs un indice montrant combien les symptômes sont indissociables du reste du poème. En effet, il est difficile de déterminer où commence précisément la pathographie : si le symptôme initial du « coup au cœur dans la poitrine » intervient aux vers 5b–6, il ne fait pas vraiment partie de la liste, dans la mesure où il est formulé à l'aoriste (ἐπτόαισεν) et rattaché à la phrase précédente par le relatif τό, alors que tous les suivants, au présent et au parfait, constituent une nouvelle phrase qui commence au vers 7 par la particule explicative γάρ et se termine au vers 16<sup>35</sup>. Je vais commencer par la liste de symptômes proprement dite, parce que c'est elle qui a plus particulièrement intéressé la réception, et étudierai ensuite le symptôme initial, qui constitue une charnière articulant la pathographie à l'ensemble du poème.

### *Les effets récurrents en série (v. 7–16)*

La liste de symptômes s'étend sur deux strophes et demie. Après la première demi-strophe (v. 7–8), occupée par une subordonnée circonstancielle et par une principale négative (v. 8 : οὐδέν), elle est fortement marquée par la parataxe : les troisième et quatrième strophes (v. 9–16) alignent huit nouvelles principales, dont la première, ouverte par le connecteur adversatif ἀλλά, reformule au positif celle des vers 7–8 et, avec la particule μέν, annonce les sept dernières, chacune reliée à la précédente par un simple δέ. On observe ainsi une série de huit

---

<sup>35</sup>Edmunds 2001b:5–7, Hutchinson 2001:171–172.

symptômes, dont le premier – l’aphasie – est dédoublé ; ils s’articulent selon la division strophique en deux groupes, quatre effets frappant des facultés et organes spécifiques (str. 2b–3), quatre autres le corps entier (str. 4)<sup>36</sup>. Je les examine maintenant plus en détail.

*Premier groupe (v. 7–12) : effets frappant des facultés et organes spécifiques*

La seconde moitié de la deuxième strophe (v. 7–8) contient une subordonnée, qui présente la circonstance de la pathologie, et une principale décrivant un premier symptôme. La valeur de la circonstancielle introduite par la conjonction ὡς, on l’a vu, est surtout temporelle : si l’on retient le texte courant, cette conjonction, associée au corrélatif ὥς, indique une simultanéité ; toujours selon ce texte probable, l’action de la subordonnée, au subjonctif aoriste (ἴδω), est envisagée de façon générale et sans définition de durée ; dans toutes les variantes du texte, cette action avec laquelle coïncident les symptômes en série est un regard du *je*, et, dans la version retenue ici, un regard bref du *je* vers le *tu* (ἐς σ’ ἴδω βρόχε(α)). Ce regard apparaît ainsi comme la condition déclenchant un syndrome potentiellement récurrent. Il faut noter que la cause affective des troubles n’est pas spécifiée. Nous verrons qu’elle est liée à l’évocation du charme du *tu* qui suscite le désir (v. 5 : ἰμέρουν) ; mais rien ne dit si un aspect particulier de l’amour – jalousie, peur ou autre – est en jeu : ce sentiment est indéfini mais très fort, vu qu’un regard caractérisé comme bref suffit à révéler sa puissance annihilante.

En effet, la première conséquence immédiate chez le *je* de son bref regard vers le *tu* est son incapacité vocale totale (v. 7–8 : ὡς γὰρ <ἐς> σ’ ἴδω βρόχε’, ὡς με φώνη- | σ’ οὐδὲν ἔτ’ εἴκει), et le lien entre la brièveté du regard et l’anéantissement de la voix est souligné par la mise en évidence de l’adjectif adverbial βρόχε(α) et du pronom οὐδὲν juste après les verbes auxquels ils se rapportent (respectivement ἴδω et φώνησ(αι)), à des points charnières du vers<sup>37</sup>. Il faut noter qu’après la subordonnée indiquant une circonstance générale au subjonctif aoriste (ἴδω), l’impossibilité de parler est exprimée avec un infinitif aoriste (φώνησ(αι)) régi par un indicatif présent (εἴκει) : au moindre regard (subjonctif aoriste), cette perte d’une faculté générale (infinitif aoriste) est donc observée comme réelle et dans sa durée (indicatif présent). On voit d’emblée un paradoxe pour une poésie orale : la locutrice se dit durablement sans voix dès

<sup>36</sup>Hutchinson 2001:173–174 ; Privitera 1969b est trop influencé par le jeu d’oppositions mis en évidence par le Ps.-Longin.

<sup>37</sup>Voir *supra* p. 42.

qu'elle regarde sa destinataire, ce qui contraste avec le fait qu'elle est en train de s'adresser à elle et marque bien le caractère extrême de la liste de symptômes qui commence ici.

La troisième strophe, avant de développer l'expression de la puissance de ce sentiment en ajoutant d'autres effets, commence par dédoubler le premier. Comme le montre le *ἀλλά* qui introduit le pendant positif de la phrase précédente négative, la métaphore de la langue brisée (v. 9 : *κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε*) signale aussi une disparition totale de la voix, soulignée par la *tmèse* du verbe « se briser » (*κὰμ... ἔαγε* pour *κατέαγε*), et surtout par le hiatus exceptionnel entre *γλῶσσα* et *ἔαγε*, qui en est probablement, on l'a vu, une expression mimétique<sup>38</sup>. À l'impossibilité de parler présentée de façon neutre à la fin de la strophe précédente, l'image de la langue brisée donne un aspect très concret, qui se retrouvera dans tous les autres symptômes de la liste : le trouble frappe ici explicitement la partie du corps liée à la voix, tout comme les autres affections de cette troisième strophe touchent les organes de divers sens affectés par ce syndrome. On notera aussi que si la première fois, l'aphasie était formulée au présent (*εἴκει*), elle l'est ici au parfait (*ἔαγε*), qui attire l'attention sur l'état stable résultant de la brisure de la langue initiale ; les deux aspects alterneront encore dans la suite de la liste, insistant ainsi sur la durée dans le présent.

Après ce premier symptôme (double) consistant en la perte d'une faculté expressive, le deuxième, ainsi que ceux du reste de la troisième strophe, affecte un organe de la perception. Répondant comme tous les suivants par un *δέ* au *μὲν* du premier, il se manifeste sous la peau, organe du toucher, et est aussi formulé au parfait : un feu, qualifié de « subtil », s'y est mis à courir « tout de suite », à savoir dès le bref regard initial – l'adverbe de la simultanéité renvoie à la corrélation *ὡς... ὡς...* du début –, et il persiste (v. 9–10 : *λέπτον | δ' αὐτίκα χρωί πῦρ ὑπαδεδρόμακεν*). On note, en lien peut-être avec la langue brisée qui précède, le style haché de la phrase, marquée par un hyperbate (*λέπτον... πῦρ*) et par deux monosyllabes successifs (*χρωί πῦρ*) : cet ordre des mots particulier a surtout pour effet de mettre en relief le « feu » sujet de la phrase avec le substantif *πῦρ*. Comme les autres symptômes, ce feu, qui s'insinue en courant sous la peau (*χρωί... ὑπαδεδρόμακεν*), est une sensation physique : il s'agit non du feu métaphorique de la passion brûlant le cœur, mais d'une flamme concrète parcourant le

---

<sup>38</sup>Sur ce point, voir *supra* p. 44–46. Pour la disparition de la voix plutôt que le bégaiement, on peut ajouter aux arguments de Marzullo 1996 contre Bonanno 1993 que le passage de Théocrite sur lequel elle s'appuie contredit en réalité son hypothèse : Simaitha ne peut plus émettre la moindre voix, *pas même* des balbutiements (2.108–109 : *οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὄσον ἐν ὕπνῳ | κνυζεῦνται... τέκνα*) ; on peut lire cette phrase comme la négation d'une telle interprétation, qui était peut-être discutée à l'époque de Théocrite.

corps sous la peau. S'il est concret comme le précédent, cet effet est toutefois particulier : par contraste avec le reste de la strophe, on n'a pas ici affaire à une perte de faculté, mais au contraire à une sensibilité accrue<sup>39</sup>. De plus, frappant l'organe de la peau, il n'est pas localisé comme les autres effets de cette strophe, mais court dans tout le corps, annonçant ainsi les symptômes suivants, particuliers d'abord, puis généraux dans la strophe suivante.

Les deux derniers symptômes de la troisième strophe affectent les deux principaux canaux de perception du monde extérieur au corps, à savoir les sens souvent associés que sont la vue et l'ouïe ; là encore, ce sont les organes de ces sens qui sont mis en relief, les yeux au début du vers 11 (ὀπράτεσσι), les oreilles à la fin du vers 12 et de la strophe entière (ἄκουαι). La mention des yeux au datif introduit un des rares symptômes formulés à la première personne, « de mes yeux je ne vois rien » (v. 11 : ὀπράτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι(τι)) : outre une variation par rapport aux expressions où le sujet est l'organe (la langue) ou l'effet lui-même (le feu), ce tour personnel renvoie au *je* sujet du regard déclenchant la pathographie dans la subordonnée initiale (v. 7 : ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε(α)) ; cela redouble le paradoxe du *je* qui, en plus de dire qu'il ne peut plus rien dire, ne voit plus rien aussitôt qu'il regarde<sup>40</sup>. Quant au trouble de la perception auditive qui clôt la strophe, il répond à celui de l'expression phonique qui l'ouvre, également en ce que, comme pour la langue, c'est la partie du corps affectée qui est sujet de la phrase, en l'occurrence les oreilles qui bourdonnent (v. 11–12 : ἐπιρρόμ- | βεισι δ' ἄκουαι). Après le paradoxe du regard sans vision, le lien du début et de la fin de la strophe souligne la perte de deux autres facultés essentielles pour une poésie orale, celles de parler et d'entendre.

#### *Second groupe (v. 13–16) : troubles frappant l'ensemble du corps*

Si les symptômes de la troisième strophe touchaient tous des organes spécifiques, ceux de la quatrième, également reliés aux précédents par la particule δέ, concernent plutôt l'ensemble du corps, vu comme de l'extérieur ; mais ce regard extérieur du *je* sur elle-même se manifeste progressivement et ne sera clair qu'à l'extrême fin de la liste. Ainsi, le premier symptôme de la quatrième strophe est externe, mais peut être perçu de l'intérieur à travers la peau : la sueur

<sup>39</sup>Hutchinson 2001:173.

<sup>40</sup>Ce double paradoxe semble souligné par la première personne : les seuls symptômes qui l'emploient sont en effet l'aphasie à la fin de la deuxième strophe (dans une infinitive contenant un οὐδὲν comme ici), l'aveuglement ici, puis dans la quatrième strophe la pâleur et la quasi-mort apparente, qui impliquent toutes deux également le regard du *je*, cette fois sur lui-même.

qui s'écoule sur tout le corps du *je* (ἀ δὲ μ' ἵδρωσ κακχέεται) répond ainsi au deuxième effet de la troisième strophe, le feu qui court sous la peau dans tout le corps, qui est aussi sujet d'un verbe composé, marquant une opposition entre feu et eau, et peut-être entre chaud et froid.

Le symptôme suivant reste dans la même ligne : comme la sueur, c'est le tremblement lui-même qui est sujet de la phrase, et il saisit aussi la locutrice tout entière (τρόμος δὲ | παῖσαν ἄγρει) ; si ce trouble est également sensible de l'intérieur, le verbe ἄγρει, qui littéralement signifie « prendre à la chasse », montre toutefois qu'il l'« assaille » concrètement du dehors. Mais le regard extérieur du *je* sur lui-même devient surtout frappant avec la mention de son teint verdâtre ou jaunâtre, quand elle dit qu'elle est plus pâle que l'herbe (v. 15 : χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι). Ce regard extérieur frappe d'autant plus que le symptôme est formulé à la première personne, tout comme l'aveuglement dans la strophe précédente, ce qui n'est peut-être pas une coïncidence : à la vue défaillante du *je* (v. 11 : ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ(ι)), qui pourtant regarde vers le *tu* (v. 7 : ἔς σ' ἴδω), peut répondre ici la défaillance du corps exsangue qu'elle donne à voir et observe elle-même. Enfin, le paradoxe du *je* qui décrit de l'extérieur son propre trouble intérieur culmine quand il constate sa propre mort (v. 15–16 : τεθνάκην δ' ὀλίγω πιδεύης | φαίνομ' ἔμ' αὐται) : subordonné à la phrase « je m'apparais à moi-même », où le *je* est à la fois sujet et objet d'une impression au présent, ce constat au parfait d'une mort advenue est modalisé par « presque », qui signale l'impossible et souligne le paradoxe.

En résumé, les symptômes de la quatrième strophe concernent l'ensemble du corps et sont vus de l'extérieur. Ils sont disposés en crescendo : si le premier est encore proche des effets de la strophe précédente liés à des organes particuliers, le deuxième insiste sur la globalité de la pathographie (παῖσαν), le troisième est évoqué par une hyperbole (χλωροτέρα... ποίας) et le dernier évoque la dernière des extrémités (τεθνάκην), la mort représentant la conséquence et la radicalisation du teint morbide et de tous les troubles antérieurs. De façon générale, toute la liste de symptômes est marquée par la surenchère hyperbolique : déclenchée par le moindre regard, elle débute par une incapacité totale de parler et s'étend ensuite au reste du corps, dans ses parties d'abord, puis dans son ensemble. Autre trait d'unité de la liste, on observe des liens non seulement entre effets consécutifs – comme les dysfonctionnements de la vue et de l'ouïe dans la troisième strophe, ou les trois dernières impressions de la quatrième –, mais également d'une strophe à l'autre, notamment entre les symptômes formulés à la première personne ou entre le feu courant sous la peau à travers le corps entier et les effets globaux de la fin de la liste, en particulier l'écoulement de la sueur sur le corps du *je*. Mais il n'y a pas d'indication

sur le sentiment exact à l'origine de ces effets extrêmes : un regard bref vers le *tu*, de manière générale (au subjonctif aoriste), suffit à les provoquer.

*Le coup au cœur ponctuel (v. 5b–6)*

La liste de symptômes dans son ensemble a une fonction explicative par rapport à tout ou partie de la phrase précédente, à laquelle elle est reliée par un γάρ. Or, le membre de phrase qui la précède immédiatement présente un symptôme initial, le coup au cœur dans la poitrine (v. 5b–6 : τό μ' ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν). On peut ainsi considérer qu'elle l'explique : de fait, ce coup au cœur, concret comme tous les symptômes de la liste, frappe un organe précis comme les effets de la troisième strophe, et il annonce en particulier à l'intérieur du corps le tremblement qui l'assillera de l'extérieur dans la quatrième strophe ; la particule ἦ μὲν, qui attire l'attention de l'auditeur, semble annoncer le connecteur explicatif γάρ, et les autres affections peuvent ainsi paraître développer celle-ci<sup>41</sup>. Ce symptôme initial se distingue toutefois nettement des suivants. Il n'est d'une part pas formulé au présent ou au parfait, mais à l'indicatif aoriste (ἐπτόαισεν) : alors que les effets de la liste se manifestent et perdurent en général à chaque regard, celui-ci a un aspect instantané et marque donc un trouble ponctuel ; il faudra préciser la valeur notamment temporelle de l'aoriste par rapport au début de la phrase. Ce trouble d'autre part n'a pas nécessairement la même origine : si le syndrome, dont la cause n'est pas précisée, se déclenche au moindre regard du *je* vers le *tu*, le coup au cœur est causé par un élément neutre, représenté ici par le pronom relatif-démonstratif sujet τό, dont il faudra chercher l'antécédent dans la scène initiale. Ainsi, la liste de symptômes n'est pas le simple développement du coup au cœur, mais présente une explication plus générale se référant peut-être non seulement à la relative des vers 5–6, mais aussi aux autres membres de la phrase, que je vais aborder maintenant pour préciser l'articulation de l'ensemble du poème.

<sup>41</sup>Privitera 1969:60–64 et n. 30 et 32. Pour la fonction dialogique de ἦ μὲν, voir Edmunds 2001b. Pour la portée explicative probablement plus large de la particule γάρ, voir *infra* p. 58.



## D'une vision particulière à une réflexion générale : les effets dans l'entier du poème

Les deuxième, troisième et quatrième strophes du fragment 31 de Sappho présentent ainsi un symptôme initial ponctuel frappant le cœur du *je*, expliqué ensuite par le déclenchement habituel chez elle, au moindre regard vers le *tu*, d'une série d'effets physiques hyperboliques, localisés ou généralisés, une perte totale de facultés qu'elle garde paradoxalement la capacité d'observer et de décrire elle-même en détail. Mais c'est dans la scène initiale, souvent ignorée ou reconfigurée dans la réception, qu'il faut chercher la cause du symptôme initial, autrement dit l'antécédent pronom relatif-démonstratif neutre τό, et l'arrière-plan qui amène l'évocation des troubles récurrents du *je* à la vue du *tu*. On y trouvera aussi, comme dans le fragment restant du début de la cinquième, quelques indices énonciatifs, qu'il faudra tenter ensuite de contextualiser afin de mieux cerner la fonction possible de la pathographie centrale.

### *La scène initiale (v. 1–5a)*

Si les trois strophes centrales focalisent sur le *je*, mais laissent au *tu* un rôle capital comme objet du regard déclenchant les symptômes en série, la strophe initiale est aussi marquée par la perspective du *je*, mais se concentre sur un *il* assis face au *tu* et l'écouter attentivement. En effet, à l'ouverture du poème, le verbe φαίνεται fait ressortir le point de vue du *je* (μοι) tout en introduisant comme sujet un démonstratif masculin lointain (κῆνος), un *il* mis en relief, célébré ensuite comme « égal aux dieux » (v. 1 : ἴσος θεοισιν), présenté comme masculin et déterminé par une relative où il est sujet de deux verbes coordonnés au présent de l'indicatif (v. 2–4 : ὄνηρ, ὅστις... | ἰσδάνει καί... | ... ὑπακούει). Cet homme au rôle prépondérant n'a cependant pas d'identité précise, comme le montre le relatif indéfini ὅστις : ce ne peut pas être n'importe quel homme, vu qu'il est présenté comme unique par l'article dans la crase ὄνηρ et par le démonstratif κῆνος ; mais ce dernier, comme l'a montré de façon convaincante Joachim Latacz, ne désigne pas un homme dans la réalité, mais annonce la relative qui l'imagine dans la situation qu'elle décrit<sup>42</sup>. Il s'agit donc d'un homme unique mais indéfini, imaginé, ce que suggère aussi le verbe φαίνεται : construit avec une infinitive, il signifie certes « sembler,

<sup>42</sup>Latacz 1985:82–85 (« derjenige Mann... , welcher »), suivi par Edmunds 2001b:8–9 ; même si ὅστις équivaut à ὅς (Rydbeck 1969, Lasserre 1989, Tzamali 1996), cela n'enlève rien à la nature déterminative de la relative et à la distance impliquée par κῆνος, également soulignée par Aloni 2001.

paraître » et ne peut décrire une apparition concrète ; mais mis en évidence en tête du poème, il semble garder en partie sa force visuelle étymologique et ouvrir une image mentale, ce qui m'amène à le traduire par « il m'apparaît être »<sup>43</sup>. Quoi qu'il en soit, l'homme de cette scène initiale n'est évoqué que par rapport au *tu*, face à qui il a sa place et qu'il écoute attentivement de près (v. 2–4 : ἐναντίος τοι | ἰσθάνει καὶ πλάσιον | ... ὑπακούει), et disparaît totalement dans la suite du poème ; sa célébration est essentielle dans cette strophe, mais est subordonnée au discours de la locutrice à la destinataire, dont le lien est souligné ici par les pronoms de première et deuxième personne se répondant en début de vers 1 (μοι) et en fin de vers 2 (τοι).

C'est ainsi le *tu* qui, en tant qu'objet de l'attention du *il*, puis du regard du *je* déclenchant les symptômes, est au centre des quatre premières strophes du poème. Or, ce *tu* est brièvement décrit à l'articulation des deux premières strophes : au pronom de deuxième personne sous-entendu comme objet de l'écoute du *il* s'accordent deux participes présents actifs coordonnés montrant le *tu* féminin en train de parler doucement et de rire de façon désirable (v. 3–5: ᾄδου φωνεί- | σας ὑπακούει || καὶ γελαίσας ἰμέροεν). À un niveau syntaxique différent, le *il* et le *tu* sont donc chacun le sujet de deux verbes d'aspect présent duratif : l'un reste assis et écoute l'autre qui parle et qui rit. Des deux actions du *tu*, complétées chacune – dans une disposition en chiasme – par un adjectif à valeur adverbiale, la première dégage de la douceur (ᾄδου) et la seconde suscite le désir (ἰμέροεν). Ainsi, même si la locutrice concentre sa perspective sur l'homme dans la strophe initiale et sur elle-même dans les trois suivantes, on trouve à la charnière un moment central de célébration du charme de la destinataire, célébration d'ailleurs renforcée d'un côté par celle de l'homme et de l'autre par la réaction hyperbolique du *je* au moindre regard vers elle. À l'articulation, c'est l'idée de désir qui est mise en évidence et qui apparaît comme la cause des symptômes en série.

On observe entre la première strophe et les trois suivantes un certain nombre d'oppositions, soulignées par des parallélismes lexicaux. L'un de ces parallélismes marque un contraste entre le *je* et le *tu* : au participe présent décrivant la douce voix du *tu* en fin de première strophe (v. 3–4 : ᾄδου φωνεί- | σας) s'oppose, en même position dans la deuxième, l'infinitif aoriste évoquant la voix inexistante du *je* (v. 7–8 : φωνή- | σ' οὐδέν)<sup>44</sup>. Un autre parallélisme établit

<sup>43</sup>Cf. Rösler 1990:280. Ce sens est différent de celui de Snell 1931:75, « in Erscheinung treten », insistant sur l'apparition concrète, sens qu'il défend en lien avec son interprétation du poème comme chant de mariage : ce n'est pas aux yeux, mais à l'esprit du *je* que l'homme apparaît égal aux dieux ; voir encore *infra* p. 80–82.

<sup>44</sup>Di Benedetto 1985:154–156.

une opposition plus forte encore entre le *je* et le *il*. D'une part, en effet, au verbe ὑπακούει, qui clôt la première strophe en indiquant l'écoute attentive du *il*, fait écho au même endroit de la troisième le substantif ἄκουαι désignant les oreilles bourdonnantes du *je*. Ainsi, alors que le *tu* parle et le *il* écoute, le *je* est incapable de parler et d'entendre : ces deux premiers rappels internes, entre la fin de la strophe initiale et celle des deux suivantes, mettent à nouveau en relief la parole et l'ouïe, sens essentiels dans une poésie orale. Mais on peut plus généralement dire que la défaillance physique du *je* au moindre de ses regards vers le *tu* contraste tant avec le charme de ce dernier (v. 5 : ἰμέροεν) qu'avec la stabilité du *il* face au *tu* (v. 2–3 : ἐνάντιός τοι | ἰσδάνει). Cependant, un dernier écho, celui du verbe φαίνεσθαι, ramène en structure annulaire de la fin de la quatrième strophe au début de la première et oppose encore plus le *il* et le *je*, tous deux confrontés au *tu* : alors que le *il* apparaissait au *je* être égal aux dieux (v. 1–2 : φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοισιν | ἔμμεν' ὄνηρ), le *je* s'apparaît à elle-même être morte à peu près (v. 15–16 : τεθνάκην δ' ὀλίγω πιδεύης | φαίνομ' ἔμ' αὔται).

Le texte ne précise pas en quoi l'homme de la strophe initiale apparaît au *je* égal aux dieux. Différentes possibilités se présentent au fil du déroulement du poème : cela peut être d'abord pour l'aspect avec lequel il apparaît au *je*, puis pour son bonheur de pouvoir être assis face au *tu* désirable, ensuite aussi pour sa force lui permettant de résister aux effets dévastateurs que la seule vue du *tu* déclenche chez le *je*, voire enfin pour sa quasi-immortalité résultant du contraste avec la quasi-mort du *je*<sup>45</sup>. Ainsi, la structure argumentative des quatre premières strophes se réoriente aussi progressivement : si le γάρ introduisant au vers 7 les symptômes en série déclenchés par le moindre regard du *je* vers le *tu* semble d'abord expliquer son coup au cœur des vers 5–6, il finit par pouvoir aussi justifier la phrase entière des vers 1–6, à savoir l'impression divine que lui fait l'homme de la scène initiale (« celui qui peut rester assis et attentif face à toi m'apparaît égal aux dieux, car moi, dès que je regarde vers toi, je perds tous mes sens et m'apparais presque morte »)<sup>46</sup>.

Le coup au cœur des vers 5–6 occupe ainsi une position charnière : placé dans une relative, il se rattache selon la syntaxe à ce qui précède ; mais au niveau du thème et de la structure strophique, il se rapproche des symptômes qui suivent. Dans cette relative subordonnée à une phrase au présent, l'indicatif aoriste (v. 6 : ἐπτόαισεν) n'a sans doute pas de valeur temporelle

---

<sup>45</sup>Privitera 1969:46–50 souligne le caractère générique et polyvalent de la formule ἴσος θεοισιν ; Race 1983:95–97 suggère aussi que son sens dépend du contexte, mais refuse l'idée de μακαρισμός pourtant naturelle ici.

<sup>46</sup>Robbins 1980.

passée : il serait difficile non seulement qu'un coup de foudre ponctuel passé soit évoqué dans la suite directe d'une scène imaginée comme présente, mais aussi qu'il soit ensuite expliqué (γάρ) par des troubles se manifestant de façon générale ; il s'agit plutôt d'un aoriste ingressif, concentrant l'attention sur le début d'une expression de sentiment présente, que souligne aussi la force affective du relatif-démonstratif τό du vers 5<sup>47</sup>.

Le problème est de définir à quoi renvoie ce pronom neutre, autrement dit ce qui chez le *je* « provoque un coup au cœur dans la poitrine »<sup>48</sup>. Deux possibilités se présentent. D'une part, l'antécédent peut être la double proposition participiale qui précède, à savoir le fait que le *tu* parle doucement et rie de façon désirable : dans ce cas, c'est ce charme du *tu* qui, alors qu'il n'engendre aucun trouble chez le *il*, causerait chez le *je* le coup au cœur ponctuel<sup>49</sup>. Ce dernier se rapprocherait alors des symptômes en série se déclenchant au moindre regard du *je* vers le *tu*, causés certainement par le désir qui en émane (v. 5 : ἰμέροεν). D'autre part, le τό du vers 5 peut reprendre non la seule participiale, mais l'entier de la scène initiale imaginée, à savoir le face-à-face serein d'un homme et de la destinataire : le coup au cœur serait ainsi la réaction du *je* à cette représentation<sup>50</sup>. Il se rattacherait alors à ce qui précède, étant causé par un sentiment lié au *il*, alors que les effets suivants se déclenchent à la vue du seul *tu*. Des deux possibilités, je préfère la seconde. En effet, si le désir émanant du *tu* féminin était la cause identique de l'effet ponctuel initial et des troubles récurrents, l'homme serait alors évoqué seulement pour que sa sérénité face au charme du *tu* mette en évidence par contraste la réaction troublée du *je*<sup>51</sup>. Or, la représentation de cet homme égal aux dieux, mis en évidence au début du poème, a sans doute une fonction moins limitée, qu'il faudra tenter d'identifier en lien avec le contexte

<sup>47</sup>Voir en dernier lieu Edmunds 2001b:11–12 pour la valeur de l'aoriste (contra Hutchinson 2001:171–172), et 2001b:5 et 9–11 pour la force affective du relatif démonstratif τό.

<sup>48</sup>La controverse est présentée par Robbins 1980.

<sup>49</sup>En dernier lieu, Radke 2005 *passim* insiste sur la fonction centrale du relatif τό, qui articule toute l'opposition du poème entre le *il* et le *je* face à l'attrait de la jeune fille, qui selon elle est clairement l'antécédent de ce relatif, en raison de l'explication qui insiste ensuite sur le regard *du je* vers le seul *tu* (ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω) ; voir aussi p. ex. Hutchinson 2001:171, Furley 2000.

<sup>50</sup>Edmunds 2001b:5 et 9–11 réfère le relatif démonstratif τό à « the very thought of the young woman's happy married state » (5), « the imagined picture of the young woman sitting opposite her husband, etc. » (9).

<sup>51</sup>L'interprétation voyant en l'homme une simple figure de contraste a eu de nombreux adhérents : Koniaris 1968, Radt 1970, Marcovich 1972, Race 1983, Furley 2000.

du poème. En tout cas, le  $\tau\acute{o}$  délibérément neutre invite à envisager que toute la scène initiale, à savoir non seulement le *tu* féminin, mais aussi la représentation du *il* face à elle, joue un rôle dans le coup au cœur du *je*, détaché des autres symptômes et différent par son aspect verbal.

Mais cela ne signifie pas que le poème soit une expression de jalousie. D’abord, les effets récurrents en série des vers 7–16, à l’inverse du trouble ponctuel des vers 5–6, se déclenchent à la vue du seul *tu*, et sont donc liés sans doute au désir qui en émane : le *il* n’y intervient pas, pas plus que la jalousie. Ensuite, même dans le cas du coup au cœur provoqué par la vision de la strophe initiale, la jalousie n’a pas lieu d’être, vu que l’homme n’y a pas d’existence réelle, mais est seulement imaginé : il peut y avoir de l’envie à l’idée de la position dans laquelle ce *il* est représenté et de la relation, différente de celle du *je*, qu’il peut entretenir avec le *tu*, mais non du ressentiment face à un individu particulier. Enfin, si cette représentation peut susciter chez le *je* de tels sentiments négatifs liés à sa propre situation, l’impression forte du coup au cœur peut tout autant avoir des aspects positifs au vu de la relation sereine dans laquelle le *tu* est imaginé avec le *il* : ce dernier est d’ailleurs célébré pour cela au début.

En résumé, la strophe initiale imagine un face-à-face serein entre un homme – unique mais indéfini – et la destinataire désirable, une scène qui suscite une réaction chez le *je* et lui donne l’occasion de décrire de façon plus générale les troubles extrêmes se manifestant au moindre de ses regards vers elle. Avant de comparer ce texte à d’autres analogues et de prendre en considération le contexte présumé pour tenter de préciser le rôle du *il*, la nature de sa relation avec le *tu* et la fonction de la pathographie, il faut encore étudier la dernière partie du poème, à savoir la cinquième strophe, conclusion assurément essentielle pour la fonction du discours, mais hélas tronquée et pour cette raison négligée par les interprètes.

#### *L’encouragement final (v. 17a-\*)*

Les strophes 1–4 étudiées jusqu’ici forment une unité, délimitée en structure annulaire par la récurrence du verbe  $\phi\acute{\alpha}\iota\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$  aux vers 1 et 16. Cette première partie du poème, on l’a vu, est principalement descriptive : si la strophe initiale a un aspect de célébration de l’homme et à travers lui de la destinataire, on assiste surtout à la présentation d’une scène et d’une liste des symptômes. La strophe finale amène de ce point de vue une rupture forte et introduit un discours général. Cette rupture est marquée au vers 17 par un  $\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\alpha}$  qui suit non une négation comme au vers 9, mais une ponctuation forte, et qui oppose donc deux phrases globalement :

un tel *ἀλλά* peut assurer une simple transition, mais aussi reprendre un discours direct après une parenthèse, ou alors introduire une objection ou une réponse appuyée ; répondant au *ἦ μόν* du vers 5, il marque un changement de voix dont il faut tenter de préciser la fonction<sup>52</sup>.

Le deuxième mot du vers 17, « tout » (*πάν*), marque le passage à la réflexion générale, en enchaînant sur l'aspect extrême de cette surenchère de symptômes. Ensuite, l'adjectif verbal à sens passif *τόλματον* pose deux problèmes. D'une part, le type de modalisation qu'il implique est incertain : il indique en principe une possibilité (« peut être »), mais parfois une obligation (« doit être »)<sup>53</sup>. D'autre part, le verbe *τολμᾶν*, dérivé du substantif féminin *τόλμα* (« le fait de prendre sur soi, le courage, la hardiesse ») et lié à *τλῆναι* (« supporter »), peut avoir deux sens différents, dont le plus fréquent est « oser » et le plus ancien « endurer »<sup>54</sup>. Si l'on choisit « il faut tout oser », « tout » renvoie vers l'extérieur du poème à ce qui permettrait de remédier à la situation ; mais on voit mal comment elle pourrait être combattue par tous les moyens<sup>55</sup>. À l'inverse, si l'on préfère comme moi « on peut tout endurer », « tout » généralise à partir de ce qui précède, et l'expression signifie « on peut endurer toutes les souffrances », à savoir même les symptômes extrêmes en série déclenchés au moindre regard vers le *tu* désirable, et même le coup au cœur à l'idée d'un face-à-face serein entre un homme et la destinataire. Quoi qu'il en soit, cette cinquième strophe amène une expression d'encouragement, d'exhortation ou de consolation, dont il faudra se demander à qui elle s'adressait.

Cette formule d'encouragement était suivie d'une justification introduite par la subjonction causale *ἐπεὶ* (« puisque »). Il ne subsiste de cette explication que deux mots, *καὶ πένητα* (« le pauvre aussi »), qui ne s'intègrent pas à cette place dans le vers : ils ont été soit considérés comme corrompus et corrigés de diverses manières, soit jugés authentiques et provenant par exemple du début du vers suivant ; dans ce dernier cas, la situation du *je* souffrant serait implicitement comparée à celle du pauvre (*πένης*), capable lui aussi de supporter sa condition, ce qui renforcerait l'aspect gnominique de cette conclusion. Mais ces deux mots ne peuvent mener qu'à des réflexions hypothétiques, et je ne souhaite pas m'aventurer ici sur le terrain de

<sup>52</sup>Pour ce type d'emploi de *ἀλλά*, voir *LSJ s. v.*, II/1–4. Pour la dimension dialogique du *ἦ μόν* du vers 5, voir *supra* p. 55 et n. 41.

<sup>53</sup>Hamm 1958:68–69 (en particulier n° 5 pour la possibilité).

<sup>54</sup>Pour l'étymologie, voir Chantraine *s. v.* *τόλμα*.

<sup>55</sup>Page 1955, Burnett 1983.

la correction ou de la conjecture. Globalement, on constatera simplement que la scène particulière imaginée initialement provoque chez le *je* une réaction unique, puis amène une description plus large des réactions toujours spécifiques du *je* au désir suscité par le *tu*, et débouche enfin sur une réflexion générale à dimension parénétiq ue. Pour tenter de mieux cerner la fonction que pouvait avoir ce poème, il convient maintenant de le rapprocher d'autres textes comparables, puis de l'envisager dans un contexte.

### Comparaisons avec d'autres poèmes

Dans une tradition de poésie orale comme celle de Sappho, les poèmes étaient transmis à un public non de lecteurs, mais d'auditeurs dans le cadre rituel d'une occasion de *performance* : ils n'ont donc pas de position particulière ou signifiante dans un recueil écrit par rapport à d'autres textes qui constitueraient leur « cotexte », et nous n'avons pas moyen de déterminer quel pouvait être pour ainsi dire leur « codiscours », à savoir les éventuels poèmes – ou autres formes d'expressions – avec lesquels ils entraient en relation dans ces circonstances ou dans d'autres voisines. Il vaut cependant la peine de rapprocher le fragment 31 d'autres poèmes de Sappho, et ce pour deux raisons. D'une part, la comparaison, en faisant ressortir analogies et différences, permet de mieux distinguer des types de discours. Elle peut même être étendue à d'autres courants poétiques apparentés ou en contact avec Sappho, notamment à l'épopée, en étant conscient qu'un tel travail ne permet d'établir que des parallèles entre différents discours dans des traditions en contact, et quasi jamais des liens directs entre des poèmes spécifiques. Elle donne aussi l'occasion de présenter les textes avec lesquels le fragment 31 a été mis en relation par la critique moderne, mais déjà dans la réception ancienne. L'autre intérêt d'étudier le fragment 31 dans son environnement textuel est ainsi de préparer l'étude de sa réception. Il a en effet été perçu en lien avec d'autres textes et avec un cotexte écrit au moins à partir de l'époque alexandrine et de la création du recueil : l'ordre de ce dernier, qui ne dépend pas de Sappho, mais des principes de classement et de l'arbitraire des éditeurs, ne peut certes être reconstitué que de façon très grossière, voire pas du tout ; mais le seul fait que des poèmes aient circulé ensemble – ce qui était sans doute le cas, peut-être selon d'autres regroupements, dès les débuts de la diffusion écrite des textes de Sappho – ou aient pu être rapprochés est déjà déterminant pour la réception, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. J'étudierai donc ici des parallèles au fragment 31 dans d'autres poèmes de Sappho et dans le reste de la

tradition notamment érotique et épique, afin de mieux cerner ses ressources expressives et d'identifier par rapport à quel type de textes il a pu être interprété. Je procéderai de la même façon que dans la section précédente de ce chapitre, en repartant des symptômes et en prenant ensuite en compte la scène initiale et la réflexion finale.

Par son ampleur, la pathographie du fragment 31 est unique autant chez Sappho que dans la poésie archaïque. Afin de mieux l'expliquer et de prendre conscience des textes avec lesquels la réception l'a mise en relation, il vaut la peine d'y comparer dans un premier temps chez Sappho les références générales à des souffrances dues à la passion et les quelques effets physiques spécifiques attestés dans d'autres poèmes, et dans un second temps d'autres listes de symptômes, moins étendues, que l'on trouve dans le reste de la tradition, et notamment dans l'épopée homérique, en étant attentif à leurs causes et à leur contexte.

#### *Autres symptômes sapphiques*

Plusieurs fragments de Sappho évoquent de façon générale diverses formes de souffrances dont la cause est parfois impossible à identifier, notamment des « tourments » (μέριμναι), des « chagrins » (ὄνιαι) ou des « nausées » (ᾄσαι)<sup>56</sup>. On trouve en particulier les trois termes dans l'hymne clétique à Aphrodite ouvrant le recueil alexandrin : la déesse y est priée, au début, de ne pas dompter le cœur du *je* de nausées et de chagrins (fr. 1.3–4 : μή μ' ᾄσαισι μηδ' ὄνιαισι δάμνα, | πότνια, θῦμον) et, à la fin, de libérer ce *je* des pénibles tourments et d'accomplir tout ce que son cœur désire (v. 25–27 : χαλέπαν δὲ λῦσον | ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι | θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον). Ces peines, qu'Aphrodite inflige et dont elle peut libérer, sont ainsi liées à la non-réalisation d'un désir. Leur nature apparaît plus nettement dans la partie centrale de l'hymne, qui rappelle à la déesse une de ses interventions passées auprès du *je* féminin et les paroles qu'elle lui avait alors adressées pour savoir de quoi elle souffre (v. 15 : πέπονθα) et ce qu'elle veut (v. 17 : θέλω), elle qui est folle en son cœur (v. 18 : μαινόλαι θύμωι). Cette

<sup>56</sup>Oltre les extraits du fr. 1 cités ci-après, on trouve dans les fragments de Sappho d'autres occurrences de termes de la famille de ᾄσαι (fr. 3.7 : contexte incertain), de ὄνιαι (fr. 5.10 : perte d'honneur à cause du comportement du frère ; 63.3 : angoisses nocturnes ; 88a.19 : contexte de φιλία) et de μέριμναι (fr. 23.8 : pour ce poème dans lequel il est question de tourments probablement érotiques du *je* en contexte probablement nuptial ou prénuptial, voir *infra* p. 78 et 91 ; 87b.2 : contexte indéterminable). Dans un registre analogue de souffrances générales, il est question ailleurs de « plaintes » et de « soucis » (fr. 37.1 : στάλυγμα ; 3 : μελέδωναι), dans un contexte de blâme. La souffrance d'ordre érotique n'est donc chez Sappho qu'un type possible parmi d'autres.



souffrance et ce désir, assimilés ici à une folie, sont dus au non-respect d'une sorte de contrat érotique, la déesse lui demandant ensuite (au discours rapporté direct) qui elle doit ramener à son amour et qui lui fait injustice (v. 18–20 : τίνα δηῦτε πείθω | . ] . σάγην ἐς σάν φιλότατα ; τίς σ', ὦ | Ψάφ', ἀδίκησι ;) : la souffrance a donc pour cause la non-réciprocité d'une relation érotique, qui apparaît comme la rupture d'un lien institutionnel (ἀδικία)<sup>57</sup>. S'il y a similitude dans la manifestation physique, la situation n'est pas la même que dans le fragment 31, où ce n'est pas l'indisposition de la jeune fille à l'amour qui cause les symptômes, mais l'intensité du désir et – pour le coup au cœur initial – la représentation de la destinataire dans une scène de couple idéale : les moments sont donc différents.

Dans d'autres poèmes de Sappho, chez différentes personnes et à divers moments de leur vie érotique, les effets du désir (ἔμερος, πόθος) sont également décrits en termes très concrets. Une jeune fille se dit « domptée par le désir d'un garçon à cause de la délicate Aphrodite » (fr. 102.2 : πόθῳ δάμεισα παῖδος βραδίναν δί' Ἀφροδίταν), avec un verbe apparenté à celui utilisé par le *je* du fragment 1 pour prier Aphrodite de ne pas « dompter » son cœur (fr. 1.3 : δάμνα). Une femme mariée en Lydie, « se rappelant la délicate Atthis, dévore de désir son tendre cœur » (fr. 96.16–17 : ἀγάνας ἐπι- | μνάσθεις' Ἄτθιδος ἡμέρωι | λέπταν ποι φρένα... βόρηται). Le dieu Éros aussi se manifeste physiquement. Il est ainsi « donneur de douleurs » (fr. 172 : ἀλγεσίδωρος). Frappant en particulier le *je*, il est assimilé à un vent violent (fr. 47) :

Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι  
φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων

« Éros a secoué mes esprits, comme un vent, du haut de la montagne, abat son vol sur les chênes. »

Dans cette comparaison de l'amour avec un souffle invisible aux effets concrets, on relève l'idée de vol (ἐμπέτων), qui réapparaîtra plus loin, et surtout la secousse physique (ἐτίναξε) frappant les esprits dans le diaphragme (φρένας). L'action d'Éros est d'ailleurs aussi décrite – entre autres – comme une agitation corporelle dans deux autres vers célèbres (fr. 130) :

Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει  
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

« Éros, de nouveau, le briseur de membres, me tourmente, doux-amer, incontrôlable reptile. »

On voit que l'amour s'incarne en un animal rampant (ὄρπετον), s'insinuant dans le corps comme le feu qui court sous la peau dans le fragment 31 (10 : χρώι πῦρ ὑπαδεδρόμακεν). Dans cette série de qualificatifs d'Éros en asyndète, sa définition de « briseur de membres »

<sup>57</sup>Voir Gentili 1972, Bonanno 1973, Giacomelli 1980 ; pour la réception alexandrine ce thème, Falivene 1981.

(λυσιμέλης), tout comme sa nature non maîtrisable (ἀμάχανον), fait penser au déclenchement spontané et incontrôlable de la dissolution des facultés physiques du *je* du fragment 31. Mais le qualificatif qui frappe le plus dans cette liste est celui de « doux-amer » (γλυκύπικρον), qui indique que cette dissolution des membres est à la fois un plaisir et une douleur.

Si les textes cités ci-dessus évoquent de façon générale les effets physiques de l'amour et du désir que détaille le fragment 31, les symptômes particuliers listés par ce dernier n'ont que peu de parallèles précis dans ce qui nous reste des poèmes de Sappho : seule la sensation de feu peut être rapprochée quelque peu de deux autres fragments. Dans un cas, le *je* sent brûler explicitement de désir ce que nous traduisons imparfaitement par son « cœur » (fr. 48) :

ἦλθες, †καὶ† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,  
ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ

« Tu vins, et tu fis bien : moi, j'avais envie de toi, et tu rafraîchis mon cœur brûlant de désir. »

On voit ici aussi l'action concrète du désir sur le diaphragme (φρένα), qui contient l'esprit et les sentiments ; de plus, on peut souligner le contraste entre la durée du désir et de sa brûlure (à l'indicatif imparfait et au participe présent) et la fraîcheur ponctuelle apportée par la venue du *tu* (à l'aoriste), un type de contraste déjà observé dans le fragment 31. Dans le second cas, l'effet d'un feu vif est produit par le *tu* lui-même sur le *nous* (fr. 38) :

ὄπταις ἄμμε

« Tu nous rôtis. »

Comme dans la liste du fragment 31, la cause du symptôme n'est pas explicitée ; mais il s'agit sans doute aussi du désir émanant d'une jeune fille, laquelle devient elle-même sujet de l'action de « rôtir », une métaphore récurrente dans la suite de la tradition. En outre, l'emploi du *nous* est intéressant, dans la mesure où il implique comme objet de la pathologie érotique non le seul *je*, mais avec lui le groupe. Toutefois, le feu de ces deux fragments non seulement consume bien plus violemment que celui du fragment 31, qualifié de « subtil » (λέπτων), mais il est surtout métaphorique, alors que celui qui dans la pathographie s'insinue en courant sous la peau (χρῶ... ὑπαδεδρόμακεν) décrit la sensation d'une flamme concrète.

Si les symptômes particuliers de la liste proprement dite du fragment 31 ne trouvent donc guère de parallèles précis chez Sappho, le coup au cœur initial, rattaché à la phrase précédente et formulé à l'aoriste, en a davantage. On a vu souvent dans les fragments cités ci-avant que le

lieu des souffrances était le *θυμός*, l'« âme », et que le désir ou l'amour frappaient les *φρένες*, la zone du diaphragme (*φρήν*), siège des esprits et des sentiments<sup>58</sup>. Dans le poème qui nous occupe, le cœur est désigné par un autre substantif encore, *καρδία*, attesté seulement dans ce passage chez Sappho, terme marqué désignant l'organe lui-même, localisé « dans la poitrine » (*ἐν στήθεσιν*) et frappé d'un coup<sup>59</sup>. Quant au verbe évoquant ce coup, *ἐπτόαισεν*, il apparaît dans un autre fragment de Sappho, qui permet de mieux cerner son emploi (fr. 22.9–14) :

κ]έλομαι σ . [

. . ] γυλα . [ . . ]ανθι λάβοισα . α . [ 10

πᾶ]κτιν, ᾗς σε δηῦτε πόθος τ . [

ἀμφιπόταται

τὸν κάλαν· ἃ γὰρ κατάγωγις αὐτα[

ἐπτόαισ' ἴδοισαν, ἔγω δὲ χαίρω...

« ... je t'exhorte, (. . .)anthis, (à chanter) (Gon)gyla en prenant la lyre, jusqu'à ce qu'à nouveau le désir t'entoure de son vol,

toi qui es si belle : car ce vêtement l'a frappée au premier regard, et moi je m'en réjouis... »

Le sujet du verbe *ἐπτόαισ(ε)* est clairement le vêtement (v. 13 : *κατάγωγις*), dont l'article démonstratif *ἃ* et la particule explicative *γάρ* montrent qu'il est un élément constitutif de la beauté du *tu* féminin mise en évidence à l'enjambement des deux strophes par un autre article démonstratif (v. 11–13 : *σε... || τὸν κάλαν*). Par le biais de *ce* vêtement, c'est donc la beauté du *tu* qui a frappé la tierce personne féminine, probablement Gongyla, quand elle a regardé<sup>60</sup>. Or, ce trouble passé et la joie qu'il suscite chez le *je* expliquent aussi l'attente, exprimée dans la phrase précédente, que le désir vole à nouveau autour du *tu* (v. 11 : *ᾗς σε δηῦτε πόθος... | ἀμφιπόταται*) : si cela doit arriver « à nouveau », c'est donc que le désir a déjà été la cause du coup passé. On peut noter l'assonance entre *πόθος*, *ἀμφιπόταται* et *ἐπτόαισ(ε)*, soulignant les

<sup>58</sup>Pour la distinction entre ces organes dans lesquels les Grecs situent le siège des sentiments, et que nous aurions tendance à identifier à notre « cœur » polysémique, voir en particulier Caswell 1990, qui montre que le *θυμός*, élément vital à dimension cognitive et émotionnelle parfois associé à un souffle, doit être contenu par les *φρένες* pour raisonner correctement. Voir aussi Calame 1996a:30–31, plus largement 25–35 pour la physiologie d'Éros.

<sup>59</sup>La connotation concrète de la référence à la poitrine apparaît en comparant l'emploi de la locution *ἐν στήθεσιν* dans un autre fragment de Sappho, où une jeune fille qui dort physiquement « sur la poitrine » d'une compagne (fr. 126 : *δαύοισ(ῶ) ἀπάλας ἐταίρας ἐν στήθεσιν*) ; ailleurs, c'est la colère qui se répand aussi concrètement « dans la poitrine » (fr. 158.1 : *σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας*).

<sup>60</sup>Pour l'interprétation du fragment, voir Aloni 1997:42–45 ; il n'est pas sûr que les vers initiaux, suggérant un contexte sinon de séparation, du moins de douleur (v. 7 : *χείμων[* , v. 8 : *αλγεα*), appartiennent au même poème.

idées de désir et de coup, ainsi que celle de vol déjà observée au fragment 47<sup>61</sup>. On remarque aussi le rôle déterminant du regard, thème également présent dans le fragment 31 et récurrent chez Sappho<sup>62</sup>. Ici, le désir frappe dès que la troisième personne féminine voit (ἰδοῖσαν) le vêtement du *tu*, tout comme les effets en série du fragment 31 se déclenchent au moindre regard du *je* vers le *tu* (v. 7 : ὡς γὰρ ἐς σ' ἴδω βρόχε' ὡς...). On peut même comparer le chant et la musique du *tu* du fragment 22 (9–11 : σ' ἄ[είδην | ... λάβοισα... | πᾶκτιν), qui doivent recréer les conditions du vol du désir, aux éléments auditifs que sont la douce voix et le rire désirable du *tu* du fragment 31 (3–5 : ἄδου φωνεῖ- | σασ... || καὶ γελαίσας ἰμέροεν).

Par comparaison, le coup au cœur du fragment 31 est sans doute aussi lié au désir émanant du rire du *tu*, dont il suit la mention (ἰμέροεν), à l'intérieur d'une scène qui « apparaît » au *je* (v. 1 : φαίνεται μοι) ; mais le regard de la locutrice vers la destinataire passe par la médiation de l'homme imaginé, et le relatif-démonstratif neutre τό sujet du verbe ἐπτόαισεν ne renvoie certainement pas qu'à l'attrait du *tu*, ce qui peut impliquer une cause plus complexe que le seul désir. Il vaut dès lors la peine de prendre en compte d'autres emplois du verbe πτο(ι)έω et de comparer divers symptômes – isolés ou en série – à ceux du fragment 31.

### *Symptômes comparables dans la poésie grecque archaïque*

Si l'on cherche des parallèles au coup au cœur en élargissant la perspective à d'autres textes de la tradition, on observe que le verbe πτο(ι)έω, assez rare à l'époque archaïque, est attesté quelques fois encore en contexte érotique<sup>63</sup>. Alcée l'emploie notamment en relatant l'action de

<sup>61</sup>Di Benedetto 1985 propose de lire dans le « vol » du fr. 21 également celui du désir, qui fuit loin du *je* atteint par la vieillesse et poursuit probablement une jeune fille (fr. 21.8 : κάμεθεν πόθο]ς πέταται διώκων).

<sup>62</sup>Sapph. fr. 23.2 : αν]τιον εἰσίδωσ[, 88a.9 : εἰσορ[ ; voir aussi fr. 50.1, et surtout 16.18 : κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω, où l'idée de direction est contenue dans le terme même désignant le visage, πρόσωπον (le terme apparaît encore en lien une fois avec l'idée de « briller », fr. 4.6–7 : ]σαντιλάμπην | κό]λον πρόσωπον, une fois avec un sourire, celui d'Aphrodite, fr. 1.14 : μειδιαίσαισ' ἀθανάτω προσώπω, et une fois avec le désir et avec une représentation concrète de l'action de l'amour, fr. 112.4 : ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπω).

<sup>63</sup>Outre les deux occurrences sapphiques déjà évoquées et les deux autres archaïques citées ci-après, on renvoie à Anacr. fr. 346.11–12 Page : πολλοὶ | πολ]ιητέων φρένας ἐπτοέεται (Ferrari 2007:172n.4) ; le verbe y a un sens nettement érotique (Cypris est mentionnée au v. 9), mais le contexte lacunaire du fragment empêche de saisir s'il a d'autres connotations, phobiques notamment, le *tu* étant dit plus haut avoir ses « esprits inquiets » tournés vers un autre (v. 2–3 : φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι | φρένας) ; Anacr. fr. 408.3 emploie le verbe pour décrire la peur.

l'amour sur Hélène, dont « il frappa l'âme dans la poitrine » (ἐν στήθεσιν ἐπτόαισε | θῦμον), la rendant folle et la poussant à suivre Pâris : dans ce poème très proche de Sappho à d'autres égards aussi, la formule ne diffère de celle du fragment 31 qu'en ce que le coup atteint non le cœur lui-même (καρδίαν), mais le siège de l'esprit et des émotions (θῦμον), entraînant ainsi la folie d'Hélène (ἐκμάνεισα)<sup>64</sup>. En contexte érotique toujours, sa connotation est différente dans un poème de Mimnerme repris par le corpus théognidéen : comme dans le fragment 31 de Sappho, le *je* y est tout de suite couvert de sueur et frappé (πτοιῶμαι) à la vue de ses compagnons dans la fleur de l'âge, qui d'une part le charment par leur beauté, mais de l'autre éveillent en lui une réflexion inquiète sur la brièveté de la jeunesse, comme l'a noté en dernier lieu Franco Ferrari ; si ce dernier me paraît avoir tort de réduire à un aspect phobique le coup au cœur et l'ensemble des symptômes du fragment 31 de Sappho, il a ici certainement raison de souligner la possibilité d'une telle connotation<sup>65</sup>.

De fait, dans ses trois autres emplois archaïques, le verbe πτοιέω n'a rien d'érotique, mais indique une inquiétude. Dans les *Travaux et les jours* d'Hésiode, il décrit la distraction d'un jeune homme qui ne peut mettre tout son cœur aux semailles car ses préoccupations vont à ses camarades<sup>66</sup>. C'est un trouble bien plus fort qu'évoquent les deux occurrences du verbe dans l'*Odyssée* : au banquet d'Ithaque, le mendiant qui s'avèrera être Ulysse profère des menaces physiques en réponse aux insultes d'une servante infidèle et les disperse toutes (διεπτοίησε), faisant se délier leurs membres sous l'effet de la crainte (ταρβοσύνη) ; et pendant le massacre

<sup>64</sup>Alc. fr. 283.3–6 : κ'Αλένας ἐν στήθε[ε]σιν [ἐ]πτο[ί]αισε | θῦμον Ἀργείας Τροΐω<ι> δ' [ἐ]π' ἄνδρι | ἐκμάνεισα ξ[ε .]ναπάτα<ι> 'πι π[όν]τον | ἔσπετο νᾶϊ.

<sup>65</sup>Mimn. fr. 5.1–5 West = Theogn. 1017–1021 : αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροίην ῥέει ἄσπετος ἰδρώς, | πτοιῶμαι δ' ἐσορῶν ἄνθος ὀμηλικῆς | τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν· ἐπὶ πλέον ὄφελεν εἶναι· | ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ | ἦβη τιμήσσο· ; Ferrari 2007:172–173.

<sup>66</sup>Hes. OD 447 : κουρότερος γὰρ ἀνὴρ μεθ' ὀμηλικας ἐπτοίηται ; on notera que la direction impliquée par μετά suivi de l'accusatif se trouve déjà dans le même syntagme juste avant à propos du parfait semeur quadragénaire « ne cherchant jamais d'un regard inquiet ses camarades, mais gardant le cœur à l'ouvrage » (443–444 : μηκέτι παπταίνων μεθ' ὀμηλικας, ἀλλ' ἐπὶ ἔργῳ | θυμὸν ἔχων) ; cette proximité crée un lien – peut-être conforme à l'étymologie – entre πτοιέω et le verbe παπταίνω, « jeter des regards inquiets », dérivé de πτήσσω, « effrayer » ou intransitivement « se blottir de crainte », ce qui suggère aussi de l'inquiétude dans ἐπτοίηται. Degani & Burzacchini 1977:142–143 rejettent ce parallèle d'Hésiode et les deux d'Homère évoqués ci-après, certes parfois utilisés à tort pour minimiser ou nier la valeur érotique du verbe chez Sappho et y voir l'expression d'une stupeur liée à la jalousie ; mais cet emploi érotique peut véhiculer des connotations phobiques.

des prétendants, leurs « esprits » (φρένες) sont frappés d'épouvante (ἐπτοίηθεν) par Athéna qui brandit son égide depuis le plafond et les amène à fuir de terreur (ἐφέβοντο) ; dans ces deux cas, le verbe dénote un effroi accompagné d'un mouvement de fuite, présenté comme le résultat d'une menace physique<sup>67</sup>. Dans le contexte particulier du fragment 31 de Sappho, on pourra envisager une connotation d'angoisse liée au désir dans cet impact très concret.

L'aspect physique du coup impliqué par le verbe πτο(ι)έω est confirmé par le substantif employé pour désigner le cœur, καρδία, dont c'est la seule occurrence chez Sappho contre de nombreuses de θυμός ou φρένες : il s'agit d'un terme marqué<sup>68</sup>. En contexte érotique, on ne le trouve à l'époque archaïque qu'une fois chez Alcman, Hésiode et Archiloque<sup>69</sup>. Dans l'épopée homérique, καρδία/κραδίη est plus de dix fois plus rare que θυμός, mais apparaît souvent en coordination avec cet équivalent non marqué<sup>70</sup>. Dans l'*Iliade* en particulier, le terme désigne en principe assez spécifiquement le cœur comme siège du courage ou de la colère poussant au combat ou, à l'inverse, comme l'organe qu'affectent la lâcheté et la peur, ou bien l'affliction ; il désigne aussi le muscle cardiaque lui-même, comme le montre un passage où une lance s'y

<sup>67</sup>Hom. *Od.* 18.340–342 : ὡς εἰπὼν ἐπέεσσι διεπτοίησε γυναῖκας. | βὰν δ' ἴμεναι διὰ δῶμα, λύθεν δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης | ταρβοσύνη ; 22.297–299 : δὴ τότε Ἀθηναίη φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευεν | ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηθεν. | οἱ δ' ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόες ὡς ἀγελαῖαι. Rissman 1983:74–75.

<sup>68</sup>Degani & Burzacchini 1977:142. Chez Sappho, on trouve huit occurrences de θυμός (fr. 1.4+18+27, 4.1, 5.3, 42.1, 60.5, 86.4) et quatre de φρένες (fr. 3.15, 43.6, 47.2, 48.2). Dans la Lesbos archaïque, on n'a aussi qu'une attestation de καρδία chez Alcée (fr. 207.9 Voigt : on ne peut rien dire du contexte), et une en contexte non-érotique dans un fragment attribué à Pittacos par Lobon d'Argos (*ap.* D.L. 1.78 = Lobo *SH* 524.3–4 : πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος | λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσι καρδία νόημα).

<sup>69</sup>Pour Alcman, voir fr. 59a Page : Ἔρω με δηῦτε Κύπριδος Φέκατι | γλυκὺς κατεῖβον καρδίαν ἰαίνει ; il s'agit de la seule attestation de καρδία dans les fragments de ce poète. Chez Hésiode, κραδίη apparaît à propos du désir érotique d'Amphitryon pour Alcmène (fr. 195.41 Merkelbach/West = *Scut.* 41) : τοῖος γὰρ κραδίην πόθος αἴνυτο ποιμένα λαῶν ; autrement, comme dans l'épopée homérique évoquée ci-après, on le trouve, moins souvent que θυμός ou φρένες, à propos de l'affliction (*Theog.* 99, 612, 623, *OD* 541, fr. 33a.24 MW), du cœur de pierre de Thanatos (*Theog.* 764), ou à l'inverse de celui des dieux rendu favorable par les offrandes (*OD* 340). Chez Archiloque, καρδίη apparaît en contexte érotique au fr. 191 West (voir *infra* p. 75–76), et une autre fois dans un emploi très général (fr. 25.2 West) ; sinon, le terme est attesté, comme souvent chez Homère, en rapport avec le courage (fr. 94.3 et 113.4 West ; on ne peut rien dire du fr. 203.2).

<sup>70</sup>Contre plus de 400 occurrences de θυμός (sans ses dérivés) dans chacun des poèmes homériques, on en trouve de καρδία 33 dans l'*Iliade* et 25 dans l'*Odyssée* (dont respectivement 10 et 11 en coordination avec θυμός).

plante et « palpite » ensuite à son rythme<sup>71</sup>. Dans l'*Odyssée*, la καρδίη est le lieu marqué de sentiments forts aussi, mais plus variés et liés – vu le sujet du poème – à d'autres sphères qu'au combat<sup>72</sup>. L'aspect marqué et corporel de l'expression sapphique καρδίαν ἐν στήθεσιν apparaît par comparaison avec la formule homérique consacrée, attestée plus de soixante fois, θυμός ἐνὶ στήθεσσι<sup>73</sup>. L'association de καρδία et στήθος n'intervient qu'à deux reprises dans l'*Iliade*, au même épisode du chant X, où elle est liée comme chez Sappho à une série d'effets physiques très forts : il s'agit des vers où Agamemnon, ne trouvant pas le sommeil à cause des pertes achéennes et de la joie troyenne, est saisi d'abord par l'affliction, qui fait monter des sanglots du fond de son cœur dans sa poitrine et trembler son diaphragme, puis par l'angoisse, qui fait sauter son cœur hors de sa poitrine et trembler ses membres<sup>74</sup>.

La pathographie du fragment 31 de Sappho a souvent été rapprochée des effets physiques que l'on trouve dans les poèmes homériques, isolés ou en série, y compris pour la mention de la

<sup>71</sup>Hom. *Il.* 13.442–444 : δόρυ δ' ἐν καρδίῃ ἐπεπήγει, | ἥ ρά οἱ ἀσπαίρουσα καὶ οὐρίαχον πελέμιζεν | ἔγχεος. Pour la καρδία/κραδίη siège du courage : *Il.* 2.452≈11.12≈14.152, 3.60, 10.41, 10.220, 10.244, 10.319, 12.247, 13.343, 13.784, 19.220, 21.547 ; de la lâcheté, de l'angoisse : 1.225, 10.94, 13.282, 21.551 (contraste : 21.547), 22.461 ; de la colère : 9.635+646, 16.266, 20.169, 23.591, 24.584 ; de l'affliction (suite à un outrage) : 1.395, 2.171≈8.147≈15.208≈16.52, 10.10, 21.441, 23.47, 24.129 ; d'un mélange de tels affects : 22.461 (Andromaque pressent la mort d'Hector : cf. *infra* p. 72–75), 16.435 (Zeus hésite à envoyer Sarpédon au combat mortel).

<sup>72</sup>Dans l'*Odyssée*, la καρδίη est le lieu d'une joie forte (4.260) et de la volonté (14.517≈15.339≈16.81≈21.342, 21.198, 23.103), mais aussi du courage (4.293, 4.548, 8.204, 15.395, 18.61) et de l'inquiétude (4.427 ≈ 4.572 ≈ 10.309) ou la souffrance (1.353, 5.389, 17.489, 18.724, 20.286, 20.327). Je souligne en particulier un passage où le mot apparaît quatre fois (20.5–24), dans lequel Ulysse, pour ménager sa vengeance, appelle son cœur, qui « aboie » de voir les servantes du palais aller faire le plaisir des prétendants, à « supporter » (20.18 : τέτλαθι δῆ, καρδίη ; 23 : καρδίη... τετλητύϊα), un verbe apparenté au τόλματον de Sapph. fr. 31.17.

<sup>73</sup>Cf. Alc. fr. 283.3–4 : ἐν στήθεσιν ἐπτόαισε | θῦμον (cf. *supra* p. 67–68 et n. 64).

<sup>74</sup>Hom. *Il.* 10.9–10 : ὧς πυκὶν' ἐν στήθεσσιν ἀνεστενάχιζ' Ἀγαμέμνων | νεϊόθεν ἐκ καρδίης, τρομέοντο δέ οἱ φρένες ἐντός, puis surtout 10.91–95 (Agamemnon s'adresse à Nestor) : πλάζομαι ᾧδ' ἐπεὶ οὐ μοι ἐπ' ὄμμασι νήδυμος ὕπνος | ἰζάνει, ἀλλὰ μέλει πόλεμος καὶ κῆδε' Ἀχαιῶν. | αἰνῶς γὰρ Δαναῶν περιδείδια, οὐδέ μοι ἦτορ | ἔμπεδον, ἀλλ' ἀλαλύκτῃμαι, καρδίη δέ μοι ἔξω | στηθέων ἐκθρόσκει, τρομέει δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα. On trouve aussi une association intéressante entre καρδίη et στήθος dans le passage de l'*Odyssée* (cf. *supra* n. 72) où Ulysse adresse de dures paroles à son cœur en se frappant la poitrine (20.17–18 : στήθος δὲ πλῆξας καρδίην ἠνίπαπε μύθῳ· | « τέτλαθι δῆ, καρδίη... ») ; les deux termes sont proches aussi en 4.548, mais ἐνὶ στήθεσσι est plutôt lié au θυμός formulaire intercalé entre eux.

vue comme déclencheur, traditionnelle dans de telles expressions de sentiment, où la vision suscite en général affliction ou crainte, parfois colère ou stupeur<sup>75</sup>. Or, de tels affects causent des symptômes homériques analogues à ceux de Sappho. Ainsi, l'aphasie frappe Antiloque à l'annonce du décès de Patrocle, Eumèle dont le char se disloque, Pénélope apprenant le projet des prétendants de tuer son fils, Euryloque censé relater la transformation de ses compagnons en cochons, ou la nourrice Eurycle quand elle reconnaît la cicatrice au pied d'Ulysse<sup>76</sup>. De même, la vue fait soudain défaut non seulement à des héros blessés ou mourants, mais aussi à quelqu'un qui réalise la mort d'un proche, comme à Hector apprenant que Podès a été tué ou voyant son frère Polydore tomber sous les coups d'Achille, et à Andromaque apercevant le corps d'Hector traîné par le char du Péléide<sup>77</sup>. La sueur, fréquente dans l'effort physique des guerriers, l'est moins en tant que signe d'émotion : ce n'est clairement le cas qu'une fois dans l'*Odyssee* quand, sans encore le reconnaître, le bouvier Philoitios se rappelle Ulysse en voyant le mendiant ; mais la sueur, certes consécutive au combat et à l'effort qu'il implique, peut être néanmoins parfois liée à la crainte, en particulier dans deux passages de l'*Iliade* où intervient une comparaison à une biche ou des faons<sup>78</sup>. Enfin, le tremblement et la pâleur précédant l'impression finale de mort chez Sappho apparaissent dans l'*Iliade* séparément ou ensemble comme signes d'effroi : on peut citer par exemple le moment où Pâris, frappé au cœur en voyant Ménélas apparaître, bat en retraite comme on le fait, tremblant et pâle, à la vue d'un

<sup>75</sup>Turyn 1929:43–57, Page 1955:29, Rissman 1983:72–80. Hom. *Il.* 14.294 : ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυπεν.

<sup>76</sup>Hom. *Il.* 17.696, 23.397, *Od.* 4.705, 10.246 et 19.472 ; à part l'avant-dernier, tous ces passages présentent la formule θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.

<sup>77</sup>Hom. *Il.* 5.659 (τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψε), 5.696 et 16.344 (κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλὺς ; la même formule apparaît en *Od.* 22.88 à la mort d'Eurymaque), 20.421 (κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλὺς), 22.466 (cf. *infra* dans le texte).

<sup>78</sup>Hom. *Od.* 20.204–205 : ἴδιον, ὡς ἐνόησα, δεδάκρυνται δέ μοι ὄσσε | μνησαμένῳ Ὀδυσῆος ; voir aussi, pour le lien entre la sueur et la crainte, la comparaison des Troyens avec une biche en sueur fuyant un lion (*Il.* 11.113–121, en particulier 117–119 : αὐτὴν γάρ μιν ὑπὸ τρόμος αἰνὸς ἰκάνει· | καρπαλίμως δ' ἦϊξε διὰ δρυμὰ πικινὰ καὶ ὕλην | σπεύδουσ' ἰδρώουσα κραταιοῦ θηρὸς ὑφ' ὀρμῆς), et les vers où les Troyens rafraîchissent leur sueur et étanchent leur soif comme des faons apeurés (22.1–2 : ὡς οἱ μὲν κατὰ ἄστνυ πεφυζότες ἦντε νεβροὶ | ἰδρῶ ἀπεψύχοντο πῖον τ' ἀκέοντό τε δίψαν) ; la sueur marque une situation désespérée dans deux passages (15.241, 16.109) et l'épuisement d'un guerrier blessé dans deux autres (5.796, 11.811). Rissman 1983:80.



serpent<sup>79</sup>. Bref, presque toutes les sensations du fragment 31, sauf le feu courant sous la peau et le bourdonnement dans les oreilles, se retrouvent dans les poèmes homériques en lien avec la stupeur, l'affliction ou la crainte<sup>80</sup>. De plus, un certain nombre de passages associent divers symptômes. Outre ceux que j'ai signalés en passant ci-dessus, j'aimerais en citer ici deux en particulier, qui fournissent d'intéressants parallèles à la liste du fragment 31 de Sappho. Dans le premier, Idoménée compare l'homme lâche et le brave pour mettre en relief la valeur de son interlocuteur Mérion (*Il.* 13.279–286) :

τοῦ μὲν γάρ τε κακοῦ τρέπεται χρῶς ἄλλυδις ἄλλη,  
οὐδέ οἱ ἀτρέμας ἦσθαι ἐρητύετ' ἐν φρεσὶ θυμός,      280  
ἀλλὰ μετοκλάζει καὶ ἐπ' ἀμφοτέρους πόδας ἵζει,  
ἐν δέ τε οἱ κραδίη μεγάλα στέρνοισι πατάσσει  
κῆρας οἴομένω, πάταγος δέ τε γίγνεται ὀδόντων  
τοῦ δ' ἀγαθοῦ οὐτ' ἄρ' τρέπεται χρῶς οὔτε τι λίην  
ταρβεῖ, ἐπειδὴν πρῶτον ἐσίζηται λόχον ἀνδρῶν,      285  
ἀράται δὲ τάχιστα μιγήμεναι ἐν δαΐ λυγρῇ.

« Le lâche, son teint prend toutes les couleurs ; son cœur au fond de lui ne le laisse pas demeurer en place, immobile ; il faut qu'il change de posture, qu'il se tienne accroupi, un moment sur un pied, un moment sur l'autre ; et son cœur palpite à grands coups dans sa poitrine, quand il songe aux déesses du trépas ; on entend claquer ses dents. Le brave, au contraire, on ne le voit pas changer de couleur, ni se troubler bien fort, dès qu'il a pris son poste dans un aguet de guerre. Il n'a plus qu'un vœu : être engagé au plus vite dans la sinistre mêlée. » (Trad. P. Mazon)

Ici comme ailleurs, c'est clairement la crainte qui cause la série de symptômes : on le voit bien par contraste quand elle laisse la place à la négation de ces symptômes chez le brave, qui se limite à la reprise en négatif du premier, le changement de teint, et au résumé des autres – tremblement et palpitations du cœur, agitation, impression de mort et claquements de dents – par la formule « il ne s'effraie pas bien fort de quoi que ce soit » (οὔτε τι λίην | ταρβεῖ)<sup>81</sup>. La cause des symptômes est plus complexe dans le second passage, où Andromaque réalise peu à peu l'issue fatale du combat d'Hector (*Il.* 22.447–453 et 460–474) :

<sup>79</sup>Hom. *Il.* 3.30–35 : τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς | ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ, | [...] | ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνροσος ἀπέστη | οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα, | ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρος τέ μιν εἶλε παρειάς ; je cite ci-après dans le texte une autre association entre pâleur et tremblement, avec coup au cœur. Pour le tremblement, voir p. ex. *Il.* 7.215–216 (où le cœur d'Hector bondit aussi dans sa poitrine à la vue d'Ajax), ou 19.14 (Rissman 1983:77) ; parfois, τρόμος signifie « peur » et τρομέω « craindre » (p. ex. *Il.* 6.137, 7.151, 10.25...). Pour le teint, *Il.* 17.733 ; ailleurs, la crainte est « verte » (*Il.* 7.479, 8.77, 17.67 : χλωρόν δέος), comme le *je* de Sappho (fr. 31.14 : χλωροτέρα) ; cf. Rissman 1983:79.

<sup>80</sup>Rissman 1983:80 tente même de voir dans le fracas terrible que fait le casque d'Ajax sous les coups qu'il reçoit un parallèle au bourdonnement dans les oreilles du *je* du fr. 31 de Sappho.

<sup>81</sup>Cf. Hom. *Il.* 10.95, 10.376 ; Rissman 1983:89.

κωκυτοῦ δ' ἤκουσε καὶ οἰμωγῆς ἀπὸ πύργου·  
 τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα, χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς·  
 ἢ δ' αὖτις δμῶσιν ἐϋπλοκάμοισι μετηύδα·  
 « δεῦτε δύο μοι ἐπεσθον, ἰδωμ' ὅτιν' ἔργα τέτυκται. 450  
 αἰδοίης ἐκυρῆς ὅπως ἔκλυον, ἐν δ' ἔμοι αὐτῇ  
 στήθεσι πάλλεται ἦτορ ἀνὰ στόμα, νέρθε δὲ γούνα  
 πήγνυται· ἐγγὺς δὴ τι κακὸν Πριάμοιο τέκεσσι.  
 [...] »  
 Ὡς φαμένη μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴση 460  
 παλλομένη κραδίην· ἅμα δ' ἀμφίπολοι κίον αὐτῇ.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ πύργον τε καὶ ἀνδρῶν ἴξεν ὄμιλον,  
 ἔστη παπτήνασ' ἐπὶ τείχεϊ, τὸν δὲ νόησεν  
 ἐλκόμενον πρόσθεν πόλιος· ταχέες δέ μιν ἵπποι 465  
 ἔλκον ἀκηδέστωσ κοίλας ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν.  
 τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν,  
 ἦριπε δ' ἐξοπίσω, ἀπὸ δὲ ψυχὴν ἐκάπυσσε.  
 τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,  
 ἀμπυκα κεκρῦφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμων 470  
 κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτη  
 ἡματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἴκτωρ  
 ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.  
 ἀμφὶ δέ μιν γαλόω τε καὶ εἰνατέρεις ἄλις ἔσταν,  
 αἶέ μετὰ σφίσιν εἶχον ἀτυζομένην ἀπολέσθαι.

« Elle vient d'entendre des sanglots, des gémissements : ils viennent du rempart ! Ses membres chancellent, la navette lui échappe et tombe à terre. Lors elle dit à ses captives aux belles tresses :  
 “Venez, que deux de vous me suivent ; je veux aller voir ce qui s'est passé. J'ai entendu la voix de ma digne belle-mère : et moi-même, je sens, au fond de ma poitrine, le cœur me sauter aux lèvres, tandis que mes genoux se raidissent sous moi : un malheur est tout proche pour les fils de Priam [...]”

Elle dit et traverse en courant le palais, pareille à une folle, le cœur palpitant. Ses suivantes l'accompagnent. À peine a-t-elle rejoint les murs et la foule qu'elle s'arrête, l'œil inquiet, sur le rempart, et qu'elle voit Hector traîné devant la ville : les chevaux rapides, brutalement, l'emportent aux neufs creuses des Achéens. Une nuit sombre enveloppe ses yeux ; elle croule en arrière, expirante. Loin de son front, elle fait glisser ses liens éclatants, le diadème, la coiffe et son cordon tressé, le voile enfin dont lui a fait don Aphrodite d'or, le jour qu'Hector au casque étincelant l'emmenait de la maison d'Éétion, après avoir pour elle donné des présents infinis. Tout autour se tiennent, en nombre, les sœurs de son mari et les femmes de ses beaux-frères, qui la retiennent parmi elles, éperdue à en mourir. » (Trad. P. Mazon)

Les symptômes, apparaissant à divers moments de cette prise de conscience progressive, font voir une évolution des sentiments. Dans un premier temps, les cris qu'elle entend causent sa stupeur, soulignée dans la phrase qui suit la mention initiale de l'ébranlement de ses membres par l'adverbe « aussitôt » (v. 449 : αὖτις). Ensuite, c'est sans doute l'angoisse qui fait sauter son cœur dans la poitrine et raidit ses genoux : elle a le pressentiment que quelque chose s'est produit, mais ne sait pas quoi, n'ayant pas encore pu le voir. Cette angoisse provoque ensuite chez elle une folie, un délire furieux que souligne la comparaison avec une femme possédée (μαινάδι ἴση). Enfin, la vision du corps d'Hector déclenche une stupeur différente, de l'ordre cette fois de l'affliction plutôt que de l'angoisse, comme le montre le rejet des ornements en signe de deuil, juste après l'évocation de la nuit couvrant ses yeux, de son évanouissement et du fait qu'elle rend presque l'âme. Et tous ces symptômes sont repris dans les deux derniers

mots du passage, où ils culminent dans une quasi mort (ἀπόλεσθαι), due à ce que je traduirais par un « effarement » (ἀτυζομένην), qui a trait à l'égarement (voir le verbe apparenté ἀτέω) et à un effroi frappant subitement (c'est le sens du verbe d'action ἀτύζω), et qui est lié ainsi tant à l'affliction qu'à la stupeur et à l'angoisse.

Sur la base de tels parallèles homériques, mais aussi d'échos plus tardifs (chez Apollonios de Rhodes, Théocrite et Lucrèce en particulier), et même de diagnostics médicaux modernes, la liste de symptômes du fragment 31 de Sappho a été interprétée comme l'expression d'une peur, voire comme le compte rendu d'un syndrome d'attaque de panique<sup>82</sup>. Ces interprétations sont clairement abusives. Certes, ces parallèles phobiques suggèrent un aspect intéressant de détresse dans la pathologie du *je* du fragment 31. Mais il ne faut pas réduire la signification du poème à cet aspect : c'est explicitement le regard vers le *tu* qui déclenche les troubles, et ce *tu* étant décrit auparavant comme suscitant le désir (v. 5 : ἰμέροεν), c'est naturellement d'abord le désir qui les cause ; il est probable que ce désir entraîne aussi d'autres sentiments analogues à ceux qui provoquent les symptômes homériques, mais il n'en reste pas moins la première et seule cause affective exprimée par le poème. Et l'on ne peut pas dire que Sappho se référerait aux manifestations de la crainte, de la stupeur, de l'affliction ou de la mort au combat dans la tradition épique, assimilant sa quasi-mort érotique à une mort héroïque : la liste de symptômes est un mode traditionnel de représentation d'une affection et se présente différemment dans des types de poésie distincts aux thèmes spécifiques ; mais il est intéressant de voir qu'avant la critique moderne, la réception antique a déjà mis en relation et assimilé ces symptômes<sup>83</sup>.

En revanche, on peut dire que les effets sapphiques du désir s'apparentent à ceux, épiques, de l'angoisse ou de l'affliction. À ce titre, le parallèle avec les troubles affectant Andromaque

<sup>82</sup>La dernière interprétation phobique en date est celle de Ferrari 2007, qui se fonde surtout sur les deux derniers arguments ; pour la lecture clinique d'un syndrome d'attaque de panique (qu'il désigne par l'acronyme médical italien *DAP* : *disturbo da attacco di panico*), il est précédé par la version extrême de Devereux 1970 ; pour le renvoi aux imitateurs alexandrins et latins, Privitera 1969b, Pretagostini 1977 et Bonanno 1990.

<sup>83</sup>C'est le cas chez Apollonios de Rhodes (surtout 3.284–298, 360–365, 633–635, 681–686, 724–726, 751–765, 1008–1024, 4.11–29, etc.), qui mêle symptômes sapphiques et homériques à propos de la passion de Médée, faite de désir érotique, de crainte, de pudeur, de joie et d'affliction comme principaux affects (Privitera 1969b:71–74 ; Bonanno 1990:147–181, en partic. 155–159 ; Hunter 1989 ; Mignogna 1992, Cusset 1999:333–336), ainsi que chez Théocrite (2.81–92 et 102–109), où Simaitha est en proie à l'amour puis à la crainte (voir Pretagostini 1977, Segal 1984:204–205, Bonanno 1990:159–162) ; voir encore *infra* p. 169–177 pour Lucr. 3.152–160.

au fur et à mesure qu'elle réalise la mort d'Hector est pertinent, vu que différents sentiments s'y succèdent et s'y mêlent à l'affection de l'héroïne pour son époux. Mais il est pertinent en tant que parallèle seulement. Ni ce passage, ni à plus forte raison les autres textes homériques présentant des symptômes isolés ou en petits groupes ne peuvent être considérés – ce qui a été fait trop souvent et trop récemment – comme des modèles auxquels Sappho aurait fait allusion directement en les reprenant et en les combinant<sup>84</sup>. Il y a plusieurs raisons à cela. D'abord, le concept d'allusion est de toute façon problématique vu qu'il implique une intention d'auteur à laquelle on n'a pas accès, mais il l'est plus encore à l'époque archaïque, où la communication poétique orale se fonde sur une mémoire traditionnelle et non sur des textes. Ensuite, s'il y a certes à Lesbos une tradition épique dont on perçoit des échos chez Sappho, et si une mémoire orale peut aussi se référer à des *performances* poétiques précises, il ne s'agit sans doute pas des mêmes poèmes épiques que ceux dont nous avons un texte (par ailleurs fixé à une époque plus tardive)<sup>85</sup>. Enfin, les effets sont parallèles, mais leur expression ne l'est pas : à part pour certains termes non spécifiques (parties du corps par exemple), les effets du fragment 31 n'ont aucune correspondance lexicale, formulaire ou syntaxique précise avec Homère.

Ce dernier point apparaît clairement par contraste avec d'autres descriptions archaïques du pouvoir d'Éros. Chez Sappho elle-même, certains des autres fragments qui l'évoquent le font en des termes plus traditionnels : l'adjectif « briseur de membres » (fr. 130.1 : λυσιμέλης) est ainsi attesté dans l'*Odyssée* pour le sommeil, le verbe « dompter » (fr. 1.3 : δάμνα ; fr. 102.2 : δαμείσα) dans l'*Iliade* pour l'amour même ; en contexte érotique, on trouve aussi le premier chez Alcman, les deux chez Hésiode, et même réunis dans un seul vers d'Archiloque<sup>86</sup>. Mais la spécificité des symptômes du fragment 31 apparaît le mieux par contraste avec un fragment

<sup>84</sup>Par exemple Rissman 1983:66–118 et Rosenmeyer 1997.

<sup>85</sup>Steinrück 1999 montre d'ailleurs bien que Sappho est plus proche de la tradition épique des chants cypriens, par exemple, que de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*.

<sup>86</sup>Archil. fr. 196 : ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής ὄταϊρε δάμναται πόθος. L'adjectif λυσιμελής se réfère au sommeil dans l'*Odyssée* (20.57 et 23.343) ; en contexte érotique, voir, outre Sapph. fr. 130 (cf. *supra*), Alcman. fr. 3.61–62 P : λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερώτερα | δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέκεται, et Hes. *Theog.* 120–122 : ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, | λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων | δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν (cf. 911 : τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβετο δερκομενάων | λυσιμελής). Comme dans ce dernier exemple d'Hésiode et dans le fr. 196 d'Archiloque, l'amour aussi, comme le désir chez Sappho (fr. 102), dompte chez Homère (*Il.* 14.315–316 : οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς | θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν), et obnubile les esprits (3.442 : ἔρος φρένας ἀμφεκάλυψεν, cf. 14.294).

de ce dernier poète, très souvent cité car il localise comme Sappho l'action physique d'Éros au niveau du cœur et de la poitrine et présente aussi l'effet d'aveuglement (fr. 191 West)<sup>87</sup> :

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεις  
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,  
κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλάς φρένας.

« Voilà quel désir d'union, se lovant sous mon cœur, versait sur mes yeux un abondant brouillard, emportant hors de ma poitrine les frêles cloisons de mon âme. »

Au-delà de l'analogie des symptômes, les différences d'expression sautent aux yeux. Chez Archiloque, on observe trois métaphores, dont les deux premières au moins ont des précédents épiques : l'amour s'enroule sous le cœur comme Ulysse sous le ventre du bélier pour sortir de l'ancre du Cyclope dans l'*Odyssée* (9.433 : ὑπὸ γαστέρ' ἐλυσθείς) et l'abondant brouillard se déversant sur les yeux est proche de la formule homérique signifiant l'aveuglement (κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς)<sup>88</sup>. Chez Sappho, le *je* dit au contraire seulement qu'il ne voit rien de ses yeux (fr. 31.11 : ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ(ι)) ; de même, les autres effets sont listés avec une expression directe, non épique, et quelques images fortes – celles de la langue brisée, du feu qui court ou du tremblement qui assaille – faisant ressortir leur puissance concrète<sup>89</sup>.

On a également cherché d'autres modèles à cette pathographie, notamment dans le langage médical. Vincenzo Di Benedetto en particulier a signalé que l'on trouve dans différents traités du *Corpus hippocratique* tous les symptômes du fragment 31, y compris ceux dont il n'existe pas de parallèles homériques, à savoir le bourdonnement dans les oreilles et la sensation de

---

<sup>87</sup>Pour d'autres effets du désir parallèles, mais sans lien d'expression, voir aussi Archil. fr. 193 West : δύστηνος ἔγκειμαι πόθωι, | ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκκητι | πεπαρμένος δι' ὀστέων ; Ibyc. fr. 287.1–5 Page : Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ | βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος | κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει- | ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει· | ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον ; fr. 282C/1/i.14–16 Campbell : β]αρύνομαι δὲ γυῖα, | πολλὰ δ' ἀ]γρύπνο[υ]ς ἰαύων | νύκτας ὀρμ]αίνω φρε[νί] ; Ibycos présente aussi un parallèle à l'image du vent du fr. 47 de Sappho (fr. 286.6–13 Page : ἐμοὶ δ' ἔρος | οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν. | †τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων | Θρηίκιος Βορέας | αἴσσωσιν παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ- | αἰς μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς | ἐγκρατέως πεδόθεν †φυλάσσει† | ἡμετέρας φρένας).

<sup>88</sup>Éros qui dérobe les esprits fait aussi penser à la manière dont Aphrodite permet à Héra de tromper Zeus en lui offrant un bandeau séducteur ravissant les pensées même des plus sages (*Il.* 14.216–217 : ἐνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς | πάρφασις, ἢ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων).

<sup>89</sup>Di Benedetto 1985:147–148 souligne aussi le contraste entre le fragment de Sappho et celui d'Archiloque.

feu intérieur ; il note aussi que le langage non poétique et la parataxe, extrêmement frappants dans le poème de Sappho, ont des parallèles intéressants dans les traités médicaux, et cite une pathographie effectivement très similaire<sup>90</sup>. Certes, des formes de discours médical existaient peut-être du temps de Sappho : Di Benedetto, tout en soulignant que ce type d'expression est proche du langage quotidien, trouve des antécédents à de telles descriptions dans des traités médicaux babyloniens et égyptiens très anciens ; il se peut ainsi qu'une influence orientale et égyptienne se soit exercée sur l'Orient méditerranéen à l'époque archaïque notamment pour la description de l'action de l'amour, comme l'a montré un article récent apportant des parallèles intéressants à Sappho et au fragment 31 en particulier<sup>91</sup>. Mais je ne crois pas là non plus qu'il faille parler de modèles précis : il s'agit plutôt d'une forme d'expression permettant de décrire une affection de façon neutre ; si le regard extérieur et « objectif » porté par le *je* sur sa propre pathologie « subjective » est frappant, il n'y a pas lieu de faire de Sappho un médecin et/ou une malade et de réduire le poème à un diagnostic ou à un cas clinique, comme cela a été fait dans la réception antique du fragment 31<sup>92</sup>.

Pour mieux cerner en quoi les symptômes sapphiques s'apparentent à ceux de l'angoisse et de la stupeur, pourquoi ils sont décrits de façon « objective » et quelle est leur fonction dans le poème, il faut s'intéresser aux strophes initiale et finale, que des parallèles peuvent éclairer.

### *Parallèles à la scène initiale*

Nous avons vu plus haut que dans le fragment 31 de Sappho, la liste des effets physiques se déclenchant chez le *je* au moindre de ses regards vers le *tu* suit sur un mode explicatif une scène de face-à-face serein imaginé entre un *il* célébré comme « égal aux dieux » et le *tu* féminin désirable, scène qui cause un premier symptôme ponctuel, et précède une réflexion générale à caractère parénétiq. Je vais maintenant prendre quelques points de comparaison,

---

<sup>90</sup>Di Benedetto 1985:145–151.

<sup>91</sup>Sofia 2006. Pour les parallèles égyptiens et akkadiens à la description paratactique de la maladie, voir Di Benedetto 1985:148–149.

<sup>92</sup>Pour la lecture médicale antique du fragment 31, voir l'anecdote rapportée par Plutarque (*Demetr.* 38.4) selon laquelle le médecin hellénistique Érasistrate aurait identifié les symptômes sapphiques chez Antiochos malade d'un amour interdit pour Stratonice, la femme de son père Séleucos.

à la fois chez Sappho et dans d'autres textes de la tradition, pour tenter de préciser le cadre dans lequel intervient la pathographie et la signification que peut avoir l'ensemble du poème.

« ... égal aux dieux... »

Le premier élément de la strophe initiale dont il convient de prendre en considération des parallèles est la formule adjectivale ἴσος θεοῖσιν mise en évidence à la fin du premier vers et célébrant le vis-à-vis du *tu* comme « égal aux dieux ». On a souvent relevé la présence en contexte nuptial de telles assimilations aux dieux, et aussi à des héros. Ainsi, dans le poème de Sappho évoquant les noces d'Hector et Andromaque, les fiancés héroïques sont deux fois dits « semblables aux dieux » (fr. 44.21 : ἴ]κελοι θεοί[ς ; 34 : θεοεικ<έ>λοις) ; un fragment de chant nuptial fait du fiancé l'égal d'Arès (fr. 111.5 : γάμβρος†(εἰσ)έρχεται ἴσος† Ἄρει), et Himérios atteste que Sappho avait l'habitude de l'assimiler à Achille (*Or.* 9.16 Colonna = test. 218 : Σαπφοῦς ἦν... τὸν νυμφίον τε Ἀχιλλεῖ παρομοιωῶσαι καὶ εἰς ταῦτὸν ἀγαγεῖν τῷ ἥρωι τὸν νεανίσκον ταῖς πράξεσι) ; un autre fragment, dont le contexte nuptial ou pré-nuptial paraît assuré par la référence à la fête nocturne, compare la destinataire peut-être à Hermione et en tout cas à Hélène (fr. 23.4–5 : ξάνθα δ' Ἐλέναι σ' εἰσ[κ]ην ; cf. 13 : παν]νυχίσ[δ]ην). Mais si l'éloge du fragment 31 est compatible avec une rhétorique nuptiale, il ne suffit pas en faire un chant de mariage, comme ce fut le cas dans l'histoire de son interprétation<sup>93</sup>.

En effet, on trouve un éloge analogue dans un contexte homoérotique, où il est question de l'attachement d'une ancienne compagne à la destinataire du poème « pareille à une déesse qui se manifeste clairement » (fr. 96.3–4 : σε †θεασικελαν ἀρι- | γνωτα†, σῶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι). Il se peut certes que cette comparaison ait une connotation nuptiale : l'ex-compagne, désormais mariée en Lydie et objet elle aussi d'une comparaison hyperbolique, est sans doute citée en exemple pour le *tu* (fr. 96.6–9 : νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- | κέσσιν ὥς ποτ' ἀελίω | δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάννα> || πάντα περ<ρ>έχουσ' ἄστρα) ; plus loin dans le même fragment (s'il s'agit toujours du même poème), on trouve d'ailleurs la maxime « il ne nous est pas facile d'égaliser la beauté gracieuse des déesses » (fr. 96.21–23 : εἴ]μαρ[εξ μ]ὲν οὐκ α . μι θεάσι μὀρ- | φαν ἐπή[ρατ]ον ἐξίσω- | σθαί), qui montre que l'aspect divin est un

<sup>93</sup>Pour l'idée d'un μακαρισμός nuptial, voir Snell 1931, Rissman 1983:90–104. Selon McEvelley 1978:1–6, qui liste les cinq comparaisons citées ci-dessus et donne aussi une valeur nuptiale à celle que j'examine ci-après, le fr. 31 débute comme une célébration de mariage et continue par l'expression des sentiments réels de Sappho à de telles occasions. Pour la rhétorique nuptiale, voir Lyghounis 1991:187–190.

idéal visé par le groupe, et atteint probablement au moment du mariage. Mais le poème n'en est pas pour autant un chant nuptial. La formule du fragment 31 apparaît d'ailleurs une autre fois chez Sappho, au féminin, dans un contexte où son emploi n'a manifestement aucun lien avec le mariage (fr. 68a.3 : ἴσαν θεοῖσιν).

Or, des associations autres que nuptiales sont également possibles. Ainsi, dans les poèmes homériques, la formule apparentée δαίμονι ἴσος (« égal à un dieu ») se réfère toujours à un guerrier courageux au combat, et c'est souvent le cas du syntagme – employé toutefois aussi hors de la sphère du combat – ἰσόθεος φώς (« mortel égal à un dieu ») : une fois de plus, ce sont là des parallèles suggérant des connotations envisageables, et non des modèles pour une « combinaison d'éléments martiaux et maritaux », comme on l'a affirmé<sup>94</sup>. Ainsi, l'homme est célébré comme « égal aux dieux » peut-être d'abord pour son apparence et son bonheur selon une rhétorique nuptiale, puis, en fonction du développement du poème, pour la force qui lui permet, face à la jeune femme suscitant le désir, de rester impassible et comme immortel, par contraste avec la locutrice qui s'apparaît presque morte.

*« ... celui-là, ... l'homme qui a sa place assis face à toi... »*

Mais qui est cet homme, désigné par le substantif ἄνηρ et caractérisé par sa position assise face au *tu* féminin ? Il ne peut s'agir de son fiancé, vu que le terme consacré dans les poèmes nuptiaux est γάμβρος<sup>95</sup>. Toutefois, la sphère du mariage, qui est bien sûr celle où les hommes sont le plus présents chez Sappho, n'est sans doute pas absente du poème. En soi, ἄνηρ ne se réfère certes pas nécessairement à un homme marié ; mais Sappho semble lui donner ce sens spécifique quand elle l'emploie sans déterminatif<sup>96</sup>. Et si ce substantif ne suffit pas à lui seul à prouver que l'homme imaginé ici l'est en tant que mari de la destinataire, sa position assise

<sup>94</sup>L'idée de « combination of the martial and the marital » est de Rissman 1983:82–87. Sont dits δαίμονι ἴσος : Diomède (*Il.* 5.438, 459 et 884 ; cf. 5.440–441 : μηδὲ θεοῖσιν | ἴσ' ἔθελε φρονεῖν, où Apollon l'avertit de ne pas s'estimer égal aux dieux et s'attaquer à son protégé Énée et à lui) ; Patrocle (16.705 et 786) ; Achille (20.447 et 493, 21.18 et 227). Pour ἰσόθεος φώς, *Il.* 2.565 (Euryale dans le contingent d'Argos), 3.310 (Priam avant le duel entre Pâris et Ménélas), 4.212 (Machaon soignant Ménélas), 7.136 (Éreuthalion), 9.211 (Patrocle dans la tente d'Achille), 11.428 (Sôque), 11.472 (Ajax partant secourir Ulysse), 11.644 (Patrocle chez Nestor), 15.559 (Mélippe allant affronter Hector), 16.632 (Mérion face à Patrocle), 23.569 (Ménélas après la course de chars).

<sup>95</sup>Les occurrences de γάμβρος chez Sappho sont les suivantes : fr. 103.8 (sont mentionnés aussi ses compagnons du même âge : ὑμαλικ[ ], 111.5, 112.1, 113, 115, 116, 117, 141.6, 161.





εἰ δέ τίς ἐσσι βροτῶν, οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσι,  
 τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ,  
 τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς 155  
 αἰὲν εὐφροσύνησιν ἰαίνεται εἵνεκα σεῖο,  
 λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν.  
 κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάριτατος ἔξοχον ἄλλων,  
 ὅς κέ σ' ἐέδνοισι βρίσας οἰκόνδ' ἀγάγηται.  
 οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἴδον βροτὸν ὀφθαλμοῖσιν, 160  
 οὔτ' ἄνδρ' οὔτε γυναῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.  
 [...] δείδια δ' αἰνῶς  
 γούνων ἄψασθαι· χαλεπὸν δέ με πένθος ἰκάνει.

« Je m'agenouille devant toi, maîtresse ! Es-tu donc déesse ou mortelle ? Si tu es une des divinités qui tiennent le large ciel, c'est à Artémis, fille du grand Zeus, que moi, je te compare au plus près, pour l'aspect, la grandeur et la prestance. Mais si tu fais partie des mortels qui habitent sur la terre, trois fois heureux ton père et ta mère souveraine, trois fois heureux tes frères ! Vraiment, leur cœur est toujours réchauffé par les joies que tu leur procures, quand ils voient pareille fleur entrer dans le chœur. Mais celui-là, à son tour, surpasse tous les autres par l'extrême bonheur qu'il a dans sa poitrine, celui qui, l'emportant par la richesse de ses présents, peut t'emmener chez lui. Car jamais je n'ai vu de mes yeux pareil mortel, ni homme ni femme : la crainte m'envahit à te regarder. [...] Mais je crains terriblement de toucher tes genoux : une pénible douleur me saisit. »

Même si la relative évoquant celui qui prendra Nausicaa comme épouse est introduite non pas par ὅστις, mais par ὅς, et même si son verbe est au subjonctif accompagné de κε (= ἄν) et non à l'indicatif, elle est tout à fait comparable à celle de la première strophe du fragment 31 : comme κῆνος chez Sappho, κεῖνος désigne un homme unique, déterminé par une relative qui le présente cependant comme encore imaginaire, ici par le subjonctif avec κε, et chez Sappho par le relatif indéfini ὅστις. Et ce passage est d'autant plus intéressant qu'il constitue aussi un parallèle thématique étroit : de même que l'homme de Sappho est célébré comme « égal aux dieux » sans doute surtout pour son bonheur, de même, le futur mari de Nausicaa fait l'objet d'un μακαρισμός hyperbolique, tandis que la jeune fille est assimilée de son côté à une déesse pour son aspect ; on peut ajouter que le regard provoquant la crainte respectueuse d'Ulysse est parallèle à celui qui marque le début des symptômes du *je* chez Sappho<sup>99</sup>.

Le thème nuptial est évident dans le passage de l'*Odyssée*, qui mentionne les parents et les frères de Nausicaa, et surtout l'homme qui, par ses présents, gagnera le droit de l'emmener chez lui ; par la comparaison initiale avec la déesse vierge Artémis et par la mention centrale du chœur (d'adolescentes), Nausicaa y est caractérisée comme une jeune fille, mais sa nature florissante (τοιόνδε θάλος), et enfin son aspect sans pareil chez aucun homme marié (ἀνήρ) et aucune femme mariée (γυνή), suggèrent sa nubilité, ce qui s'accorde avec la présentation

<sup>99</sup>Si le passage de l'*Odyssée* a été rapproché du fragment 31 de Sappho au moins dès Koniaris 1968, ce n'est que Latacz 1985 qui l'a utilisé pour préciser le statut imaginé de l'homme ; Edmunds 2001b:8 et 18 cite aussi comme parallèle pour la représentation du futur mari Aristoph. *Ach.* 254–255 : ὡς μακάριος | ὅστις σ' ὀπύσει.

de Nausicaa, au début du livre VI, comme proche du mariage<sup>100</sup>. Chez Sappho, la dimension matrimoniale est moins facile à percevoir : elle est seulement implicite dans la désignation de l'homme par ἄνθρωπος et dans sa position assise habituelle et durable face au *tu*, et peut-être dans son assimilation initiale aux dieux, qui se rapproche d'un μακαρισμός nuptial ; le poème, qui ne peut en aucun cas s'intégrer à une cérémonie nuptiale, imagine non le moment du mariage comme le fait Ulysse, mais une scène typique de la future vie de couple de la destinataire.

Il est donc probable que, de façon analogue au mari imaginé de Nausicaa dans l'*Odyssée*, l'homme du fragment 31 de Sappho, unique et indéfini, mais déterminé pour son seul rôle par la relative, soit le mari imaginé de la destinataire du poème, et que celle-ci soit, comme Nausicaa, dans la situation de la vierge nubile dont on envisage le mariage, un statut d'ailleurs en accord avec celui des jeunes filles du cercle de Sappho. J'aimerais maintenant m'intéresser à la destinataire du poème et à la manière dont elle est évoquée, par rapport à d'autres de ces jeunes filles dans le reste des fragments de la poétesse.

« ... ta douce voix... ton rire désirable... »

La destinataire du poème n'est évoquée directement, positivement, que par deux participes coordonnés et complétés chacun par un adjectif à valeur adverbiale décrivant sa voix douce et son rire charmeur (v. 3–5 : ἄδου φωνεῖ- | σας... | καὶ γελαίσας ἡμέροεν). Pour commencer par la voix, elle est de façon générale un élément très présent « dans la maison des servantes des Muses » (fr. 150.1 : ἐν μοισσοπόλων δόμοι), et les fragments de Sappho font en particulier référence à celle des jeunes filles, notamment pour relever la douceur de leur chant : ainsi, il y est question d'une « vierge à la douce voix » (fr. 153 : πάρθενον ἀδύφωνον) et d'une fiancée « au chant bien plus doux que la lyre » (fr. 156 : πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα)<sup>101</sup>. Quant au rire, il est bien plus rare. Dans ce qui nous reste des poèmes de Sappho, il s'agit de la seule occurrence sûre d'un terme de la famille de γέλως : si l'on met de côté la dimension sonore impliquée dans ce rire, on n'y trouve comme parallèle que le sourire d'Aphrodite marquant

---

<sup>100</sup>Hom. *Od.* 6.27 : σοὶ δὲ γάμος σχεδὸν ἔστιν ; cf. 6.66 ; Nausicaa est déjà comparée à Artémis dans le passage où elle mène le chœur de ses compagnes en jouant à la balle (6.99–109).

<sup>101</sup>Pour la nature nuptiale du fr. 156, voir *infra* chapitre III/1 ; pour d'autres filles mélodieuses, voir fr. 21.12–13 : ἄεισον ἄμμι | τὰν ἰόκολπον, 22.10–11 : λάβοισα... | πα]κτιν, 96.5 : σᾶι... μόλπαι ; pour d'autres sons doux, identifiables ou non, cf. fr. 24d.5 : λ]επτοφών[, 44.24 : ἀδυμέλης ἀδλος, 58.12 : φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν, 71.5–7 : μέλ[ος] τι γλύκερον . [ | α μελλιχόφων[ος] ]δει, λίγυραι δ' ἄη[ ] ; 73.4 : ἀ]δύλογοι ; 185 : μελίφωνος.

son épiphany dans le fragment 1 ; quoi qu'il en soit, la destinataire du fragment 31, face à l'homme « égal aux dieux », apparaît elle aussi comme divine, d'abord par sa grâce<sup>102</sup>.

L'idée de charme et de désir associée au rire (ἰμέροεν), comme celle de douceur (ᾄδν), est courante chez Sappho, dans les fragments de poèmes érotiques autant que de chants nuptiaux : car ce sont les mêmes critères qui définissent la grâce des jeunes filles et celle des fiancées, ce qui montre d'ailleurs bien que les chants de mariage se placent dans la continuité des poèmes homoérotiques, du moins au niveau de l'attrait croissant des jeunes femmes<sup>103</sup>. Le pouvoir de séduction de la destinataire du fragment 31 n'en fait donc pas une fiancée. Mais son charme peut suggérer sa nubilité, dans la mesure où le désir et la grâce (χάρις et ἴμερος) culminent au moment du mariage, comme le montre un fragment de poème nuptial (fr. 112) :

ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο  
ἐκτετέλεσθ', ἔχης δὲ πάρθενον, ἂν ἄραο.  
σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα δ' . . .  
μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρωι κέχυται προσώπωι  
. . . . . τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα.

— *au fiancé* : « Bienheureux fiancé, pour toi, le mariage que tu souhaitais, le voilà accompli, tu as la jeune fille que tu souhaitais ! »

— *à la fiancée* : « Toi, ton aspect est gracieux, tes yeux ... de miel, l'amour s'est répandu sur ton visage désirable, ... Aphrodite t'a honorée au plus haut point ! »

<sup>102</sup>Il est possible qu'un rire retentisse dans le cortège des noces d'Hector et Andromaque (fr. 44.27 : γελ[ ; γέλ[ος Hunt) ; on notera aussi que les dieux rient dans un fragment manifestement narratif d'un des poètes de Lesbos (*inc. auct.* fr. 8.1 Voigt : γέλαν δ' ἀθάνατοι θεοί), sans que l'on ne puisse en préciser l'auteur ni le contexte. Pour le sourire d'Aphrodite à son épiphany, fr. 1.14 : μειδιαίσαισ' ἀθανάτω προσώπω. Il est difficile, dans le fr. 31, de dire si γελαίσας indique un rire (audible comme la voix de la participiale précédente) ou un sourire (visible, anticipant la phrase « car aussitôt que vers toi je regarde... »). Dans la poésie homérique, où l'on trouve notamment la formule très proche ἠδὲ γελάσσας (ou -σαν : *Il.* 2.270, 11.378, 23.784, *Od.* 21.376 ; cf. 16.354, 18.35 et 20.390, *HhVen.* 49, *HhPan* 37), γελάω est souvent employé pour un éclat de rire sonore, mais aussi pour un sourire (*Il.* 21.508) ; il fait d'ailleurs parfois couple avec μειδιάω (*HhCer.* 204 ; cf. *HhVen.* 49). Et c'est sans doute que un éclat lumineux ce verbe évoque à l'origine, comme le suggèrent les passages où la terre « sourit » à une apparition (Hom. *Il.* 19.362–363 : Achille revêt son armure neuve de bronze éclatant ; *HhCer.* 14 : Gaia fait fleurir un odorant narcisse à cent têtes pour séduire Perséphone ; Theogn. 9 : naissance d'Apollon et Artémis). Si c'est bien la « vénérable Sappho au sourire de miel » qu'interpelle Alcée (fr. 384 : ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι), ce qualificatif reflète sans doute la grâce divine de son chant et des jeunes filles qui en sont l'objet.

<sup>103</sup>Pour d'autres occurrences d'un mot apparenté à ἴμερος chez Sappho, outre le texte nuptial cité *infra*, voir en contexte érotique fr. 1.27, 78.3+6, ainsi que 96.15–17 : πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι- | μνάσθεισ' Ἀθιδος ἰμέρωι | λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ . . . βόρηται (il y est question plus tôt du chant charmeur du *tu*, la même Atthis sans doute, comparée à une déesse : v. 5 : σε ἴθεασικελαν ἀρι- | γνωταῖ, σῶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι).

L'accomplissement du mariage idéal pour le fiancé coïncide avec l'accession de la jeune fille à la perfection des dons d'Aphrodite, à savoir de la grâce, de la douceur et de la capacité à susciter l'amour et le désir. Le poème du fragment 31 n'est pas un chant de mariage, dans la mesure où il n'y est pas question des fiancés ou de la cérémonie nuptiale, mais la jeune fille à laquelle il est adressé est certainement une jeune fille nubile, vu qu'elle peut être imaginée dans une relation matrimoniale avec un homme célébré comme « égal aux dieux » notamment pour son bonheur de pouvoir rester face à pareil charme divin, et qu'elle éveille le désir au point extrême de susciter chez le *je* des réactions hyperboliques.

Mais pour mieux cerner la fonction de ce texte, il faut aussi prendre en compte l'amorce qui reste de sa conclusion, laquelle ne s'adresse plus spécifiquement à ce seul *tu*, mais semble avoir une portée plus générale.

#### *Parallèles à la réflexion finale*

On ne trouve guère de parallèles chez Sappho à l'idée d'endurance prônée dans ce début de strophe finale : le contexte des autres occurrences d'un terme apparenté au verbe *τολμᾶν* est soit trop fragmentaire, soit trop différent pour permettre une comparaison<sup>104</sup>. Les critiques ont en revanche proposé des rapprochements intéressants avec des textes notamment homériques évoquant l'endurance ou la résignation des héros ou de leurs proches face à l'adversité ou à la douleur par des mots de la famille voisine de *τλῆναι* comme *τλήμων* ou *τλημοσύνη*<sup>105</sup>. Le lien entre cette conclusion et les symptômes du *je* listés précédemment peut faire penser qu'elle constitue une auto-exhortation : elle a d'ailleurs été interprétée ainsi dans l'Antiquité – Catulle notamment, même s'il s'écarte de son modèle sapphique dans la strophe finale du poème 51, s'y interpelle lui-même – et dans la critique contemporaine, où l'on a estimé que la locutrice y exprime sa résignation ou tente de s'encourager. Toutefois, cette interprétation me paraît très improbable : un tel monologue s'expliquerait dans un recueil écrit, où le public est extérieur à l'acte de communication représenté par le poème, ou déjà dans certaines formes de poésie de

---

<sup>104</sup>Sapph. fr. 24c.6, 87c.2, 121.2 ; le contexte n'est perceptible que dans ce dernier cas, où il est différent (le *je* s'y adresse à un *tu* masculin ami de « nous » et lui dit qu'il ne supporterait pas de vivre avec lui, étant plus âgée : ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμιν λέχος ἄρτυσο νεώτερον | οὐ γὰρ τλάσομι' ἔγω σὺν<τ> οἴκην ἔσσα γεραιτέρα).

<sup>105</sup>Di Benedetto 1985 ajoute à ces parallèles celui d'un traité de chirurgie où *τολμᾶν* apparaît pour un patient prêt à suivre l'avis du médecin et à résister sans bouger à la douleur pour ne pas compromettre le traitement.

banquet, mais non dans le contexte oral initial des poèmes de Sappho, où le *je* interpelle par le *tu* une jeune fille assurément présente, s'adressant à elle et au groupe entier, voire à un public plus large. Mais quel sens ce public peut-il donc donner à l'ensemble du poème ?

On peut prendre comme point de comparaison le poème presque complet restitué en 2004 grâce à un papyrus de Cologne (PKöln 21351 + 21376 Gronewald/Daniel = fr. 58.11–22) :

ἰ]οκ[ό]λων κάλα δῶρα, παῖδες,  
 ]. φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν  
 ] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἤδη  
 λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίαναν,  
 βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι,      5 (= fr. 58.15)  
 τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νέβριοισιν.  
 ταῦτα στεναχίσδω θαμέως, ἀλλὰ τί κεν ποείην ;  
 ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι·  
 καὶ] γάρ π[ο]τᾶ Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων  
 ἔρωι . . [.]α . εἰσαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[ν      10 (= fr. 58.20)  
 ἔοντα [κ]ᾶλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμως ἔμαρψε  
 χρόνῳ πόλιον γῆρας ἐχ[ο]γτ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

« ... les dons des (Muses) au sein de violette, jeunes filles, ... la lyre harmonieuse amie des chants, ... ma peau qui autrefois était ..., la vieille désormais ..., et mes cheveux sont devenus blancs, de noirs qu'ils étaient, et mon cœur s'est alourdi, et mes genoux ne me portent plus, eux qui jadis étaient agiles à danser, pareils à des faons. De cela, je gémiss souvent. Mais que pourrais-je faire ? Échapper à la vieillesse, pour un être humain, est impossible. Et l'on raconte en effet que jadis, Aurore aux bras de rose, ... par l'amour, alla aux extrémités de la terre en emportant Tithon, qui était beau et jeune ; mais même lui, avec le temps, la blanche vieillesse le saisit, alors qu'il avait une épouse immortelle. »

Après une liste de marques de la vieillesse comparable à celle des effets de la passion dans le fragment 31, on note un passage analogue de la situation particulière du *je* à une réflexion générale, introduite aussi par un *ἀλλά* : on a ici également l'impression d'assister à une auto-exhortation, ce d'autant plus que le « mais » ouvre une phrase à la première personne, « Mais que pourrais-je faire ? » ; et pourtant, le chant est adressé aux jeunes filles du groupe, appelées à faire au son de la lyre probablement ce dont le *je* est désormais incapable, à savoir danser<sup>106</sup>. Dès lors, la sentence générale relative à l'impossibilité d'échapper à la vieillesse, leur apparaît adressée comme un encouragement à jouir de leur jeunesse, ce que suggère aussi dans le récit final l'insistance sur le fait que Tithon était beau et jeune au moment où l'immortelle Aurore l'emmena comme époux, mais qu'avec le temps la vieillesse a mis la main sur lui. Ainsi, au même titre que ce récit mythologique, l'évocation du cas personnel du *je*, qui contraste avec celui des jeunes filles, fonctionne comme un exemple dans cette réflexion sur le temps.

<sup>106</sup>Di Benedetto 1987:33–34 : « *modulo del "ma"* » ; cf. Archil. fr. 13 West.

Dans le fragment 31, la généralisation finale s'adresse probablement aussi à l'ensemble du groupe : l'exemple personnel du *je*, dans ce cas, ne s'oppose pas à celui des jeunes filles, mais montre qu'elles aussi peuvent supporter même les effets les plus extrêmes du désir et le coup au cœur à l'idée du mariage prochain de l'une d'elles ; et cette dernière en particulier, tout en étant confortée dans l'intensité des sentiments qui la lient à Sappho et au groupe, est rassurée par cet encouragement final, comme déjà par la célébration initiale de l'homme imaginé avec elle dans une scène de couple idéale, face à l'approche du moment où elle devra s'en séparer. Mais reprenons maintenant l'ensemble du poème pour en préciser la fonction.

### Un discours dans le cadre d'une communauté

Après avoir étudié l'extrait de la pathographie, puis son intégration à l'entier du poème, et l'avoir enfin comparé à d'autres textes, il convient de reprendre l'examen du poème comme discours dans une occasion de *performance*, afin de définir quelle pouvait être sa fonction, et celle de la liste de symptômes en particulier. Pour ce faire, on se posera la quadruple question de savoir qui parle, à qui, dans quelles circonstances, et enfin dans quel but. Réservant pour la fin le dernier aspect de la question, je prendrai ici les trois premiers dans l'ordre inverse.

Pour commencer par les circonstances, le poème du fragment 31 ne fait pas, nous l'avons vu, de référence explicite au lieu et au moment de sa *performance* : c'est sans doute ce qui l'a rendu presque universellement transposable dans divers contextes avec des sens très variés. Mais cela ne veut pas dire qu'il s'agit à l'origine d'un texte sans ancrage temporel et spatial : tous les poèmes de Sappho sont des chants destinés à des occasions de *performance* orale. Ces occasions, liées aux activités du groupe féminin, sont d'ordre rituel : il faut même postuler un public souvent plus large que ce groupe, dans la mesure où ce dernier n'est certainement pas fermé, isolé du reste de la société de Lesbos, et où les poèmes de Sappho, s'ils en reflètent les dynamiques internes, semblent en tout cas pour une part dirigés vers l'extérieur, les références à des contextes de *performance* impliquant toutes des fêtes ou rituels dans un milieu ouvert<sup>107</sup>. Dans le cas du fragment 31, on n'a certes aucun indice de ce genre, mais il n'y a pas de raison qu'il se distingue en cela radicalement des autres comme un poème privé ; ce serait toutefois

---

<sup>107</sup>Pour une étude de ces références à des contextes rituels ou festifs, Ferrari 2003.

pure spéculation de vouloir préciser à quelle occasion plus ou moins publique ce chant a pu être exécuté. Le seul moyen de mieux l'appréhender est de tenter de définir à qui il s'adresse.

Le *tu* de la partie initiale du poème, placé en fin de vers 2 face à un homme imaginé (ὄττις ἐνάντιός τοι) et objet au vers 7 d'un regard du *je* déclenchant ses symptômes en série (ὥς γὰρ ἐς σ' ἴδω), est célébré à l'articulation entre les deux premières strophes comme une jeune fille suscitant le désir (v. 3–5 : ἄδῃ φωνεῖ- | σασ... || καὶ γελαίσας ἡμέροεν). Le fait qu'elle puisse être représentée dans une relation matrimoniale suggère sa nubilité, mais c'est son lien au *je*, et non à l'homme, qui est au centre de toute cette section du poème : l'homme a pour fonction de mettre en relief l'attrait extrême de cette jeune fille proche du mariage et la réaction du *je*, qui s'adresse à elle comme jeune fille aimée, dans un cadre qui n'est donc pas nuptial. On peut en outre remarquer que ce *tu* féminin n'est pas nommé : cela ne change certes rien au fait que le pronom se réfère à un individu unique dans un contexte d'énonciation particulier, mais cela rend possible la reprise du poème dans d'autres situations analogues, adressé chaque fois à une destinataire différente, une possibilité parfaitement en accord avec la récurrence, dans la vie du groupe, de la situation où une jeune fille proche du mariage suscite un désir extrême. Comme frein à une lecture du poème comme une déclaration personnelle, il faut aussi prendre en compte le fait que le *je* s'adresse à la destinataire non pas de façon privée et individuelle, mais à l'intérieur du groupe : en atteste la strophe finale, qui propose une réflexion générale à partir de la situation particulière et s'adresse certainement à l'ensemble du groupe. Quant à la question de savoir si l'auditoire pouvait être plus large, elle doit rester ouverte : il n'y a rien pour le prouver ni pour l'exclure, l'expression du *je* n'étant de toute façon pas privée.

Pour sa part, la locutrice est en effet liée à un cadre social. Il s'agit certes d'un *je* féminin singulier (cf. v. 14 : παῖσαν, χλωροτέρα) renvoyant probablement à la voix de Sappho elle-même, même si l'on ne peut exclure a priori une exécution, sinon par un chœur employant un singulier collectif, du moins par une soliste<sup>108</sup>. Mais le fait que ce *je* soit vraisemblablement celui de Sappho n'implique pas qu'elle se livre à une confidence intime. Sans nier la réalité et l'intensité des sensations décrites, j'insiste sur le fait que la liste de ses symptômes extrêmes débouche sur une réflexion générale, adressée à un groupe qui peut s'identifier à la situation

---

<sup>108</sup>Pour les indices de *performance* chorale des poèmes de Sappho, voir Lardinois 1996, qui relève notamment que les fr. 27 et 30 en strophes sapphiques sont clairement choraux, et rappelle que nombre de poèmes grecs archaïques exécutés par des chœurs présentent un *je* singulier collectif ; pour le fr. 31 (1996:167–169), il laisse ouverte la possibilité d'une exécution chorale.



précédemment évoquée : la souffrance du *je*, déclarée finalement supportable, représente aussi celle de la destinataire, qui quittera bientôt Sappho et le groupe, et celle des autres jeunes filles, qui devront aussi se séparer de l'une d'elles et quitteront un jour aussi le groupe. Plutôt que sa subjectivité individuelle, c'est donc l'identité sociale du *je*, son rapport au *nous*, qu'il faut prendre en compte pour appréhender son discours.

Quelle fonction le poème du fragment 31 peut-il dès lors avoir pour son auditoire ? Il n'en a sans doute pas une seule, mais peut être appréhendé de façon particulière par les différents récepteurs. Dans la première strophe, le mariage est célébré de façon positive par l'évocation d'une scène de couple idéale entre un homme apparaissant « égal aux dieux » et le *tu* source de désir : cette célébration s'adresse d'abord à la destinataire, qui approche du mariage, et le μακαρισμός de l'homme a pour elle aussi la valeur d'un éloge indirect ; mais par là-même, le mariage est aussi présenté comme un cadre de référence commun du groupe, qui doit s'y préparer, comme une institution essentielle de la communauté. Face à cette union nuptiale idéale, les strophes centrales expriment la puissance des liens homoérotiques à l'intérieur du groupe : elles confortent le *tu* dans sa capacité à susciter le désir, dans l'attachement que lui porte Sappho et, à l'approche de la séparation, dans la douleur d'une relation limitée dans le temps ; elles permettent aussi aux autres jeunes filles de s'identifier aussi bien au *tu*, vu qu'elles connaîtront le même destin, qu'au *je*, dont la souffrance correspond à la leur devant le départ prochain de l'une d'elles. Quant à la partie conclusive, elle fait la synthèse des deux premières : le *je*, à partir de son propre exemple, adresse au *tu* et au groupe une consolation, une exhortation à supporter la souffrance due à un désir intense et à une séparation prochaine, et réaffirme par là le caractère transitoire des relations homoérotiques internes au groupe, et donc par contraste le cadre de référence matrimonial célébré dans la première strophe.

On peut ainsi rapprocher le fragment 31 de Sappho de ses poèmes dits de séparation. En particulier, le fragment 94 fait au passé le récit du départ d'une ancienne compagne, adressant sans doute son discours présent soit à une autre jeune fille aussi sur le départ, soit au groupe entier affecté par cette séparation. Elle y rapporte leur dialogue et surtout la manière dont elle l'a consolée face à leur souffrance commune à l'heure de se quitter (fr. 94.1–11) :

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω  
ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν  
πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι·  
ὄϊμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,  
Ψάφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.

5

τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·  
χαίροισ' ἔρχεο κάμεθεν  
μέμναισ', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·

αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω  
ᾄμναισαι [. . . (.)] . [ . (.) ] . ξαι 10  
ὅς [ - 10 - ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν.

« Sans mentir, je veux être morte. Elle, elle me quittait en pleurant abondamment, et me dit ceci :  
“Ah ! quelles peines terribles nous avons à éprouver, Sappho ! vraiment, c’est contre mon gré que  
je te quitte.” Et moi, voici ce que je lui répondis : “Pars heureuse et souviens-toi de moi, car tu sais  
combien nous étions attachées à toi. Mais si ce n’est pas le cas, alors c’est moi qui veux te rappeler  
... et les bonheurs que nous éprouvions.” »

La suite évoque les plaisirs du groupe, les couronnes et colliers de fleurs, les parfums, les couches moelleuses où la jeune fille apaisait son désir, les rituels et les bois sacrés où elles étaient toujours présentes dans la musique et la danse, autant d’indices précieux sur la vie du cercle. Mais en lien avec le fragment 31, ce sont plus spécifiquement les vers cités ci-dessus qui m’intéressent. Certes, la volonté de mourir formulée au début de ce morceau de poème ne peut être mise en relation étroite avec le symptôme final de quasi mort du *je* du fragment 31. D’une part, en effet, un souhait est différent d’une impression, ce qui vaut aussi pour le désir de mort exprimé au fragment 95, peut-être aussi dans un contexte de séparation<sup>109</sup>. D’autre part, on ne peut même pas être certain que l’énoncé du fragment 94, en l’absence des vers qui précédaient, soit à attribuer au *je* dans le présent de la *performance*, plutôt qu’à « Sappho » ou à son interlocutrice dans le cadre du dialogue passé rapporté<sup>110</sup>. On peut malgré tout noter que l’idée de mort est liée à celle de séparation, soulignée par deux verbes « quitter » en même position à la fin de deux « strophes » successives (v. 2 : κατελίμπανεν, v. 5 : ἀπυλιμπάνω).

<sup>109</sup>Sapph. fr. 95.11–13 : κατάνην δ' ἴμερός τις [ἔχει με καὶ | λωτίνοις δροσόεντας [ᾠ- | χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρ[ ; ce désir de mort est dû à une absence de plaisir exprimée dans le vers précédent, soit à être trop exaltée par les nausées ou les désirs (v. 10 : ο]ὐδὲν ἄδομ' ἔπαρθ' ἄγα[ν ἄσαισι Di Benedetto 1982, πόθοισι Ferrari 2007:168), soit, avec une légère correction du texte transmis et une autre restitution, à être sur la terre (ἔπερθα γὰ[ς ἔοισα West 1970). Ces vers font partie des paroles que, dans un récit au passé, le *je* rapporte avoir adressées à Hermès, en prenant à témoin Perséphone (v. 6–9 : [Ἔρ- | μας γ' εἴσηλθ' ἐπ . [ | εἶπον· ᾠ δέσποτ', ἐπ . [ | ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν []). L’occasion de ce chant est impossible à définir, mais on notera la présence du nom de Gongyla au vers 4 et la connotation érotique de tout le passage, avec le verbe « avoir du plaisir » (ἄδομ(αι)) et le substantif désignant le désir (ἴμερος), ainsi que les fleurs de lotus et la rosée ; pour une interprétation, voir Boedeker 1979.

<sup>110</sup>Aloni 1997:LVI–LVIII a raison, je crois, de dire que cette question n’est pas fondamentale, vu que le *je* et le *tu* du dialogue rapporté se fondent dans un *nous* qui, au moins une fois dans la suite, englobe le groupe entier, qui partage – et à qui sont certainement communiqués par le chant – les sentiments exprimés individuellement.

Par ailleurs, à l'idée de mort fait écho, dans le discours rapporté de la compagne, celle des souffrances terribles (v. 4 : δεῖνα πεπ[όνθ]ομεν). Il est intéressant de constater qu'elles sont causées par son départ et qu'elles frappent tant la jeune femme que Sappho, réunies dans un *nous*. De plus, ce *nous* peut aussi englober les autres jeunes filles : en tout cas, la consolation de Sappho, qui exhorte sa protégée à partir heureuse et à se souvenir d'elle (v. 7–8 : χαίροισ' ἔρχεο κᾶμεθεν | μέμναισ(αι)), associe au *je* (κᾶμεθεν) le *nous* du groupe, qui accompagnait ce *tu* de son affection (v. 8 : σε πεδήπομεν, un verbe qui, par sa position finale dans la strophe et par son sens de « suivre », répond au verbe « quitter » du vers 5, ἀπυλιμπάνω). Ce qu'elle veut lui rappeler, ce sont les bonheurs qu'elles éprouvaient ensemble dans le *nous* du groupe, et elle utilise pour les désigner le même verbe « éprouver » (v. 11 : κάλ' ἐπάσχομεν) que son interlocutrice employait négativement pour leurs souffrances (v. 4 : δεῖνα πεπ[όνθ]ομεν). La consolation cherche ainsi à compenser les douleurs par le souvenir des plaisirs.

Le fait que les peines soient causées par la séparation, qu'elles frappent à la fois Sappho et son interlocutrice et que la consolation implique l'ensemble du groupe, tout cela peut suggérer une interprétation du fragment 31 selon laquelle ce serait dans la perspective de la séparation que le *je* exprimerait les souffrances liées à son désir pour la destinataire, sans doute partagées par cette dernière et par le groupe, à titre d'exemple débouchant sur l'exhortation finale à les supporter. On peut même mettre en parallèle l'appel au départ heureux de l'interlocutrice du fragment 94 et la célébration de la future union nuptiale de la destinataire du fragment 31. Il y a sans doute une analogie entre la situation du dialogue rapporté et celle dans laquelle prend place le discours pathographique. En tout cas, la dimension de consolation et d'exhortation est centrale dans les deux poèmes. Dans le fragment 94, cette dimension est au cœur du récit au passé, avec les paroles rapportées de « Sappho » à la jeune femme qui part en pleurant leurs souffrances communes, et elle détermine sans doute la fonction du discours présent, qu'il soit adressé à l'entier du groupe affecté par cette séparation ou à une autre jeune femme devant le quitter bientôt. Dans le fragment 31, l'exhortation s'adresse, à travers l'exemple du *je*, sans doute au groupe entier et au *tu*, qui doivent se préparer à une prochaine séparation : le *tu* y est en effet dans une situation analogue à celle de la jeune femme du récit du fragment 94, un peu antérieure seulement, le moment même de son départ n'étant pas encore advenu.

Le fragment 96 fournit un autre point de comparaison pour préciser la fonction discursive du fragment 31. En effet, le désir pour une jeune fille y provoque aussi un effet physique chez

celle qui pense à elle : « en se souvenant de la délicate Atthis, elle ronge de désir son cœur fragile » (v. 15–17 : ἀγάνας ἐπι- | μνάσθεις Ἴατθιδος ἡμέρωι | λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ . . . βόρηται). Cette ancienne compagne est présentée plus haut comme faisant désormais partie des femmes mariées de Lydie, parmi lesquelles elle brille comme la lune surpassant en éclat toutes les étoiles après le coucher du soleil (v. 6–9 : νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- | κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω | δύντος ἅ βροδοδάκτυλος <σελάννα> | πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα). Mais depuis Sardes, elle a souvent l'esprit tourné vers « ici » (v. 1–2 : ]σαρδ[.] | πόλ]λακι τυίδε [ν]ῶν ἔχοισα), à savoir vers le groupe de Lesbos, où elle était auparavant par-dessus tout charmée par le chant de la destinataire (v. 5 : σῶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι). Or, cette dernière, qui est sans doute l'Atthis dont le souvenir la tourmente, fait elle aussi l'objet d'une comparaison hyperbolique, en l'occurrence avec une déesse à l'aspect manifeste (v. 4–5 : σε ἴθεασικελαν ἀρι- | γνωταί). On peut donc supposer que sa situation est proche de celle de la femme de Lydie, c'est-à-dire proche du mariage que celle-ci a atteint : l'ancienne compagne lui est ainsi donnée en exemple en tant que femme mariée à la beauté accomplie, qui souffre certes de la séparation, mais dont l'attachement au *tu* et au groupe continue dans le souvenir, ce qui constitue une consolation et un encouragement.

Ce poème et celui du fragment 94 présentent tous deux un exemple d'une tierce personne féminine souffrant d'être séparée du groupe, alors que le fragment 31 se concentre sur le désir intense du *je* pour une jeune fille proche du mariage ; mais les trois poèmes se rejoignent dans la dimension de consolation ou d'exhortation à accepter de telles souffrances. Le cadre exact d'exécution de ces poèmes ne peut être établi, mais il est imaginable que celui du fragment 94 ait été l'un des rituels qu'il mentionne à la fin comme lieu où se produisait le groupe, et celui du 96 une fête nocturne, comme le suggère l'insistance sur la lune et la nature qu'elle éclaire. Pour le fragment 31, on peut penser à un cadre analogue, au vu également du parallèle avec un dernier poème. Dans le fragment 23, on ne trouve pas d'homme comme dans le 31, mais la destinataire, que probablement le *je* regarde en face, est comparée à Hermione et à la blonde Hélène (fr. 23.3–5 : ἀν]τιον εἰσίδωσ[ ] | Ἑρμιόνα τεαυ[τα | ] ξάνθαι δ' Ἑλέναι σ' εἰσ[κ]ην), ce qui implique certainement qu'elle est aussi une jeune fille nubile ; il est ensuite question de « tous ces tourments » du *je* (fr. 23.8 : παῖσαν κέ με τὰν μερίμναν), liés sans doute au départ prochain du *tu* ; enfin, on a une référence à des rives (fr. 23.11 : ὄχθοις) et au fait de faire la fête toute la nuit (fr. 23.13 : παν]νυχίσι[δ]ην), ce qui vraisemblablement reflète l'occasion de *performance* du chant. La parenté de ce poème et des deux précédents avec le fragment 31 permet donc d'envisager comme cadre d'exécution une fête analogue.

Pour revenir en conclusion aux symptômes qui ont focalisé l'attention de la réception du fragment 31 de Sappho, je crois que l'on peut dire, au vu des observations antérieures, que le coup au cœur ponctuel initial marque l'émotion du *je* à l'idée du prochain mariage du *tu* et de la séparation qu'il implique, et que la liste d'effets physiques se déclenchant chez le *je* au moindre regard vers le *tu*, introduite comme l'explication de ce coup au cœur, manifeste le désir extrême. La fonction de cette pathographie n'est certainement pas la seule expression personnelle : le *je* s'y présente comme un exemple dans lequel le *tu* et les autres jeunes filles du groupe peuvent se reconnaître, et cherche ainsi sans doute à les assurer de son attachement intense à elles et du fait qu'elle partage leur douleur face à la séparation. Le poème se clôt d'ailleurs par un encouragement à supporter de telles douleurs, tout comme il débutait par la célébration d'une union matrimoniale sereine. Il n'y a donc pas d'opposition entre l'exaltation d'une relation homoérotique intense et cette célébration du mariage, mais seulement une prise de conscience douloureuse et un appel à l'acceptation que l'une doit prendre fin au moment où doit commencer l'autre. Quant à la jalousie dont la critique moderne a parfois voulu voir l'expression ici, elle n'a pas lieu d'être face à un homme qui n'est pas réel, mais seulement imaginé, qui est représenté avec le *tu* dans une relation de nature différente que le *je*, et qui est célébré positivement comme « égal aux dieux » pour son bonheur et sa sérénité : d'ailleurs, il n'est pour rien dans les symptômes en série, survenant à la vue du seul *tu*. L'idée de jalousie a toutefois des racines probables dans la réception antique du poème de Sappho, où l'ignorance de ses circonstances de composition et d'exécution initiales a donné lieu, nous allons le voir, à des transpositions et à des resémantisations du texte dans des contextes très variés.



## La pathographie du poème 51 et son élaboration rhétorique

Afin de faire ressortir les similitudes et les différences entre les pathographies de Catulle et de Sappho, je commencerai directement par en faire une analyse comparée<sup>1</sup>. Je replacerai ensuite les spécificités de celle de Catulle dans le poème entier, puis dans le recueil, afin de pouvoir enfin tenter d'appréhender la fonction de ce discours distinct de celui de Sappho.

La première différence qui frappe en comparant la liste de symptômes de Catulle à celle de Sappho est le fait qu'elle compte une strophe de moins. La quasi traduction – dont nous allons voir qu'elle présente un certain nombre d'autres spécificités – s'arrête en effet avant les effets de la quatrième strophe du fragment 31, qui affectent de l'extérieur l'ensemble du corps du *je* féminin : il n'y a ainsi pas de correspondant direct chez Catulle à la sueur, au tremblement, à la pâleur et à l'impression de mort. On a parfois (par le passé) supposé une lacune après la troisième strophe du poème 51, ou alors (plus récemment) considéré que Catulle interrompait sa traduction avant une strophe de Sappho où le *je* apparaît par trois fois comme féminin et est en proie à des symptômes corporels trop dégradants pour un locuteur romain masculin<sup>2</sup>. Cette dernière interprétation, si elle a des aspects convaincants, a toutefois pour défaut, comme la première hypothèse, de n'appréhender le poème de Catulle que par rapport à celui de Sappho : plutôt que de montrer en quoi Catulle ne reproduit pas Sappho, il convient de voir – la nuance est de taille – comment il produit un discours propre. On ne peut d'ailleurs pas vraiment parler d'interruption de la traduction. S'il y a certes une forte rupture après la troisième strophe du poème 51, celle-ci se marque au niveau non de la liste de symptômes, mais du discours : non seulement la pathographie forme une unité close, mais nous verrons qu'elle présente même des reflets de la quatrième strophe du poème de Sappho prétendument laissée de côté.

Comme celle de Sappho, la pathographie de Catulle débute à proprement parler en milieu de deuxième strophe dans une phrase explicative, mais est précédée par un premier symptôme rattaché par la syntaxe à la strophe initiale. Je commencerai par examiner la liste elle-même, à la fois assez proche de celle du fragment 31 par son contenu et assez différente par son style,

---

<sup>1</sup>La critique l'a bien sûr déjà souvent fait : l'étude comparative classique est celle de Ferrari 1938, mais presque tous les innombrables travaux relatifs au poème 51 de Catulle incluent cet exercice ; voir en particulier Syndikus 1984. Reprendre la comparaison en détail est toutefois nécessaire pour mettre en évidence des aspects importants pour ma démonstration ; l'absence de référence ne signifie pas qu'une observation soit entièrement originale.

<sup>2</sup>C'est l'hypothèse de Wormell 1966:192 ; voir aussi Fordyce 1961, Quinn 1972, Thomson 1997.

avant de prendre en considération la circonstancielle qui l'introduit et le symptôme initial, lesquels présentent des particularités d'un autre ordre par rapport au poème de Sappho.

### *La liste de symptômes proprement dite*

Le premier des troubles en série, chez Catulle, est affecté par une lacune qui fait disparaître l'adonien final de la deuxième strophe, et avec lui l'essentiel du symptôme : il n'en reste que « rien ne reste à moi... » (51.7–8 : *nihil est super mi* | ...). On peut y comparer l'effet qui occupe la même position dans la liste de Sappho, « émettre la moindre voix ne m'est plus possible » (fr. 31.7–8 : με φώνη- | σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει) : au-delà des différences de syntaxe et d'ordre des mots, qui mettent notamment le *je* en évidence à la fin du vers 7 (*mi*), on observe des correspondances entre les pronoms indéfinis négatifs neutres *nihil* (au nominatif) et οὐδὲν (à l'accusatif), entre les adverbes *super* et ἔτι (associés à des verbes différents), ainsi qu'entre les pronoms personnels *mi* (au datif) et με (à l'accusatif). On a donc proposé sur la base du texte de Sappho – avec des ajouts arbitraires pour compléter le vers – diverses restitutions, qui rattachent en général au pronom *nihil* soit une relative circonstancielle comme *quod loquar...*, pour l'infinitive με φώνησ(αι) dépendant du verbe de possibilité εἴκει, soit un génitif partitif *uocis*, si l'on préfère lire φώνης à la fin du vers 7 du fragment 31<sup>3</sup>. De tels compléments sont justifiés d'un point de vue sémantique, vu que le symptôme qui suit au début de la troisième strophe, comme chez Sappho, décrit une défaillance de la langue et présente un coordonnant adversatif impliquant précédemment la formulation négative d'un trouble de la voix.

Je laisserais toutefois la lacune, non seulement pour des raisons de prudence philologique – on ignore quel texte de Sappho lisait Catulle, et toute restitution du vers serait nécessairement arbitraire –, mais aussi en raison d'une interprétation possible. Certes, les problèmes textuels sont nombreux dans le recueil de Catulle tel qu'il nous a été transmis par le seul manuscrit V (Veronensis, désormais perdu) et ses apoglyphes, et il se peut que cette lacune, comme les autres, soit due à un accident matériel ou à une erreur de copie. Mais on ne peut exclure – en l'absence d'une autre branche de tradition manuscrite qui puisse l'infirmer – une hypothèse de Joel Lidov que je veux développer ici : celui-ci a pensé à une lacune auctoriale, suggérant que

<sup>3</sup>L'intégration généralement retenue est *uocis in ore* (Ritter), mais les apparats signalent aussi *quod loquar amens* (Parthenius). S'il faut vraiment en retenir une (voir *infra*), la meilleure serait peut-être celle de Friedrich, *Lesbia, uocis*, car la répétition du vocatif *Lesbia* dans deux vers successifs, qui répondrait à celle de *ille* au début des deux premiers vers du poème, expliquerait que le vers commençant par le second *Lesbia* n'ait pas été recopié.



l'état du texte de Sappho, dont on a vu qu'il était sans doute incertain et difficile à interpréter déjà à l'époque de Catulle, pouvait l'avoir poussé à laisser ce vers en blanc et à marquer par un silence un *locus desperatus*<sup>4</sup>. Il n'y a certes aucun parallèle pour appuyer cette hypothèse, qui peut sembler contrevenir à la recherche de perfection formelle du néotérique Catulle. Mais un autre indice va dans le même sens et suggère que cette imperfection puisse justement être un signe de préciosité. Il est en effet frappant que cette lacune crée un silence dans le texte précisément là où l'on attend une expression traduisant l'aphasie du locuteur : il peut bien sûr s'agir d'une simple coïncidence, mais également d'une évocation mimétique de l'effet décrit, analogue au silence créé au vers suivant chez Sappho par le hiatus entre γλωσσα et ἔαγε, qui souligne que « la langue se brise » ; on verra en outre que l'autre poème sapphique de Catulle présente des phénomènes phonétiques comparables en lien avec l'idée de rupture, et que le *carmen* 51 semble éliminer le thème de la voix, ce qu'il faudra expliquer. Mais ces quelques indices ne suffisent pas à confirmer une telle hypothèse, si séduisante soit-elle.

Comme dans le fragment 31, le premier symptôme de la troisième strophe reformule donc au positif cet effet initial – disparaissant ici dans la lacune – et affecte la langue. Toutefois, si l'idée de la langue brisée, probablement exprimée chez Sappho avec une tmèse et un hiatus (fr. 31.9 : ἀλλὰ καὶ μὲν γλωσσα ἔαγε), se reflétait peut-être – je garde toute la prudence qui s'impose – dans la rupture vocale impliquée par la lacune du vers 8 du *carmen* 51, elle n'a ici aucun écho : au lieu de la métaphore frappante introduite par le passif à sens moyen du verbe d'action « briser » (ἔαγε), on trouve un verbe d'état décrivant simplement la langue comme « engourdie » (51.9 : *lingua sed torpet*). Par la postposition du connecteur adversatif *sed*, tant le sujet *lingua* que le verbe *torpet* sont mis en évidence en début et en fin de proposition. Le substantif désigne l'organe même de la langue et n'est pas comme chez Sappho métonymie pour la voix qui se brise. Quant au verbe, il décrit non une rupture soudaine et durable, mais une paralysie moins radicale. Cette différence, difficile à interpréter, peut refléter un aspect de la réception hellénistique du fragment 31 : on trouve dans les pathographies tant d'Apollonios que de Théocrite des échos des symptômes non seulement sapphiques, mais aussi homériques, parmi lesquels figure tout spécialement l'idée d'engourdissement des membres, exprimée par des formes du passif à sens moyen de πήγνυμι, correspondant à *torpet* ; même lié à un effet différent, ce dernier verbe constitue ainsi peut-être un reflet – nous en trouverons un autre à la fin de la strophe – d'un élément homérique que la réception a mis en dialogue avec le poème

---

<sup>4</sup>Lidov 1993:520–521 ; voir *supra* p. 43 et n. 22.

de Sappho<sup>5</sup>. Il se pourrait même qu'il se réfère ici, après l'éventuel écho du hiatus de γλῶσσα ἔαγε dans la lacune du vers 8, à un texte comme γλῶσσα πέπαγε, « ma langue s'est figée », susceptible d'avoir alors circulé sans le hiatus exceptionnel, et qu'il signale ainsi à nouveau un problème textuel déjà existant dans l'Antiquité ; mais l'argument est circulaire – il crée à partir du texte de Catulle un autre qui l'explique – et n'est qu'une conjecture à manier avec prudence, même si elle rend compte d'une différence sinon difficilement explicable.

Le symptôme suivant est en revanche quasi parallèle dans les deux textes : il y est question d'une ardeur subtile qui s'insinue dans le corps (Catull. 51.9–10 : *tenuis sub artus | flamma demanat* ; Sapph. fr. 31.9–10 : λέπτων | δ' αὐτικά χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν). À l'exception de l'adverbe « aussitôt » (αὐτικά), chaque élément de la phrase de Sappho a un correspondant assez précis chez Catulle, dans une syntaxe et un ordre des mots presque identiques. L'adjectif latin *tenuis* traduit souvent – notamment dans le vocabulaire de la critique littéraire, dont je montrerai qu'elle joue peut-être un rôle dans le poème de Catulle – le grec λέπτος, et Catulle le met comme Sappho en évidence en début de proposition, disjoint par un léger hyperbate du nom auquel il s'accorde, en l'occurrence *flamma*, qui désigne une « flamme » plus spécifique que le feu générique impliqué par πῦρ chez Sappho. Dans l'intervalle, le complément de lieu *sub artus* correspond au datif χρῶ associé au préverbe ὑπα– : comme la préposition ὑπό liée à ce dernier, *sub* signifie d'abord « sous » ; mais si χρῶ renvoie à la « peau » sous laquelle court le feu, plutôt qu'au « corps » entier, *artus* évoque le second sens en désignant les « membres » et donne à la préposition *sub* la valeur de « à l'intérieur de, dans ». Mais c'est le verbe choisi par Catulle qui frappe le plus : là où le feu de Sappho « court en dessous » (ὑπαδεδρόμακεν), la flamme de Catulle « s'écoule », *de-manat*, ce qui crée l'oxymore du feu liquide ; or, le plus frappant est que ce composé très rare, unique en poésie, est le calque exact de κακ-χέεται, employé par Sappho pour décrire le premier des symptômes sans équivalent chez Catulle, la sueur qui s'écoule sur le corps du *je*, et qu'il constitue ainsi, intégré à la troisième strophe du poème 51, un premier reflet – car il y en aura d'autres – de la quatrième du fragment 31<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>Pour le symptôme homérique de l'engourdissement des membres (*Il.* 22.452–453 : νέρθε δὲ γούνα | πήγνυται ; voir *supra* p. 73) dans les pathographies sapphiques alexandrines, voir A.R. 3.965 : ἀλλ' ὑπένερθε πάγη πόδας, et Theoc. 2.109 : ἀλλ' ἐπάγην δαγῦδι καλὸν χροῖα πάντοθεν ἴσα, avec les références données *supra* p. 74 n. 83. On peut noter que les « membres » dont on attend la mention avec celle de l'engourdissement apparaissent dans la suite du vers (Catull. 51.9 : *sub artus* ; cf. 76.21 : *ut torpor in artus*, *infra* p. 140–141).

La relative brièveté des deux premiers symptômes de la strophe chez Catulle fait débiter le troisième au milieu du vers 10, et non au début du vers 11 comme chez Sappho. Ce troisième effet, de plus, correspond au quatrième de cette section dans le fragment 31, et le quatrième au troisième. Dans cet ordre inversé, alors que les oreilles apparaissent en évidence à la clôture de la strophe de Sappho (fr. 31.12 : ἄκουαι), elles ont un relief moindre au milieu du vers 11 du poème 51 (*aves*). L'acouphène, décrit chez Sappho par un seul verbe composé, le hapax ἐπιρρόμβεισι impliquant une vibration sonore circulaire et donc un bourdonnement, l'est ici non seulement par le verbe *tintinant*, qui évoque un tintement plus aigu, mais aussi par un complément pléonastique à l'ablatif : ce dernier est formé du substantif *sonitu*, qui identifie ce tintement comme un son, et d'un possessif réfléchi à particule intensive, *suopte*, qui insiste sur le fait que ce son est produit par les oreilles elles-mêmes ; on peut y voir une explicitation du sens du verbe unique de Sappho<sup>7</sup>. On notera par ailleurs que cet acouphène est souligné et illustré en fin de vers 10 par une allitération de /s/ et de /t/ (*sonitu suopte*) qui se poursuit en /t/, en /n/ et en /i/ au début du vers suivant (*tintinant*).

La place forte en fin de strophe et de liste est occupée dans le poème 51 par l'aveuglement. Comme le précédent, ce symptôme est à nouveau plus développé. En effet, alors que Sappho, au début du vers d'avant, utilisait une formulation simple et directe à la première personne, « de mes yeux je ne vois rien » (fr. 31.11 : ὀπάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ(ι)), celle de Catulle est extrêmement recherchée, « la lumière de mes yeux se couvre d'une double nuit » (51.11–12 : *gemina teguntur | lumina nocte*) : elle s'ouvre par l'adjectif « double » à l'ablatif féminin singulier (*gemina*), accordé en hyperbate à la « nuit » finale (*nocte*), mais lié pour le sens aux yeux (*lumina*), dans un hypallage souligné par l'assonance entre *gemina* et *lumina*. Le verbe passif à la troisième personne du pluriel, « sont couverts » (*teguntur*), dont la « double nuit » est l'agent, a pour sujet les yeux, littéralement les « lumières » (*lumina*), une métaphore certes fréquente en poésie latine, mais qui crée avec la « nuit » une antithèse frappante en clôture.

---

<sup>6</sup>L'observation est faite par Vine 1992:254–257, qui voit aussi dans *sub artus*, désignant les « membres » et donc le corps entier, un reflet de l'effet suivant de la quatrième strophe du fragment 31, le tremblement saisissant la locutrice « tout entière » (παῖσαν). Pour le verbe *manat* dans la réception de la pathographie sapphique, voir Aedit. fr. 1.3 : *per pectus manat subito <subido> mihi sudor*. Pour d'autres échos plus ou moins discrets de cette seconde partie de la pathographie sapphique, voir *infra* p. 99–100 et n. 9.

<sup>7</sup>Pour ἐπιρρόμβεισι, qui contient aussi l'idée de vertige négligée par Catulle, voir *supra* p. 149.

Cette antithèse, qui occupe tout l'adonien (*lumina nocte*), souligne que Catulle voit dans la clausule à la fois l'extension du troisième vers, comme chez Sappho, et un quatrième à part entière, selon le découpage alexandrin de la strophe sapphique : tout en complétant une unité syntaxique ouverte antérieurement, l'adonien permet la mise en évidence finale d'éléments marqués ; cela se vérifie non seulement dans le reste du *carmen* 51, où la lacune du vers 8 crée peut-être un silence signifiant (ou était sinon occupée par la mention capitale de la voix qui disparaît), et où les deux dernières clausules contiennent l'information verbale principale (v. 4 : *spectat et audit* ; v. 16 : *perdidit urbes*), mais aussi dans le poème 11, où nous verrons que la seule exception confirme par le sens cette évolution métrique par rapport à Sappho<sup>8</sup>.

Par ailleurs, la tournure particulière du symptôme de l'aveuglement rappelle, comme l'a vu Alessandro Pardini, des expressions homériques et surtout une formule où une nuit ténébreuse couvre des deux côtés les yeux d'un guerrier mourant, des expressions d'ailleurs rapprochées de la pathographie sapphique à l'époque hellénistique ; ce passage de la lumière à l'obscurité fait ainsi penser à l'impression de mort qui clôt le syndrome entier de Sappho, et la quatrième strophe du fragment 31, loin d'être sans correspondant chez Catulle, semble ainsi présente de façon indirecte dans la troisième strophe<sup>9</sup>. Cela explique la présence de ce symptôme en fin de liste et non en début de troisième vers comme chez Sappho : il clôt ainsi une pathographie qui apparaît non pas comme interrompue, mais comme complète et cohérente.

En définitive, si la pathographie du *carmen* 51 peut être lue à bien des égards comme une réponse à celle du fragment 31, elle présente aussi plusieurs spécificités. Elle ne contient en effet aucun symptôme formulé à la première personne ni visible du dehors : en ce sens, le possessif réfléchi renforcé *suopte* renvoyant aux oreilles répond peut-être au pronom réfléchi de première personne également renforcé qui clôt la liste chez Sappho (fr. 31.16 : ἔμ' αὐταί), soulignant qu'il s'agit ici non d'un regard du *je* sur lui-même, mais d'une impression produite par le corps en « circuit fermé ». À cette dépersonnalisation s'ajoute une modération visible

<sup>8</sup>Pour le *carmen* 11, voir *infra* p. 150–153 (et encore 229–231 en comparaison avec Horace).

<sup>9</sup>Pour l'écho de la formule homérique ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυψε (*Il.* 5.310, 11.356 ; cf. 5.659 : τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψε), voir Pardini 2001. Ce dernier rejoint les conclusions de Vine 1992, qui montre que la quatrième strophe du fr. 31 de Sappho est incluse dans la troisième strophe du poème 51 de Catulle, non seulement par *demanat* intégrant *κακχέεται* et par la nuit finale rappelant l'impression de mort, mais encore par *sub artus* qui évoque des parallèles homériques au tremblement du *je* de Sappho (cf. *supra* p. 97 n. 5 et p. 72 n. 79) ; pour l'idée de mort, voir déjà les remarques de Adler 1981, 30–32, ainsi que Lefèvre 1988:326–328.

dans la structure parfaitement régulière de la strophe, dont les trois premiers vers ont chacun une coupe après la cinquième syllabe, précédée d'un verbe et de son sujet, et dont les trois derniers symptômes, ainsi, commencent tous à la même position dans le vers et ont tous une ampleur comparable. Enfin et surtout, on l'a vu, cette liste présente plusieurs phénomènes stylistiques – hyperbates, oxymore, pléonasme, allitération, assonance, métaphore, antithèse – qui lui donnent un caractère recherché<sup>10</sup>. Mais il convient encore d'examiner ce qui déclenche ces effets et comment ils sont introduits.

### *L'introduction de la pathographie*

Les symptômes en série, chez Catulle comme chez Sappho, se déclenchent dès le regard du *je* vers le *tu* (51.6–7 : *nam simul te, | Lesbia, adspexi* ; fr. 31.7 : ὥς γὰρ ἐς σ' ἴδω βρόχε(α)). Les similitudes entre ces circonstanciées de temps sont nombreuses : liées toutes deux à ce qui précède par un coordonnant explicatif (*nam* ; γάρ), elles indiquent une simultanéité avec ce qui suit (*simul* ; ὥς... ὅς...); chez Catulle, le verbe *adspexi*, qui a pour objet le pronom de deuxième personne singulier *te*, correspond au verbe de la vision ἴδω et, avec le préverbe *ad-* indiquant la direction et l'instantanéité du regard (« apercevoir »), autant à la préposition ἐς, suivie chez Sappho aussi du pronom de deuxième personne σ(ε), qu'à l'adjectif adverbial βρόχε(α)<sup>11</sup>. Mais il y a aussi des différences. On peut citer d'abord la position du pronom de deuxième personne singulier, mis chez Catulle en évidence en fin de vers 6 (*te*), où il annonce celui de première personne en fin de vers 7 (*mi*). Ensuite, la différence la plus remarquable est certainement le fait que le *tu* y soit non pas anonyme, mais identifié par le vocatif *Lesbia* : d'autres poèmes de Catulle nomment bien sûr aussi l'aimée du *je* ainsi, mais ce surnom, qui signifie « de Lesbos » au féminin, prend ici un relief particulier vu la présence de Sappho dans ce texte ; je reviendrai en fin de chapitre sur les possibilités de signification que cette apostrophe ouvre. Enfin, alors que le verbe de la subordonnée est au subjonctif aoriste dans le fragment 31 (ἴδω), il est à l'indicatif parfait dans le poème 31 (*adspexi*), une différence de temps à laquelle j'aimerais maintenant consacrer quelques lignes.

---

<sup>10</sup>Ferrari 1938 voit dans ces effets de style la marque d'une préciosité néotérique d'inspiration alexandrine.

<sup>11</sup>*ThLL* II/833.35 classe cette occurrence sous « i. fere q. *cernere, conspicere, videre* (saepe casu, de improviso) ». Le verbe peut certes signifier aussi « regarder attentivement », mais ce sens ne s'accorde pas avec l'immédiateté impliquée par *simul* et le parfait.

Le parfait de la subordonnée temporelle, *adspexi*, est couplé dans la principale des vers 7–12 à des présents. Si ces derniers sont généralisants comme les présents et parfaits de la liste de Sappho, il doit marquer une antériorité immédiate par rapport eux : on le traduit donc par un passé composé (« à peine ai-je lancé un regard vers toi que... ») ou un présent (« aussitôt que je lance un regard vers toi, ... »), et le parfait de Catulle équivaut au subjonctif aoriste de Sappho, qui assure que la temporelle a une nuance générale et que les troubles se déclenchent au moindre regard vers le *tu*<sup>12</sup>. Toutefois, trois éléments frappent. D’abord, la subordonnée de simultanéité n’est pas sur le même plan temporel que la principale. Ensuite, *simul* apparaît le plus souvent avec le parfait dans des récits au passé, tout comme la corrélation grecque ὡς... ὥς..., qui n’a une valeur générale que dans le passage de Sappho<sup>13</sup>. Ces deux premiers indices ouvrent la possibilité d’une lecture narrative où le parfait *adspexi* renverrait au premier regard du *je* vers Lesbie et où les présents auraient valeur de présents de narration<sup>14</sup>. Quant au dernier élément, il consiste en une autre différence de temps dans la phrase précédente.

Alors que le symptôme initial hors liste est formulé chez Sappho à l’aoriste (fr. 31.5–6 : τό μ’ ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν), Catulle emploie ici le présent (51.5–6 : *misero quod omnis | eripit sensus mihi*). Comme dans la subordonnée qui suit, cette différence n’en est peut-être pas une : à cet endroit du fragment 31, l’aoriste, qui marque certainement – on l’a vu – le début ponctuel d’une expression de sentiment, n’a pas de valeur passée ; le présent de

<sup>12</sup>Cette interprétation est défendue par Edmunds 2001b:11–13.

<sup>13</sup>Pour l’emploi général chez Sappho de la corrélation d’ordinaire narrative ὡς... ὥς..., voir *supra* p. 39–42. Pour la syntaxe de *simul*, voir Kühner-Stegmann II/359–366, en particulier n° 2 pour l’emploi le plus fréquent dans des récits au passé (avec en général parfait dans la subordonnée et parfait ou présent historique dans la principale), et n° 7 pour son emploi itératif (où l’on peut avoir antériorité comme dans l’interprétation présentée plus haut). En dehors de notre passage, on trouve chez Catulle un emploi itératif de *simul* (22.15, où la principale au présent précède la subordonnée au parfait) et un de *simul ac* (64.147–148 : parfait dans la principale, parfait et présent gnominiques dans la subordonnée), auxquels on peut ajouter deux emplois futurs (64.233–237 : futur, subjonctif d’ordre ; 64.366–370 : futur antérieur, futur) ; pour les emplois narratifs, voir note suivante.

<sup>14</sup>On trouve chez Catulle deux emplois narratifs de *simul* avec parfait dans la subordonnée et présent de narration dans la principale : 63.27–28 (où l’immédiateté est soulignée par l’adverbe *repente* accompagnant le présent de narration) et 64.31–33 ; dans deux autres cas (63.45–47, 99.7–8), on a le parfait dans les deux propositions. C’est aussi le cas des deux emplois narratifs de *simul ac*, dont le second est très proche de 51.6–7 (64.12–15 ; 64.86–93 : *hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo | regia, [...] | non prius ex illo flagrantia declinavit | lumina, quam cuncto concepit corpore flammam | funditus atque imis exarsit tota medullis* ; voir *infra* p. 127–132, en particulier 129–130).

Catulle peut donc très bien y correspondre<sup>15</sup>. Mais même si la temporalité de ces deux phrases successives, prises indépendamment l'une de l'autre, peut être interprétée comme équivalente dans les deux textes, le fait qu'il y ait dans le poème 51 un présent là où Sappho a un indicatif aoriste à augment et un parfait là où le grec n'a pas de marque du passé n'est pas forcément une différence illusoire. Le texte de Catulle, s'il établit une équivalence avec celui de Sappho tel que nous le comprenons, laisse ainsi ouverte une autre possibilité : il suggère que l'aoriste du vers 6 de Sappho pouvait être lu comme le rappel au passé du « coup de foudre » initial et unique, illustré ensuite par les effets que le *je* ressent désormais à chaque regard vers le *tu* ; par contraste, le *je* de Catulle exprimerait d'abord par la perte des sens une réaction présente à ce qui précède, expliquée ensuite par le récit du premier regard, au parfait, ayant déclenché la passion qui dure encore, décrite avec un présent de narration finissant par rejoindre le présent du discours. Quoi qu'il en soit, ces différences de temps me semblent indiquer les difficultés d'interprétation que le poème de Sappho devait déjà poser à l'époque même de Catulle.

Entre ces phrases de Catulle et de Sappho, outre les temps verbaux, les affections frappant le *je* sont aussi différentes. Alors que le fragment 31 décrit un coup ponctuel au cœur dans la poitrine (καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν), le poème 51 n'évoque pas un trouble particulier, mais un arrachement de tous les sens (*omnis eripit sensus*) : cette formule globale, générique, ne décrit ainsi pas une forte sensation initiale, mais fonctionne comme une sorte de « titre », de résumé anticipé des symptômes détaillés ensuite, et a dès lors une valeur moins concrète et expressive qu'abstraite et réflexive<sup>16</sup>. De plus, le *je*, désigné chez Sappho par le seul pronom non accentué μ(οι), est mis bien plus en relief chez Catulle, avec en position finale le pronom *mihi*, et surtout, s'y accordant en hyperbate au début de la proposition avant même le relatif, l'adjectif *misero*, qui l'identifie d'emblée comme masculin et « malheureux » : chez Sappho, la double particule affirmative ἦ μὲν attire certes aussi l'attention sur le début de l'expression de sentiment, mais elle ne parle pas de malheur, sauf à la rigueur pour le nier dans la strophe finale, où l'affirmation que « tout se supporte » est peut-être justifiée par une analogie avec « le pauvre » (fr. 31.17 : ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†) ; si le thème du malheur, mis ainsi en évidence dans une sorte de synthèse introductive de la pathographie, n'a pas de correspondant dans le poème de Sappho, il peut faire penser à la tradition comique<sup>17</sup>. Je vais revenir sur le malheur du *je* et sur les implications de cette voix sapphique masculine en lien

---

<sup>15</sup>Edmunds 2001b:11–13 ; pour la valeur de l'aoriste du vers 6 du fr. 31 de Sappho, voir *supra* p. 55 et 58–59.

<sup>16</sup>Pour l'idée de « titre » anticipant l'entier de la pathographie, voir p. ex. Wills 1967.

avec des parallèles dans d'autres poèmes de Catulle. Mais il convient d'abord de déterminer dans ce texte-ci, par rapport à Sappho, l'origine et le but de l'expression de sentiment.

### Entre envie et oisiveté érotique et poétique : un poème reconfiguré

La première strophe du *carmen* 51 de Catulle introduit la pathographie de manière non pas identique, mais analogue à celle du poème de Sappho ; en revanche, sa strophe finale n'a pas de modèle dans le fragment 31 et donne au texte une orientation entièrement différente. Cette dernière sera étudiée pour elle-même, puis par rapport à Sappho, afin de définir sa spécificité et de préparer une analyse contrastée des deux discours. Mais je commencerai par chercher la cause de l'arrachement des sens, et donc l'antécédent du relatif *quod* dans la scène initiale, en procédant à nouveau directement à un examen comparé avec Sappho.

#### Scène initiale

Le premier membre de phrase du poème 51 de Catulle correspond d'assez près à celui du fragment 31 de Sappho : un homme lointain et anonyme y paraît au *je* égal à un dieu (51.1 : *ille mi par esse deo uidetur* ; fr. 31.1–2 : φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοισιν | ἔμμεν' ὄνηρ). Il y a cependant là aussi des différences. Tout d'abord, alors que la phrase de Sappho s'étend sur un vers et demi, celle de Catulle occupe seulement le vers initial entier. Cela n'a certes guère d'impact au niveau du contenu : le seul élément de la proposition du fragment 31 qui n'ait pas de parallèle dans le poème 51 est la crase ὄνηρ, qui insiste sur la masculinité et l'unicité du *il*, incluses chez Catulle dans le pronom *ille*. Mais cette condensation a – c'est le second groupe de différences – des implications sur l'ordre des mots et leur mise en évidence dans le vers. On peut bien sûr considérer que le verbe « paraître », qui ouvre le poème de Sappho, occupe une place également importante chez Catulle à la clause du premier vers ; mais si le moyen φαίνεται, en position initiale dans le fragment 31, garde en partie l'idée première d'apparition et introduit la suite de la scène dans la perspective du *je*, ce n'est pas le cas dans le poème 51,

---

<sup>17</sup>Fordyce 1961 réfère *miser*, comme *misellus* (Catull. 35.14, 45.21) à la seule passion de l'amoureux, mais cette atténuation me paraît injustifiée au vu de la mise en relief de cet adjectif, qui oppose le malheur du *je* au bonheur du *il* et qui prépare la dernière strophe.



où *uidetur*, placé à la fin après l'infinitive, se présente clairement comme un verbe de modalité où la vision cède la place à l'impression subjective (« sembler, paraître »). Surtout, l'ordre des mots de Catulle donne la place en début de vers et de poème au pronom de troisième personne *ille*, qui, par rapport à l'adjectif grec correspondant κῆνος, est ainsi mis bien plus en évidence, juste avant le pronom de première personne *mi* ; cette insistance sur le *il* s'accroît d'ailleurs dans la suite de la strophe. Enfin, si la fin du vers souligne chez Sappho le fait que cet homme apparaît « égal aux dieux » (ἴσος θεοισιν), l'idée correspondante apparaît au second plan au milieu de celui de Catulle. De plus, elle est légèrement différente. En effet, le *il* y est présenté comme égal à un seul dieu (*par... deo*), ce qui a deux conséquences : d'une part, cela fait de la comparaison une véritable assimilation d'un individu à un dieu ; d'autre part, le singulier, en retrait, prépare l'introduction hyperbolique du pluriel dans le vers suivant.

Si le vers 1 du poème 51 de Catulle montre sa proximité avec le fragment 31 de Sappho, le vers 2, qui n'y a pas de correspondant, marque sa différence. En coïncidant lui aussi avec une phrase entière, il fixe non plus la strophe, mais le vers comme unité fondamentale. Il dédouble en effet le précédent, ce qu'indique la reprise du *ille* initial, et renchérit sur lui : le *il* paraît non seulement être égal à un dieu, mais même les surpasser tous (51.2 : *ille, si fas est, superare diuos*). C'est donc à la fin de ce deuxième vers de Catulle que l'on trouve, comme à la fin du premier de Sappho, une comparaison avec des dieux pluriels : mais alors que là, le *il* apparaît égal aux dieux (ἴσος θεοισιν), il les surpasse ici (*superare diuos*). D'ailleurs, le verbe « surpasser » reflète de façon remarquable, au niveau métatextuel, la surenchère du second vers par rapport au premier et à celui de Sappho. Cette affirmation du dépassement des dieux est toutefois précédée et atténuée par la formule *si fas est*, qui signifie littéralement « s'il est permis par les dieux de le dire », mais a sans doute pour fonction moins d'exprimer un scrupule religieux que de mettre en relief le paradoxe qui suit, avec le sens de « si l'on peut dire ». Ce vers rappelle une épigramme, également marquée par la présence de Sappho, d'un prédécesseur de Catulle, Lutatius Catulus (fr. 2 Morel) :

*constiteram exorientem Auroram forte salutans,  
cum subito a laeua Roscius exoritur.  
pace mihi liceat, caelestes, dicere uestra :  
mortalis uisus pulchrior esse deo.*

« Je m'étais arrêté pour saluer le lever de l'Aurore, quand soudain, depuis la gauche, c'est Roscius qui tel un astre se lève. Qu'il me soit permis, maîtres du ciel, de le dire avec votre bienveillance : mortel, il m'est apparu être plus beau qu'un dieu. »

Le premier distique de ce poème, par la mention de l'Aurore et surtout par la comparaison implicite de Roscius à un astre, sans doute au soleil, fait déjà penser à l'évocation de la beauté de jeunes filles chez Sappho<sup>18</sup>. Mais c'est le second distique qui m'intéresse ici à double titre en rapport avec le vers 2 du poème 51 de Catulle. D'une part, il commence aussi par prendre une précaution oratoire avec un appel à la bienveillance des dieux qui, comme la formule *si fas est* chez Catulle, a sans doute pour fonction de retarder et de faire ressortir le paradoxe qui suit. D'autre part, la pointe de l'épigramme s'articule autour de l'opposition entre « mortel » et « dieu » en début et en fin de vers, et inverse leur hiérarchie habituelle : le mortel Roscius apparaît (*uisus*) supérieur à un dieu (*pulchrior esse deo*) du point de vue de la beauté. Par rapport à cela, le *il* de Catulle, d'abord assimilé à un dieu (*par esse deo uidetur*), les surpasse ensuite tous (*superare diuos*), non seulement en beauté, mais d'une façon plus générale, qui implique sans doute en tout cas le bonheur comme dans le poème de Sappho.

Si le deuxième vers du poème 51 de Catulle, à l'inverse du premier sur lequel il renchérit, est sans parallèle dans le fragment 31 de Sappho, mais rappelle un écho latin antérieur de ce poème, on peut le lire à son tour comme la marque d'un rapport d'émulation par rapport non seulement à la tradition épigrammatique, mais aussi à Sappho elle-même. En associant cette observation à l'aspect réflexif de ce vers déjà signalé à propos du verbe *superare*, on peut lui donner une signification méta-poétique : « surpasser les dieux », c'est aussi surpasser Sappho, divinisée comme la « dixième Muse ». Je développerai cette idée – en lien avec l'apostrophe à *Lesbia*, qui pourrait bien ainsi interpeller aussi en second lieu la poétesse de Lesbos – quand je proposerai en fin de chapitre des pistes de lecture du poème de Catulle. Dans l'immédiat, on notera seulement que le vers initial signale la réécriture de Sappho, et que le deuxième met en évidence la manière dont Catulle s'en démarque.

On retrouve des parallèles étroits, mais aussi de subtiles différences, entre les propositions relatives qui commencent respectivement avec le vers 3 du poème 51 et au milieu du vers 2 du fragment 31 et qui présentent l'homme du début assis face au *tu* qu'il écoute (51.3–4 : *qui sedens aduersus identidem te | spectat et audit* ; fr. 31.2–4 : ὅστις ἐνάντιός τοι | ἰσδάνει καί

---

<sup>18</sup>Sur cette épigramme, voir Morelli 2000:152–164, en particulier 153n.112 pour le renvoi au fr. 34 de Sappho, de type peut-être nuptial (discussion et références chez Aloni 1997:68–69), repris notamment dans l'*Épithalame d'Hélène* de Théocrite (18.26–31) ; on peut ajouter la comparaison avec la lune éclipsant tous les astres une fois le soleil couché (fr. 96.6–9), dont Lutatius reprend peut-être le versant solaire à l'autre bout de la nuit.

πλάσιον ἄδῦ φωνεί- | σας ὑπακούει). Alors que l'on a chez Sappho le relatif indéfini ὅστις en milieu de vers 2, le vers 3 de Catulle présente en position initiale le relatif défini *qui* : mis ainsi en relief comme l'antécédent *ille* au début des deux premiers vers, ce relatif insiste à son tour sur cet homme et lui donne une présence plus concrète que chez Sappho. La suite de la phrase de Catulle se concentre aussi davantage sur l'homme. Certes, la place en évidence en fin de vers est occupée par le pronom de deuxième personne dans les deux textes. Mais le *te* de Catulle répond à la troisième personne ouvrant les trois premiers vers (*ille... ille... qui...*), alors que celui de Sappho renvoie au *je* dont la perspective est soulignée au début du poème (μοι). Surtout, cette forme du *tu* apparaît après la référence à la position assise du *il* face à lui (*sedens aduersus... te*), et non avant comme dans le fragment 31 (ἐναντίος τοι | ἰσδάνει)<sup>19</sup>. Si Sappho évoque cette position assise par un premier verbe conjugué coordonné au suivant (ἰσδάνει καί...), Catulle le fait par un participe conjoint au sujet (*sedens*) attirant l'attention sur les verbes en fin de strophe. Dans l'intervalle, là où Sappho relève la proximité spatiale du *il* (πλάσιον), Catulle souligne la continuité temporelle de son action avec l'adverbe prosaïque *identidem*, « sans cesse », particulièrement frappant ici<sup>20</sup>. Enfin, alors que la première strophe du fragment 31 se clôt en consacrant une participiale à la douce voix du *tu* (ἄδῦ φωνείσας) et un verbe conjugué à l'écoute attentive du *il* (ὑπακούει), celle de Catulle focalise uniquement sur l'action de l'homme avec deux verbes conjugués coordonnés, qui le montrent en train non seulement d'écouter, mais d'abord de regarder (*spectat et audit*).

Ainsi, le corollaire de l'insistance sur le *il* est un relatif effacement du *tu* : chez Catulle, la destinataire n'est sujet d'aucune action dans la strophe initiale ; et si elle parle doucement et sourit de façon désirable à l'articulation des deux premières strophes chez Sappho (fr. 31.3–5 : ἄδῦ φωνεί- | σας... || καὶ γελαίσας ἱμέροεν), elle ne fait que rire doucement au début de la deuxième chez Catulle (51.5 : *dulce ridentem*), dans une unique participiale qui correspond à la seconde de Sappho par sa position et par le verbe « rire », mais à la première par l'adjectif

---

<sup>19</sup>On peut même percevoir ce changement de focalisation dans une lecture linéaire de cette phrase : en lisant le seul vers 3, on pense que *aduersus*, comme ἐναντίος, est une préposition régissant *te*, et que l'adverbe *identidem* modifie la participiale ; mais en arrivant à la fin de la strophe, on réalise que l'accusatif *te* dépend des verbes conjugués, qui sinon resteraient sans objet, qu'*identidem* s'y rapporte aussi et qu'*aduersus* est donc adverbe. On peut à la rigueur considérer que, pour le sens au moins, *identidem te* sont liés ἀπὸ κοινοῦ à *sedens aduersus* et à *spectat et audit*, mais cela ne change rien : à la lecture, on les comprend d'abord avec ce qui précède, puis avec ce qui suit, une clause de strophe qui est ainsi mise en relief également par l'ordre des mots.

<sup>20</sup>Pour plus de détails sur l'adverbe prosaïque *identidem*, voir *infra* p. 151–152.

adverbial « doux » et par l'ordre des mots. Cette concentration sur le rire insiste sur l'élément qui peut suggérer une épiphanie et faire apparaître comme divine la jeune fille face à l'homme lui-même divin. Quant à la non-mention de la voix du *tu*, elle signale par rapport à Sappho une présence moindre de la dimension orale. Dans le fragment 31, en effet, cette voix entre en résonance avec celle (inexistante) du *je* en même position métrique dans la strophe suivante (v. 3–4 : ᾄδου φωνεῖ- | σασ ; v. 7–8 : με φώνη- | σ' οὐδέν), tout comme l'écoute attentive du *il* avec les oreilles déficientes du *je* dans celle d'après (v. 4 : ὑπακούει ; v. 12 : ἄκουαι). Chez Catulle, le premier des deux échos internes n'a pas de correspondant – la voix du *tu* n'apparaît pas et celle du *je* disparaît dans la lacune du vers 8 – et le second est bien moins perceptible : l'écoute de l'homme clôt certes aussi la première strophe (v. 4 : *audit*), mais les oreilles du *je* ne sont qu'au milieu de l'avant-dernier vers de la troisième (v. 11 : *ures*), et l'assonance entre les deux mots latins est moins forte qu'en grec. En revanche, on observe dans le poème 51 un parallèle interne différent : le regard du *il* vers le *tu* (v. 3–4 : *te | spectat*), que Sappho ne décrit pas explicitement, se confronte à celui du *je* vers ce même *tu* (v. 6–7 : *te | ... adspexi*).

Cette convergence des regards du *il* et du *je* vers la destinataire du poème s'ajoute à leur confrontation dès les premiers mots du poème (*ille mi*), et peut expliquer la concentration sur l'homme dans la première strophe. En effet, en reprenant le *je* de Sappho, celui de Catulle non seulement féminise sa propre voix et masculinise celle de la poétesse, mais il crée surtout une nouvelle configuration nouvelle du triangle érotique, soulignée par l'insistance sur le *il* et sur sa concurrence avec le *je* : alors que le *je* féminin de Sappho imagine un homme encore indéfini dans une relation différente de la sienne avec le *tu* féminin, le *il* de Catulle, sans être identifié, est défini et opposé à un *je* également masculin ; il peut dès lors s'agir soit d'un rival, mari ou amant particulier, dont la position suscite sinon la jalousie, du moins l'envie du *je*, soit éventuellement de l'amant idéal, virtuel, dont il voudrait avoir la félicité<sup>21</sup>. Aucun indice ne permet de dire si le couple qu'il forme avec la destinataire est matrimonial, mais leur union, sinon nuptiale, est présentée comme durable et sereine.

Dans ce contexte, il faut tenter d'identifier l'antécédent du relatif *quod*, et donc la cause de la perte de tous les sens exprimée aux vers 5–6. Comme son correspondant du fragment 31 τό,

<sup>21</sup>Voir p. ex. Edmunds 2001b:15–16, qui relève la remarque étrange de Fordyce 1961:218–219 selon laquelle la situation serait particulière chez Sappho et générale chez Catulle, ce que contredit l'insistance sur *ille* et l'emploi du relatif défini. Pour Fredricksmeyer 1965:158, « the very anonymity and vagueness of *ille* shows that it is not his identity but rather his state, his condition, that concerns the poet ». Pour une étude en termes de *gender* de la reconfiguration du poème de Sappho et de la reprise d'une voix féminine par Catulle, voir Greene 1995.

*quod* reprend tout ou partie de la scène initiale, à savoir soit le fait qu'un homme bienheureux puisse rester assis et attentif face à la destinataire, soit le seul charme de cette dernière. La seconde possibilité, déjà moins probable après analyse chez Sappho, l'est moins encore ici : si le fragment 31 souligne davantage le charme du *tu* et évoque en particulier le désir (ἰμέροεν) juste avant cette relative, cette idée, qui pourrait expliquer un tel trouble, n'est pas exprimée dans la plus brève présentation de la destinataire du poème 51 ; surtout, on voit mal en quoi le doux rire de cette dernière (*dulce ridentem*) provoquerait à lui seul l'arrachement de tous les sens du *je*, et surtout son malheur (v. 5 : *misero*). Il est donc vraisemblable, en accord avec la plus grande insistance de Catulle sur le *il*, que ce soit l'ensemble de la scène initiale, et en particulier la situation de l'homme, qui provoque le trouble du *je* : le contraste explicite entre le bonheur du *il* et le malheur du *je*, étranger à Sappho, est un indice supplémentaire d'envie de la part de ce dernier<sup>22</sup>. De plus, même si les symptômes en liste qui suivent se déclenchent chez le *je* à la vue du seul *tu*, il est possible qu'ils soient aussi liés à l'envie : la pathographie étant mise sur le même plan temporel présent que l'effet initial, et l'idée de désir n'étant pas comme chez Sappho introduite explicitement plus haut comme un possible motif de trouble, les affections successives d'organes de l'expression et de la perception se laissent assimiler à l'arrachement de tous les sens évoqué au début, qui est la réaction face à la scène initiale.

### Strophe finale

Si les trois premières strophes du poème 51 de Catulle, du point de vue de la lettre du texte, sont très proches du fragment 31 de Sappho, la quatrième s'en éloigne fortement et donne au poème une orientation très différente. Je l'analyserai donc d'abord pour elle-même, avant de la mettre en relation avec la fin du poème de Sappho et avec d'autres textes.

La strophe finale introduit dans le *carmen* 51 une forte rupture énonciative : le discours ne s'adresse plus à *Lesbia*, mais à « Catulle » même (v. 13 : *Catulle*), interpellé deux vers durant par des formes de deuxième personne (v. 13 : *tibi* ; v. 14 : *exsultas, gestis*), avant un distique de conclusion plus général formulé à la troisième personne (v. 16 : *perdidit*). On assiste en outre à l'introduction d'un nouveau thème : de façon inattendue, le propos s'articule autour de

---

<sup>22</sup>*Contra* Woodman 2006. On notera que l'adjectif « malheureux » référé au *je* limite par contraste au bonheur l'apparence divine de l'homme, tandis que le *il* de Sappho paraissait « égal aux dieux » aussi par sa résistance au charme de la jeune femme et par la quasi-immortalité qu'elle lui conférait par opposition à la quasi-mort du *je*.

la notion d'*otium*, un substantif répété au début des trois premiers vers de la strophe. Cette double rupture, associée à la fin des correspondances avec le poème de Sappho, a souvent posé la question de l'unité du texte. On a parfois, surtout par le passé, posé une lacune après la troisième strophe, voire estimé que la quatrième appartenait à un autre poème de Catulle : ce type de solution, au même titre que le choix de parler d'une interruption de la pathographie, provient de la tendance à voir le *carmen* 51 seulement comme une traduction du fragment 31, et non comme un discours propre, ainsi que du choix *a priori* d'interpréter ce poème comme le premier adressé à Lesbie, comme une déclaration d'amour où une auto-admonition contre les dangers de l'oisiveté n'aurait pas sa place. Mais plutôt que de supposer une corruption ou l'existence d'un troisième poème de Catulle en strophes sapphiques (en plus du *carmen* 11 et du 51, mais sans lien avec eux ni avec Sappho), on peut donner un sens au texte transmis.

La quatrième strophe, par rapport aux trois premières, contient la réaction d'une autre voix au discours précédent – voix de la raison et non de la passion, voix masculine et non féminine, ou même voix d'un autre *je* – et amène dans le poème une dimension dialogique et réflexive : je reviendrai sur sa fonction discursive possible dans la conclusion de ce chapitre, à la lumière des parallèles que l'on peut trouver dans le reste du recueil de Catulle. Dans l'immédiat, je relèverai qu'elle répond bien à la première partie du poème. Tony Woodman a ainsi noté que l'adjectif *molestum* (v. 13), qui est employé parfois à propos de maladies, continue la liste de symptômes présentée juste avant, mais se réfère paradoxalement au repos (*otium*), qui devrait en principe calmer de telles souffrances, mais qui ici s'avère pire que le mal<sup>23</sup>. De même, les verbes *exsultas* et *gestis* (v. 14) restent dans ce champ sémantique, car ils marquent un trouble physique lié à une émotion ; seule l'idée d'excitation et d'agitation qu'ils véhiculent contraste quelque peu avec l'aspect plutôt paralysant et interne de la passion décrite plus haut, et renvoie peut-être moins aux symptômes eux-mêmes qu'à la marque d'emportement que constitue la volonté de rivaliser avec Sappho. Si dans ce dernier vers l'oisiveté peut avoir un rôle poétique prépondérant, elle est à nouveau davantage érotique dans le distique final, qui évoque ses conséquences délétères pour les rois et cités prospères de jadis en rappelant implicitement les amours de Pâris et la ruine de Troie.

---

<sup>23</sup>Woodman 2006.

### Rapport avec Sappho

Il n'y a donc pas de correspondance étroite entre la dernière strophe du poème 51 et celle du fragment 31 ; mais loin d'être un indice de corruption du texte, cette fin divergente marque la spécificité du discours de Catulle, qui n'est pas une reproduction de celui de Sappho<sup>24</sup>. On peut cependant les mettre en relation. Ainsi, la cinquième – et sans doute dernière – strophe du poème de Sappho, comme la quatrième de celui de Catulle, marque aussi une rupture par rapport à ce qui précède : un « mais » ouvre un discours généralisant (fr. 31.17 : ἀλλὰ πᾶν...), dont l'énonciation se distingue de celle du début du poème, adressé à un *tu* féminin unique. On a vu que dans le contexte oral premier de la poésie de Sappho, cette fin devait avoir une valeur pour l'ensemble du groupe devant lequel le poème était prononcé. Mais dès la reprise de celui-ci dans un cadre différent, dans les banquets de l'époque classique par exemple, puis dans un recueil écrit à partir de l'époque hellénistique, le *tu* interpellé et le groupe dont il fait partie ne sont plus présents, et cette fin apparaît dès lors comme une réflexion monologique du *je*, comme l'expression d'une résignation, voire comme une sorte d'auto-exhortation : chez Catulle, l'auto-interpellation finale reflète sans doute une telle tradition de réception du poème de Sappho. Si la quatrième strophe du poème 51, du point de vue de l'énonciation, contraste avec la cinquième du fragment 31, mais se rapproche de l'interprétation qu'a pu en donner la réception, elle s'y oppose au niveau de l'énoncé, à en juger d'après les quelques mots restant du texte grec en tout cas : là où le *je* de Sappho affirme que « tout est supportable » (fr. 31.17 : ἀλλὰ πᾶν τόλματον), pour « Catulle » l'oisiveté est au contraire « pénible » (51.13 : *otium, Catulle, tibi molestum est*), est littéralement un fardeau (*moles*), une charge insupportable ; et alors que Sappho fait peut-être référence au « pauvre » qui supporte aussi son sort (ἐπεὶ ἴκοι πένηταῖ), c'est à l'inverse la ruine des « riches » rois et cités qui est rappelée à « Catulle » (51.15–16 : *otium et reges prius et beatas | perdidit urbes*), lui dont le *je* s'est dit « pauvre » ou « malheureux » au début des symptômes (51.5–6 : *misero... mihi*). Chez Catulle, il n'y a donc pas comme chez Sappho d'exhortation à affronter la situation, si extrême soit-elle, mais au contraire une mise en garde face aux risques inhérents à une telle passion excessive.

D'autres reflets sapphiques sont aussi perceptibles dans cette strophe finale du poème 51. D'une part, toujours en lien avec le fragment 31, on peut voir dans la référence – inattendue après des symptômes paralysants – à l'excitation excessive due à l'oisiveté (v. 14), pénible (v. 13) et pouvant mener à la ruine (v. 15–16), un reflet de la quatrième strophe du poème de

---

<sup>24</sup>Lefèvre 1988.

Sappho et à ses effets éprouvants (sueur, tremblement, pâleur) conduisant à une quasi-mort. D'autre part, ce finale se laisse rapprocher de textes différents de la poétesse. Ainsi, l'adjectif *molestum* qualifiant de « pénibles » les conséquences de l'*otium* érotique peut faire penser aux « pénibles tourments » dont Aphrodite est priée de délivrer le *je* du poème ouvrant le recueil alexandrin de Sappho (fr. 1.25–26 : χαλέπαν δὲ λῦσον | ἐκ μερίμνων). Ensuite, à la clôture, l'évocation implicite de la chute de Troie causée par l'amour de Pâris pour Hélène peut être mise en relation avec le traitement de ce thème mythologique dans le fragment 16 de Sappho, comme l'a proposé Ludovica Radif : mais alors que la poétesse y insiste sur la puissance de l'amour sans évoquer ses conséquences funestes, ce sont à l'inverse ces dernières que met en évidence Catulle, soulignant le changement de voix de la strophe finale par rapport au début du poème 51<sup>25</sup>. Enfin, on peut rapprocher le fait que cette strophe soit adressée à Catulle lui-même de plusieurs fragments de Sappho où le nom de celle-ci apparaît au vocatif : certes, ces apostrophes à « Sappho » s'insèrent toujours au discours rapporté d'une tierce personne et ne sont pas de vraies auto-interpellations, mais il faut se demander si Catulle les lit comme telles – tout comme il semble, après d'autres, voir dans la strophe finale du fragment 31 une auto-exhortation – ou s'il fait intervenir en conclusion une voix seconde<sup>26</sup>. Je reviendrai sur cette question, qui engage l'interprétation globale du discours, en conclusion de ce chapitre.

Par l'analyse textuelle comparée du *carmen* 51 de Catulle et du fragment 31 de Sappho, on a pu constater leur proximité, notamment dans les trois premières strophes, et leur distance, en particulier par la réorientation de la conclusion ; on a vu également l'interférence d'éléments de la réception, autant du point de vue textuel qu'interprétatif, qui mettent parfois en évidence diverses possibilités de lecture. Au niveau des différences, on a relevé que la pathographie de Catulle, condensée en trois strophes, ne présentait que des symptômes internes, invisibles de

<sup>25</sup>Radif 1999.

<sup>26</sup>Pour les apostrophes à « Sappho » elle-même, intégrées à des discours rapportés dans ses poèmes, voir fr. 1.19–20, 65, 94, 133. Comme autre reflet de ces apostrophes comme des auto-interpellations et de la strophe finale du fr. 31 comme une auto-exhortation, on peut citer l'*Idylle* XI de Théocrite, où le Cyclope, après avoir prononcé sa plainte riche en échos de Sappho (voir les références données *infra* p. 255–256 et n. 84), s'adresse à lui-même pour se ramener à la raison et s'encourager (11.72–73 : ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπετότασαι ; [...] τί τὸν φεύγοντα διώκεις ;, cf. fr. 1.19–21 : τίς σ', ὦ | Ψάφ', ἀδίκησι ; | καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει ; 11.77–79 : πολλὰ συμπαίσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται, | κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω. | δῆλον ὅτ' ἐν τᾷ γὰ κήγόν τις φαίνομαι ἡμεν, avec fr. 31.1 : φαίνεται μοι κῆνος, et 3–5 : ἄδου φωνεῖ- | σας ὑπακούει | καὶ γελαίσας ἰμέροεν).



l'extérieur, et qu'elle avait une forte dimension rhétorique, malgré la disparition du thème de la voix. On a observé aussi le renforcement du parallélisme entre *je* et *il*, tous deux désormais masculins, et le fait que le discours n'est plus adressé à une destinataire anonyme comme chez Sappho, mais à une femme nommée *Lesbia*, nom qui prend un relief particulier en raison de la présence textuelle de la poétesse de Lesbos dans ce poème. Pour pouvoir ensuite aborder ces différences dans une analyse globale du discours, il convient ici de chercher dans le co-texte du poème 51, à savoir dans le recueil de Catulle, des éléments susceptibles d'orienter notre appréhension du poème, et en particulier de la présence de Sappho à l'intérieur de celui-ci.

### Le poème 51 et Sappho dans l'ensemble du recueil de Catulle

Le recueil de Catulle présente deux types de parallèles au *carmen* 51 du point de vue de son rapport avec Sappho : on trouve d'une part de fréquents échos de ses textes, et d'autre part un certain nombre de poèmes adressés ou évoquant la jeune femme interpellée ici par le nom de *Lesbia*, qui ne peut manquer d'évoquer la poétesse de Lesbos. Je commence par ce dernier, pour en venir ensuite au réseau textuel sapphique où s'intègre notre poème.

#### *Lesbie*

L'élément du *carmen* 51 de Catulle le plus frappant, en lien avec Sappho, est sans doute la présence du vocatif *Lesbia* dans ce qui apparaît comme la réécriture d'un chant de la poétesse de Lesbos adressé à une destinataire anonyme. Ce nom est bien sûr récurrent dans le recueil de Catulle, qui contient treize poèmes adressés à ou évoquant *Lesbie*, et de nombreux autres où l'on peut identifier avec elle, bien qu'elle ne soit pas nommée, la jeune femme présentée comme l'unique grand amour hétérosexuel du *je*<sup>27</sup>. Toutefois, l'apostrophe à *Lesbia* a un statut

---

<sup>27</sup>Cette formulation, qui ne revient pas à dire – je le souligne – que *Lesbie* est l'amour unique de Catulle, appelle trois précisions. Tout d'abord, il s'agit d'une relation construite par le *je*, à distinguer de la biographie de Catulle (je reprends ce point *infra*). Ensuite, je ne parle bien ici que d'amour *hétérosexuel* : le recueil présente aussi des relations homosexuelles, en particulier celle également intense et récurrente liant le *je* à Juventius (c. 24, 48, 81, 99, auxquels s'ajoutent 15 et 21 pour former un cycle entre les poèmes 14b et 26), ainsi que celle avec Camérius (poèmes 55 et 58b), voire la dimension érotique de deux des quatre poèmes adressés à Licinius Calvus (surtout 50, mais aussi 14, à côté de 53 et 96). Enfin, des relations avec d'autres femmes sont aussi évoquées, mais ont

particulier dans le *carmen* 51 en raison précisément de sa résonance avec les échos de Sappho qui y sont manifestes et continus comme dans aucun autre des poèmes liés à Lesbie<sup>28</sup>.

On a souvent voulu voir dans ce poème la clef unique expliquant ce nom : ce serait ainsi en hommage à la poétesse de Lesbos, son modèle littéraire, que Catulle aurait nommé son aimée Lesbie, l'idéalisant par là comme l'inspiratrice, voire la Muse du *je*. Cette interprétation a en général été couplée à une lecture biographique : sur la base essentiellement d'un témoignage d'Apulée, Lesbie a été identifiée avec une Clodia, et le plus souvent avec celle dont Cicéron fait un portrait immoral dans le discours de défense de son ex-amant Marcus Caelius Rufus, la sœur aînée de Publius Clodius Pulcher et épouse de Quintus Metellus Celer (mort en 59) ; on a dès lors imaginé que le premier poème envoyé par Catulle à cette femme était le *carmen* 51, par lequel il aurait déclaré sa passion en codant son message sous la forme d'une traduction du poème de Sappho, avec lequel il aurait ressenti une analogie de situation, le vocatif *Lesbia* pouvant simplement préciser que la poétesse grecque s'adresse à une « Lesbienne », tout en invitant Clodia à se sentir interpellée et assimilée à cette belle jeune fille par le poète latin<sup>29</sup>.

Si la lecture biographique du « roman de Catulle » peut avoir des aspects séduisants, et si elle continue comme par le passé de séduire à des degrés variables de nombreux critiques, elle

---

une place clairement mineure : on peut citer les courtisanes *Ameana* (41, cf. 43) et *Aufilena* (110, cf. 100, 111), et l'*Ipsitilla* du *carmen* 32, à moins qu'elle ne puisse, comme la *moecha* anonyme de 42, être assimilée à Lesbie si l'on adopte la leçon *mea dulcis ipsicilla*, avec un diminutif affectif unique de *ipsa*, au sens de « ma douce petite maîtresse » (Holzberg 2000 ; Thomson 1997 propose *ipsimilla*). Cela dit, Lesbie est nommée comme l'aimée par excellence du *je* dans la section polymétrique du recueil en 5.1, 7.2, 43.7, 51.7 et 58.1–3 (*Lesbia nostra, Lesbia illa, | illa Lesbia, quam Catullus unam | plus quam se atque suos amavit omnes*), puis dans les épigrammes en 72.2, 75.1, 79.1, 83.1, 86.5, 87.2, 92.1+2 et 107.4 ; on peut l'identifier à l'aimée du *je* présentée comme unique en 8.4–5 (*puella... | amata nobis quantum amabitur nulla*), déjà désignée par la formule *meae puellae* en 2.1, 3.3+4, 11.15 et 13.11 (formant un cycle entre les poèmes 2 et 14), puis en 36.2 (*mea puella*), 37.11–12 (*puella... mi... | amata tantum quantum amabitur nulla*), 38.6 et 40.7 (*meos amores* ; on peut voir un cycle entre les c. 36 et 43), et enfin, parmi les poèmes en distiques élégiaques, en 68.68+70+132+161–162 (*dominam ; candida diua ; lux mea ; mihi quae me carior ipso est, | lux mea, qua uiua uiuere dulce mihi est*), 70.1 (*mulier mea*), 76.13 (*longum... amorem*), 77.6 (*nostrae... amicitiae*), 91.2+6 (*in misero hoc nostro, hoc perduto amore, hanc..., cuius me magnus edebat amor*), 104.1–2 (*meae... uitae, | ambobus mihi quae carior est oculis*), 109.1 (*mea uita*), ainsi peut-être que 78b.1 (*purae... puellae*) et 82.3–4 (*quod carius illi | est oculis, seu quid carius est oculis*).

<sup>28</sup>Les autres échos de Sappho dans les poèmes liés à Lesbie et dans l'ensemble du recueil sont étudiées dans la suite de ce chapitre.

<sup>29</sup>C'est notamment la lecture traditionnelle proposée par Wilkinson 1974.

pose de sérieux problèmes. Indépendamment même des principes de méthode recommandant d'aborder un texte comme une construction discursive et non comme un document offrant un accès direct à la réalité décrite par l'auteur, les poèmes de Catulle construisent un portrait de Lesbie aux traits contradictoires et souvent incompatibles avec l'identité de Clodia à laquelle on tente de les ramener : s'il est certes possible que le personnage de Lesbie ait été inspiré à Catulle par une femme réelle, peut-être même par cette Clodia, et certains poèmes, à un degré ou un autre, par quelque situation ou expérience particulière, ces poèmes ont de toute façon une dimension essentielle de (re-)création fictionnelle<sup>30</sup>. Avant ou plutôt que d'être situés dans la vie de leur auteur, ils doivent être abordés comme des discours dans un cadre énonciatif qui est ici celui d'une poésie composée à l'aide de l'écriture, et sans doute transmise d'abord à un cercle restreint, dans des récitations orales ou par l'envoi écrit de petits ensembles de poèmes, puis plus largement diffusée sous forme de *libelli* partiels, et peut-être finalement publiée dans un recueil global ; on ne peut toutefois être certain que celui qui nous est parvenu par le biais d'une tradition manuscrite accidentée soit le fait du poète lui-même, comme la critique tend de plus en plus à le supposer, ou d'un éditeur posthume, sinon d'un compilateur tardif<sup>31</sup>. Bien qu'il soit corrompu en divers points, ce recueil préserve plus d'une centaine de poèmes dans un ordre certes non chronologique, mais nullement aléatoire, comme je vais l'illustrer après d'autres. Pour bien interpréter le poème 51, il faut donc le situer en premier lieu non dans la vie de Catulle, mais par rapport aux autres poèmes relatifs à Lesbie, et sans doute aussi dans la structure du recueil, dont je pense qu'elle a été conçue soit par le poète lui-même, soit par un éditeur ayant suivi l'ordre de *libelli* en circulation et adopté des principes adaptés au type de poésie pratiqué par l'auteur : à défaut de preuves, nous en verrons plus loin des indices.

En rapprochant le poème 51 des autres poèmes du cycle de Lesbie, on se rend compte des invraisemblances de la lecture biographique type présentée plus haut. D'une part, la strophe finale mettant en garde « Catulle » contre les dangers de l'*otium* est bien plus compréhensible

---

<sup>30</sup>Cf. Holzberg 2000:29 : « Obviously we cannot entirely rule out the possibility that there was a woman who in some measure inspired Catullus in his creation of Lesbia, and [...] that the name was a pseudonym for one Clodia, may well have been the case. However, even if it is true, it can contribute nothing to our understanding of the Lesbia poems. »

<sup>31</sup>Pour l'importance du cercle comme cadre de destination premier des poèmes de Catulle, y compris des poèmes relatifs à Lesbie, voir Citroni 1995:57–205, en particulier 57–65 et 169–179. Pour un état de la question récent sur le débat relatif à l'authenticité du recueil de Catulle, voir Skinner 2007b. La tradition manuscrite du recueil de Catulle est présentée par Thomson 1997:22–92, et de façon synthétique par Tarrant 1983.

en relation avec les malheurs du *je* et les trahisons de Lesbie – évoqués pour une part plus tôt dans l'ordre du recueil – que dans une hypothétique déclaration initiale de passion à Clodia : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cette strophe est condamnée par les plus fervents partisans de la lecture biographique. D'autre part, comme l'a montré en particulier Niklas Holzberg, le portrait de Lesbie dans une majorité des poèmes de Catulle est bien différent de l'apparente idéalisation du *carmen* 51, et difficile à concilier avec le statut d'une femme mariée de rang sénatorial comme Clodia : il rappelle un type littéraire familier notamment dans la comédie et l'épigramme dès l'époque hellénistique, celui de la courtisane gracieuse, lascive et infidèle. Holzberg, de façon très intéressante, met également cette Lesbie en relation avec la Lesbienne par excellence, et plus exactement avec l'une des deux facettes de l'image antique de Sappho, celle non de la poétesse idéale, qui de son côté constitue un modèle du *je*, mais de l'hétaïre dévergondée qu'elle devient dans la tradition biographique ; toujours en lien avec la sexualité de Lesbie, il rapproche aussi son nom des verbes grecs *λεσβιάζειν* et *λεσβίζειν*, signifiant « se comporter comme une femme de Lesbos », à savoir « pratiquer la fellation », connotation que comporte clairement le même nom donné à d'autres courtisanes dans l'Antiquité<sup>32</sup>.

Cependant, si ces observations sont pertinentes, la volonté légitime de nier l'interprétation biographique conduit Holzberg à nier aussi certains éléments d'idéalisation de Lesbie, utilisés de façon bien sûr discutable à l'appui de telles lectures, mais malgré tout présents dans divers textes, et à extrapoler lui-même à partir de son interprétation pour proposer plusieurs lectures discutables. Ainsi, s'engageant dans une voie diamétralement opposée au sentimentalisme des critiques biographiques, mais de façon à mon sens également exagérée, il propose, sur la base de l'équivalence *Lesbia* = *fellatrix*, de voir les fameux baisers des poèmes 5 et 7 comme des fellations, une idée qui ne trouve à mes yeux aucun support dans les textes<sup>33</sup>. Si Lesbie porte

---

<sup>32</sup>Holzberg 2000, et déjà Wirshbo 1980 ; pour l'image antique de Sappho, voir notamment Most 1995, Paradiso 1993, Lardinois 1989:21–25.

<sup>33</sup>Holzberg 2000:41–43 ; cette interprétation des *basia* me semble même compromise par la référence explicite, dans le premier des deux poèmes, à la jalousie d'autrui face à tant de baisers (5.12–13 : *ne quis malus inuidere possit, | cum tantum sciat esse basiorum* ; cf. 7.12 : *mala... lingua*), qui ne s'expliquerait pas s'il s'agissait de fellations, dont Holzberg lui-même montre qu'elles sont très mal vues à Rome, et dans le recueil de Catulle tout particulièrement ; voir aussi, dans le poème suivant, le rappel des baisers passés qui ne se reproduiront plus, où la *puella* mord explicitement les lèvres (8.18 : *quem basiabis ? cui labella mordebis ?*). Mieux vaut en rester à la première interprétation de Holzberg, selon laquelle tous ces baisers, dont Lesbie demande au début du poème 7 s'il y en aura assez, montrent que le *je* est incapable d'aller au-delà des préliminaires.

effectivement de ce point de vue très bien son nom dans le *carmen* 58, soit dit en passant le dernier poème où elle apparaît dans la partie polymétrique initiale du recueil, vu qu'« aux carrefours et dans les ruelles elle « gobe » les descendants du noble Rémus » (58.4–5 : *nunc in quadriuis et angiportis | glubit magnanimi Remi nepotes*), il n'y a pas lieu de réduire à la seule pratique de la fellation le rôle érotique de la *puella* : même dans le poème 11, où elle tient embrassés trois cents amants dont elle ne cesse de rompre les flancs, son activité sexuelle déviante ne me paraît pas impliquer spécifiquement ce comportement.

Par ailleurs, pour réfuter l'identification abusive de Lesbie à Clodia l'épouse de Métellus, Holzberg voit dans le *uir* du *carmen* 68 non pas le « mari » de la maîtresse du *je*, mais juste le « partenaire » de cette femme, qui serait aussi une courtisane : *uir* peut certes avoir ce sens-là, mais dans le contexte de ce poème particulier, où le thème nuptial est très présent notamment dans la phrase évoquant cet homme, c'est je crois clairement « après s'être détachée des bras mêmes de son *mari* lui-même » qu'elle accorde ses faveurs au *je*, dont elle n'est pas l'épouse légitime (68.145–148 : *nec tamen illa mihi dextra deducta paterna | fragrantem Assyrio uenit odore domum, | sed furtiua dedit mira munuscula nocte, | ipsius ex ipso dempta uiri gremio*) ; cela n'implique évidemment pas pour autant que cette maîtresse soit une femme mariée réelle comme Clodia, mais la référence au mariage est un des traits d'idéalisation de l'aimée dans ce poème, idéalisation à mon sens indéniable, si irréaliste soit-elle dans ce texte dont je conviens avec Holzberg qu'il relève du jeu littéraire expérimental. En résumé, on ne peut ni identifier directement Lesbie à Clodia, ni faire des poèmes de Catulle des documents sur sa vie : dans ces artefacts littéraires, le personnage de l'aimée est construit comme celui d'une courtisane élevée parfois au statut d'épouse – dans le *carmen* 68 en tout cas, peut-être aussi dans le 51 et le 83, et en arrière-plan de toute la section épigrammatique finale du recueil – ou comme celui d'une épouse souvent abaissée au rang d'une courtisane.

Enfin, au-delà de cette question du statut de la *puella*, Holzberg tend de façon plus générale – en corrigeant exagérément le déséquilibre inverse – à ne faire aucun cas des éléments qui la magnifient et à insister uniquement sur ceux qui la dégradent. Or, ces éléments, qu'ils soient sérieux ou non, descriptifs ou imaginaires, contribuent aussi à construire comme ambivalentes la figure de Lesbie et la relation érotique qui la lie au *je* à travers le recueil de Catulle. Je ne peux pas reprendre ici tous ces éléments dans le détail : je me concentrerai donc sur ceux qui sont liés à Sappho, et par là au sujet de ce travail. Pour présenter les trois aspects qui feront successivement l'objet de mon attention dans la section suivante de ce chapitre, je les lierai au

nom de *Lesbia*, où sont inscrites à mon sens plusieurs identités – parfois contradictoires – que peut revêtir la *puella* à côté de celle de la courtisane aux pratiques sexuelles déviantes. Ainsi, on peut y voir notamment une « fille de Lesbos » destinée au mariage comme chez Sappho : le thème matrimonial, exposé certes sans rapport avec Lesbie mais avec des échos sapphiques dans les *carmina maiora* (c. 61–64, ainsi que 65–66), est repris en lien avec l’aimée dans le poème 68 et dans la section épigrammatique qui clôt le recueil. Lesbos est aussi le lieu de concours de beauté (καλλιστεῖα), et Lesbie, comme les jeunes filles célébrées par Sappho, est belle (c. 43 et 86) ; elle est même par certains aspects assimilée à une déesse, rappelant surtout l’Aphrodite chantée par la poétesse, notamment dans le cycle initial (c. 1–14)<sup>34</sup>. Enfin, Lesbie évoque parfois la poétesse elle-même, plutôt – mais non exclusivement – par contraste, vu qu’elle n’est pas la *puella docta* qu’elle pourrait être avec un tel nom ; cela apparaît surtout dans la seconde partie de la section polymétrique initiale du recueil (c. 35–60), et notamment dans le poème 51, dont Holzberg ne rend pas vraiment compte. Je vais donc passer en revue dans les différentes parties du recueil ces éléments liés à Sappho, qui souvent contrastent avec les traits caractérisant Lesbie comme une courtisane, voire une *fellatrix*, mais qui participent comme ces derniers de la construction de sa figure ambivalente.

### *Sappho dans le recueil de Catulle : introduction*

Niklas Holzberg note à juste titre, après d’autres critiques, que Sappho présente deux faces dans sa réception antique, deux faces parfois même attribuées à deux figures différentes : celle de la poétesse, d’une part, admirée comme le pendant féminin d’Homère et divinisée comme la dixième Muse ; celle de la personne, d’autre part, déconsidérée dès les comédies attiques de l’époque classique comme une amante sexuellement entreprenante – tant avec les jeunes filles évoquées par ses poèmes qu’avec divers poètes mâles et le jeune et beau Phaon – et définie ainsi parfois comme une hétaïre. Selon Holzberg, Catulle distingue entre ces deux faces de Sappho en attribuant à Lesbie celle de la courtisane et à son propre *je* poétique et érotique celle de la poétesse : s’il atténue légèrement cette répartition schématique en admettant que le *je* présente aussi des traits de la *persona* lascive de Sappho, il nie explicitement la réciproque et affirme que Lesbie ne rappelle en rien la poétesse et la Muse. Cette affirmation, si elle est en partie éclairante, me paraît trop catégorique. Comme il le note lui-même, ces deux faces de

<sup>34</sup>Cet aspect est mis en relief notamment par Alfonsi 1950, Lieberg 1962, Rankin 1976.

Sappho, même si leur contraste a pu conduire à dédoubler le personnage, sont indissociables – ne serait-ce que parce que la figure biographique s’est développée sur la base des poèmes – et forment *ensemble* la figure que se représentait le public antique<sup>35</sup>. Or, si le nom de Lesbie fait penser non seulement de façon générale à une Lesbienne belle ou sexuellement déviante, mais aussi en particulier à la Lesbienne par excellence Sappho, ce dont je suis (comme Holzberg) convaincu au vu notamment des échos de ses poèmes dans ceux de Catulle, il n’y a aucune raison qu’un lecteur antique ne l’ait confrontée qu’à l’une de ces deux faces. De plus, par les échos en question, la figure littéraire de l’aimée se construit en lien avec la poésie de Sappho, et non avec sa seule « vie » : loin d’une assimilation, il s’agit certes d’une relation contrastée dans laquelle le poème 51 apparaît plutôt comme une exception, mais il n’en reste pas moins que le personnage de Lesbie se définit aussi par rapport à la poétesse.

Dans les pages qui suivent, je me concentrerai, conformément au sujet de mon travail, sur les échos des poèmes de Sappho plutôt que sur les reflets de sa figure. Cela ne doit certes pas, comme je tenterai de le rappeler régulièrement, occulter les éléments assimilant Lesbie à une courtisane. Mais mon but est ici de combler une lacune de la critique relevée et seulement très sommairement palliée par Holzberg, à savoir l’absence d’une étude systématique des échos de Sappho chez Catulle<sup>36</sup>. Holzberg a observé que ces derniers interviennent à des points-clefs du recueil et en soulignent l’organisation : les deux seuls poèmes en strophes sapphiques, 11 et 51, occupent des places symétriques dans le « livre I » polymétrique (c. 1–60), dont le centre approximatif présente un hymne choral à Diane qui doit peut-être quelque chose à Sappho (c. 34) ; les *carmina maiora* constituant le « livre II » (c. 61–64) entrent en résonance avec les poèmes nuptiaux de Sappho et s’articulent autour du thème du mariage, thème mis en relation avec la passion érotique du *je* pour Lesbie dans le « livre III » en distiques élégiaques (c. 65–116). Sans vouloir reprendre la question de l’authenticité de la collection, j’aimerais ajouter ici quelques arguments en faveur de celle-ci en développant et en précisant ceux proposés par Holzberg en lien avec les échos de Sappho. Les liens que je mettrai en évidence à l’intérieur du recueil auront donc une valeur en tout cas sur l’axe paradigmatique, en tant que parallèles faisant ressortir certaines caractéristiques de la poétique catullienne, mais à mon sens aussi sur l’axe syntagmatique, en tant qu’éléments constitutifs d’un ensemble articulé.

---

<sup>35</sup>Holzberg 2000:35 : « two *personae* which, for the ancient reader, *together* made up the the “real” Sappho ».

<sup>36</sup>Holzberg 2000:36–39.

Je procéderai donc à une lecture linéaire du recueil de Catulle focalisée sur la présence de Sappho, en commençant toutefois par les deuxième et troisième sections, qui peuvent donner un éclairage sur la première, dont j'étudierai ensuite le réseau sapphique pour y intégrer enfin le *carmen* 51. J'aimerais montrer que les échos de Sappho chez Catulle – et ma thèse est que cette observation vaut aussi pour l'essentiel de sa réception à partir de l'époque hellénistique – s'articulent autour de deux pôles correspondant à des ensembles distincts dans la collection alexandrine des poèmes de Sappho : les chants d'amour, d'une part, qui célèbrent les relations homoérotiques à l'intérieur du groupe de jeunes filles, assimilées dans la réception à diverses formes de passion amoureuse également hétérosexuelles, et qui constituent le noyau principal de la production sapphique ; les poèmes nuptiaux, d'autre part, qui chantent le mariage sans doute des mêmes filles, et qui étaient probablement réunis à la fin des différents livres à unité métrique, voire, pour ceux qui n'y entraient pas, dans un dernier livre d'*Épithalames*. Et s'il y a pour les jeunes filles du groupe de Sappho continuité entre ces deux types de relations, vu qu'elles atteignent le mariage une fois parvenues à l'accomplissement de cette grâce dans un groupe uni par des liens homoérotiques, la réception les met en contraste, voire les oppose : cela apparaît clairement dans le recueil de Catulle, notamment dans ses deuxième et troisième sections, où nous verrons que le thème du mariage est omniprésent.

### *Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les grands poèmes et les épigrammes*

La deuxième des trois grandes sections du recueil de Catulle, entre les *polymetra* (1–60) et les poèmes en distiques élégiaques (65–116), comprend quatre grands poèmes (61–64), dont les deux premiers sont des épithalames (61 et 62) et les deux suivants des *epyllia* liés de façon ambivalente au thème nuptial (63 et 64), relatifs l'un à l'anti-mariage d'Attis avec la déesse Cybèle, l'autre à l'union de Thétis et de Pélée et à la représentation, sur la couverture du lit de noces, de l'histoire de l'amour passionné et du mariage avorté entre Ariane et Thésée. L'idéal matrimonial devient donc ambigu dans les troisième et quatrième poèmes du « livre II », et est repris comme tel d'abord dans les grands poèmes en distiques élégiaques (65–68), puis dans les épigrammes (69–116). Je vais maintenant parcourir ces différents ensembles en tentant de préciser, en relation avec les échos de Sappho, la manière dont les thèmes érotique et nuptial s'y articulent.



### *Les deux épithalames (poèmes 61 et 62) et les comparaisons nuptiales végétales de Sappho*

Les deux épithalames ouvrant le « livre II » du recueil, en apparence traditionnels, présentent toutefois des particularités qui les font apparaître non comme des chants ayant été prononcés en public lors d'une cérémonie de mariage, mais comme deux expérimentations poétiques très différentes. Ainsi, si le poème 61 se réfère aux noces réelles de Manlius Torquatus avec – son nom est incertain – Iunia Aurunculeia, il n'a clairement pas été composé pour y être exécuté : à la manière des hymnes mimétiques de Callimaque, l'épithalame, de forme strophique, recrée à l'intérieur de lui-même, par la voix d'un *je* qui se pose en maître de cérémonie, le contexte dans lequel il serait censé être chanté. Quant au *carmen* 62, il ne se rattache à aucune union précise : il s'agit d'un dialogue entre demi-chœurs masculin et féminin à propos du mariage, qui prend la forme d'un chant amébee de type bucolique en hexamètres dactyliques. Cela dit, tous deux s'insèrent clairement dans la tradition du genre épithalamique<sup>37</sup>.

Après le *carmen* 51, ce sont ces deux poèmes – et en particulier le second – qui de longue date ont été signalés chez Catulle comme les plus riches en échos de Sappho. Cela tient sans doute au fait que la poétesse était considérée dans l'Antiquité comme un modèle en matière non seulement de poésie d'amour, mais aussi d'hyménées, un statut attesté explicitement dans des traités rhétoriques assez tardifs sur le discours épithalamique, mais suggéré dès l'époque alexandrine par divers indices : dans la collection de ses poèmes, certains d'entre eux, voire un livre entier, étaient vraisemblablement distingués des autres et mis en évidence par le titre d'*Épithalames*, et il est probable que des recueils partiels de chants de mariage aient circulé séparément ; de plus, on perçoit de fréquents échos des rares fragments nuptiaux de Sappho que nous possédons dans les textes de (ou liés à) ce genre. Ces échos sont toutefois souvent peu spécifiques en raison du caractère conventionnel de ce type de discours : on y trouve ainsi des invocations à l'astre Hespéros dont l'apparition marquait le début du rituel, des évocations de certains moments de la cérémonie, des railleries adressées au marié et à ses compagnons, des références à la perte de la virginité, des vœux et surtout des éloges. En revanche, un trait semble caractéristique de Sappho : la comparaison des fiancés, notamment avec des éléments végétaux. Deux de ces images, proches l'une de l'autre et réunies sous un seul numéro dans les dernières éditions (fr. 105 Lobel-Page, Voigt), trouvent de nombreux échos, en particulier chez Catulle dans les épithalames et – j'y reviendrai – dans le *carmen* 11, poème érotique en

---

<sup>37</sup>Voir les mises au point de Syndikus 1990 sur ces deux poèmes, ainsi que les commentaires de Fedeli 1983 pour le poème 61 et Agnesini 2007 pour le poème 62, en particulier 376–395 pour le rapport avec Sappho.

strophes sapphiques qui fait couple avec le 51. Je présente ici ces comparaisons en détail, car leur relation avec les échos catulliens pose quelques problèmes d'interprétation.

Le fragment 105a de Sappho présente une comparaison avec une « pomme douce » :

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,  
ἄκρον ἐπ' ἄκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης·  
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

« Telle la pomme douce qui rougit sur une haute branche, en haut, sur la plus haute : les cueilleurs de pommes l'ont oubliée... non ! ils ne l'ont pas oubliée, mais ils ne pouvaient pas l'atteindre. »

Ce fragment est cité sous le nom de Sappho par Syrianos, un commentateur du traité *Sur les types de style* du rhéteur Hermogène, à propos de la notion de « douceur » (γλυκύτης)<sup>38</sup>. Son premier vers est également transmis par les scholies à Théocrite pour expliquer un vers de l'*Idylle* XI où le Cyclope s'adresse à Galatée avec le substantif γλυκύμηλον<sup>39</sup>. Son contexte nuptial est attesté par une paraphrase du rhéteur Himérios dans la section de son *Épithalame pour Sévère* consacrée à l'éloge des fiancés (*Or.* 9.16 Colonna) :

Σαπφῶς ἦν ἄρα μῆλω μὲν εἰκάσαι τὴν κόρην, τοσοῦτον χαρισαμένην τοῖς πρὸ ὥρας δρέψασθαι σπεύδουσι, ὅσον <οὐδ'> ἄκρῳ τοῦ δακτύλου γεύσασθαι, τῷ <δὲ> καθ' ὥραν τρυγᾶν τὸ μῆλον μέλλοντι τηρῆσαι τὴν χάριν ἀκμάζουσιν.

« C'était l'habitude de Sappho de comparer à une pomme la jeune fille gratifiant ceux qui se hâtent pour la cueillir avant l'heure de ne pouvoir y toucher <pas même> du bout du doigt, celui qui s'apprête à récolter la pomme à la juste saison d'en préserver la grâce à son plus haut degré. »<sup>40</sup>

La paraphrase d'Himérios est certes très libre : si on retrouve la pomme, les cueilleurs et l'adjectif ἄκρος, ce dernier se réfère par exemple au bout du doigt des cueilleurs plutôt qu'à la position du fruit à l'extrémité de la plus haute branche ; et l'on ignore si l'opposition entre les cueilleurs pressés arrivant avant l'heure (τοῖς πρὸ ὥρας δρέψασθαι σπεύδουσι) et celui qui s'apprête à récolter la pomme à la juste saison (τῷ <δὲ> καθ' ὥραν τρυγᾶν τὸ μῆλον μέλλοντι)

<sup>38</sup>Syrian. *In Hermog. Id.* 1.1, p. 14.20–15.7 Rabe. Si le commentateur cite ces vers comme exemple de douceur, ce n'est probablement pas seulement parce que l'image présente une sorte de pomme douce (γλυκύμαλον) – le premier vers eût suffi –, mais pour le traitement des trois vers : le deuxième vers, qui précise le premier avec le polyptote de l'adjectif ἄκρος, puis insère un élément narratif plutôt que descriptif, et le troisième, qui poursuit ce nouvel éclairage en introduisant une correction, sont en effet marqués par des répétitions de mots et de sonorités, qui, avec le rythme dactylique, sont pour Hermogène des éléments de style doux.

<sup>39</sup>Schol. Theoc. 11.39c, p. 245 Wendell ; pour le *Cyclope* de Théocrite et Sappho, voir *supra* p. 255–256 et n. 84.

<sup>40</sup>Sans corriger en <οὐδ'> ἄκρῳ, les cueilleurs d'avant l'heure pourraient effleurer la pomme, mais non la récolter.

correspondait à un élément perdu du contexte de ces vers dans le poème de Sappho ou est née de la seule imagination du rhéteur. On doit néanmoins pouvoir faire confiance à Himérios sur l’assertion théorique essentielle, à savoir que cette comparaison s’intègre à l’éloge de la grâce parfaite de la fiancée : les interprétations de certains critiques, qui voient dans le fragment une moquerie adressée à une beauté inatteignable et dédaigneuse ou – sur la base d’un écho chez Catulle – l’évocation d’une fille qui resterait vierge, me semblent ainsi devoir être rejetées<sup>41</sup>.

Quant au fragment 105b, il compare la jeune fille à une fleur :

οἷαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποίμενες ἄνδρες  
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος...

« Telle l’hyacinthe, dans les montagnes, que des hommes, des bergers, foulent de leurs pieds : et à terre, la fleur pourpre... »

Cité sans nom d’auteur par le traité *Sur le style* de Démétrios comme exemple d’épiphonème, « expression ornementale » dont « une partie sert la pensée, l’autre en rehausse l’ornement », ce fragment est rattaché aux chants nuptiaux de Sappho, dont d’autres extraits sont cités dans la suite du traité, en raison de sa similitude formelle et thématique avec la première image : il s’agit aussi d’une comparaison végétale en hexamètres dactyliques, de structure semblable, qui évoque de façon complémentaire moins la grâce de la nubilité que la perte de la virginité. La proximité des deux images – appartenant probablement au même poème – est confirmée par des échos qui semblent les associer. À côté des vers de Catulle sur lesquels je vais revenir, c’est aussi le cas dans le roman *Daphnis et Chloé* de Longus, où la dernière unité narrative du livre III reflète l’image de la pomme, et indirectement celle de la fleur : tandis que les deux protagonistes cherchent des fruits mûrs pour savourer la promesse de mariage qu’ils viennent d’obtenir de leurs parents, le jeune homme voit une dernière pomme mûrissant tout en haut sur la branche du haut (ἐν μῆλον ἐπέττετο ἐπ’ αὐτοῖς [κλάδοις] ἄκροις ἀκρότατον), que le cueilleur avait négligé de récolter par peur de grimper (ἔδεισεν ὁ τρυγῶν ἀνελεῖν, ἡμέλησε καθελεῖν), et, malgré le refus de la jeune fille, monte la chercher pour la lui offrir, ne voulant

---

<sup>41</sup>Ces interprétations sont réfutées en détail par Griffith 1989, qui avance une interprétation laudative analogue à la mienne, mais va trop loin en postulant que l’image correspond point par point à son référent : par exemple, on ne peut déduire de la suggestion de l’oubli (λελάθοντο) que la jeune femme en question se marie sur le tard.

pas l'y laisser pour qu'elle tombe à terre et qu'un troupeau paissant la piétine (οὐκ ἔμελλον αὐτὸ καταλιπεῖν [...], ἵνα πέση χαμαὶ καὶ [...] ποιμνιον αὐτὸ πατήση νεμόμενον)<sup>42</sup>.

De ces deux images nuptiales de Sappho, c'est surtout celle de la fleur qui trouve des échos latins, en particulier chez Catulle. Ainsi, si quatre des comparaisons végétales que présente le premier de ses deux épithalames sont assez éloignées de celles de Sappho et s'inscrivent tout au plus dans une tradition qui remonte à la poétesse, la cinquième peut à mon sens être mise en relation assez étroite avec celle du fragment 105b de Sappho (Catull. 61.87–89)<sup>43</sup> :

*talis in uario solet  
diuitis domini hortulo  
stare flos hyacinthinus.*

« Telle, dans le petit jardin aux couleurs variées d'un riche propriétaire, se dresse d'ordinaire la fleur de l'hyacinthe. »

On ne peut bien sûr affirmer que Catulle se réfère directement à l'image de Sappho : dans son commentaire, Paolo Fedeli souligne à raison les différences entre la fleur d'hyacinthe sauvage piétinée dans les montagnes par des bergers et celle cultivée avec soin dans le jardin d'un riche propriétaire<sup>44</sup>. Toutefois, si l'on envisage cette relation du point de vue moins de la production que de la réception du texte poétique, ces contrastes – qu'ils répondent ou non à une intention d'auteur – mettent ces textes en dialogue à l'intérieur d'une tradition littéraire et soulignent la différence des contextes dans lesquels ils s'insèrent. Ainsi, l'espace sauvage et marginal reflète peut-être chez Sappho le statut intermédiaire des jeunes filles du groupe, et le microcosme cultivé de Catulle le monde protégé des riches familles romaines. Surtout, dans la

<sup>42</sup>Long. 3.33.2–4 ; pour une étude de cette séquence et, de manière plus générale, pour le rapport de Longus avec Sappho, voir Mittelstadt 1970, Hunter 1983:62 et surtout 73–76 (« Appendix A : Longus and Sappho »), avec le commentaire de Morgan 2004, *ad loc.*, ainsi que Di Marco 2006:484 et 495–496.

<sup>43</sup>Sur les quatre autres, deux se réfèrent à la fiancée, « éclatant de brillance comme le myrte d'Asie aux rameaux fleuris » (v. 21–22 : *floridis uelut enitens | myrtus Asia ramulis*), « brillant de son visage fleuri comme la blanche matricaire ou le pâle pavot » (v. 186–188 : *ore floridulo nitens, | alba parthenice uelut | luteumue papauer* ; cf. v. 57 : *floridam puellulam*) ; les deux autres évoquent l'amour, qui enchaîne l'esprit « comme le lierre vagabond de-ci de-là enlace un arbre tenacement » (v. 34–35 : *ut tenax hedera huc et huc | arborem implicat errans*), et la fidélité avec laquelle le nouvel époux se laissera enlacer « comme la vigne souple enlace les arbres plantés à ses côtés » (v. 102–103 : *lenta... uelut adsitas | uitis implicat arbores*).

<sup>44</sup>Fedeli 1983:67–68, qui accepte toutefois le caractère sapphique de la comparaison végétale (1983:11).

perspective du groupe de Sappho, la perte de la virginité qu'évoque l'image coïncide avec le déchirement que représente le départ d'une des jeunes filles au moment de son mariage et se trouve fortement dramatisé. Chez Catulle, l'image a pour fonction principale de célébrer le fiancé dédicataire du poème, ce « riche propriétaire » qui cultivera avec douceur la beauté de la fiancée ; et dans la fiction épithalamique, elle permet au maître de cérémonie de rassurer la fiancée sur le pas qu'elle va faire, en lui promettant qu'elle ne perdra pas, même au-delà de la nuit de noces, sa grâce insurpassable, que vient illustrer l'image<sup>45</sup>. Les deux images insistent ainsi de façon opposée sur la grâce de la fleur, éphémère à terre chez Sappho (χόμαι), durable chez Catulle (*solet... stare*).

Les échos des poèmes nuptiaux de Sappho sont plus précis dans le poème 62 de Catulle, et ne se limitent pas aux comparaisons végétales : notamment, l'appel du demi-chœur féminin à Hespéros, l'étoile cruelle qui arrache une fille à sa mère, rappelle un de ces fragments<sup>46</sup>. Mais le plus clair reflet sapphique est à nouveau celui de l'image de la fleur (Catull. 62.39–47) :

*ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,*  
*ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,* 40  
*quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber ;*  
*multi illum pueri, multae optauere puellae :*  
*idem cum tenui carptus defloruit ungui,*  
*nulli illum pueri, nullae optauere puellae :*  
*sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est ;* 45  
*cum castum amisit polluto corpore florem,*  
*nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.*

<sup>45</sup>Catull. 61.82–86 : *flere desine. non tibi, Au- | runculeia, periculum est, | ne qua femina pulcrior | clarum ab Oceano diem | uiderit uenientem* ; cf. Sapph. fr. 113 pour le *topos* nuptial de la beauté insurpassable.

<sup>46</sup>Catull. 62.20–23 : *Hespera, qui caelo fertur crudelior ignis ? | qui natam possis complexu auellere matris, | complexu matris retinentem auellere natam | et iuueni ardenti castam donare puellam,* et 32 : *Hesperus e nobis, aequalis, abstulit unam* ; cf. Sapph. fr. 104a : Ἑσπερε πάντα φέρηρις ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωρ, φέρηρις ὄιν, φέρηρις αἴγα, φέρηρις ἄπυ μάτερι παῖδα ; on peut par ailleurs voir un écho du fr. 104b, qui fait d'Hespéros « le plus beau de tous les astres » (ἀστέρων πάντων ὁ κάλλιστος), dans la réponse du demi-chœur de garçons, qui demandent quel astre est plus agréable qu'Hespéros (v. 26 : *Hespera, qui caelo lucet iocundior ignis ?*). On peut encore signaler un écho non pas thématique ou lexical, mais stylistique : l'épanalepse et l'épanorthose de l'image de la pomme (fr. 105a.2–3 : *λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης ; | οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπικεσθαι*) se reflètent dans la forme de deux groupes de vers (v. 8–9 : *uiden ut perniciter exiluerē ? | non temere exiluerē ; canent quod uincere par est* ; v. 12–13 : *aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt. | non frustra meditantur : habent memorabile quod sit*).

« Comme une fleur, à l'abri dans l'enceinte d'un jardin, croît ignorée du bétail, préservée des atteintes de la charrue ; les zéphyrs la caressent, le soleil l'affermir, la pluie la nourrit ; beaucoup de garçons, beaucoup de jeunes filles l'ont désirée ; puis, lorsque, cueillie du bout de l'ongle, elle s'est fanée, il n'y a plus de jeune garçon ni de jeune fille qui la désirent ; ainsi, tant qu'une vierge reste intacte, elle est chère à tous les siens ; quand une souillure a fait perdre à son corps la fleur de la chasteté, elle n'est plus recherchée des jeunes garçons ni chérie des jeunes filles. »

(Trad. G. Lafaye)

Cette longue comparaison, à laquelle le demi-chœur masculin répondra par l'image en tous points parallèle de la vigne qui ne peut se développer et donner du fruit que mariée à l'ormeau (v. 49–58), s'intègre dans un débat sur l'attrait de la jeune fille avant et après le mariage. Vu qu'il s'agit ici pour des jeunes filles d'exprimer leurs craintes face à la défloration, non pour un maître de cérémonie de les dissiper, le moment où la fleur est coupée est évoqué comme chez Sappho. Pour le reste, ces vers semblent développer ceux du poème 61 cités ci-dessus : l'image se réfère aussi à la beauté de la jeune fille, et la fleur, même si elle n'est pas identifiée spécifiquement comme une hyacinthe, croît également dans un jardin, explicitement clos (*in saeptis... hortis*), où elle est à l'abri du bétail et de la charrue (*secretus..., | ignotus pecori, nullo conuolsus aratro*) ; opposé ainsi à l'espace sauvage et ouvert où pénètrent les bergers de Sappho, ce microcosme, gratifié des bienfaits de la nature (*quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber*), est un lieu d'âge d'or artificiel dans lequel la fleur, quand elle est coupée, n'est pas piétinée sans égard, mais cueillie par un ongle délicat (*tenui carptus... ungui*).

Ces différences ont amené certains interprètes à rejeter tout lien entre ce passage et l'image sapphique de l'hyacinthe, ou alors à y voir une reprise, limitée à la phase précédant le moment où la fleur est coupée, de celle de la pomme aussi resplendissante qu'inaccessible ; on a aussi pensé à une combinaison des deux images ou à d'autres modèles<sup>47</sup>. Mais si, au lieu de vouloir identifier les « modèles » de l'auteur, on inverse la perspective pour voir les poèmes nuptiaux de Sappho comme des « modèles de lecture » des textes de la tradition postérieure, on perçoit des similitudes et des différences qui mettent en dialogue des discours poétiques spécifiques. On peut ainsi très bien lire des reflets contrastés des deux comparaisons nuptiales sapphiques dans l'image de la fleur assumée par les jeunes filles du poème 62, mais aussi dans celle que leur opposent les garçons : la vigne qui reste au sol sans être cultivée peut rappeler l'hyacinthe

<sup>47</sup>Le premier partisan de la pomme Wilamowitz 1924:II/278–280 ; Stigers 1977 pense à un lien polémique aux deux images ; Khan 1967 préfère voir un modèle dans un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 73–81). Le lien à Sappho est renforcé par le fait que la fleur, avant d'être coupée, est choyée par les brises, fortifiée par le soleil et nourrie par la pluie (62.41), en des termes proches de ceux qui chez Longus décrivent la pomme que les belles Saisons ont fait croître, qu'un bel arbre a nourrie et que le soleil a mûrie, que la fortune a préservée (τοῦτο τὸ μῆλον ἔφυσαν ὦραι καλαὶ καὶ φυτὸν καλὸν ἔθρεψε πεπαίνοντος Ἡλίου, καὶ ἐτήρησε Τύχη).

piétinée à terre par les bergers, et la pomme une fois que, mariée à l'orme, elle donne de doux fruits<sup>48</sup>. En revanche, les spécificités du poème de Catulle interdisent d'utiliser son texte pour reconstruire le contexte perdu des fragments de Sappho, comme cela a parfois été fait : on ne saurait par exemple projeter la structure amébee artificielle du poème de Catulle sur celui de Sappho et répartir entre demi-chœurs féminin et masculin ces images contrastées, dont la relation exacte ne peut être déterminée<sup>49</sup>.

Les deux poèmes nuptiaux de Catulle, et notamment leurs images végétales, constituent un cadre de référence poétique et érotique au début de la section centrale du recueil : en effet, nous verrons que le thème du mariage est récurrent dans les poèmes suivants et lié à l'amour du *je* dans la section finale, et qu'une comparaison très proche avec une fleur fauchée évoque déjà les chants nuptiaux de Sappho dans un poème érotique du début du recueil, le *carmen* 11, seul autre poème en strophes sapphiques de Catulle avec le 51. Si le mariage est présenté dans les deux épithalames de façon plutôt conventionnelle et positive – on relèvera cependant qu'il est négatif dans la perspective des jeunes filles du poème 62, dont l'anxiété et la résistance finissent par être vaincues –, il apparaît de façon ambivalente dans le reste du recueil, tantôt comme un idéal, tantôt comme une source de malheur.

### *Variations narratives sur le thème du mariage (poèmes 63 et 64)*

Ainsi, dans le poème 63 qui suit immédiatement, on peut lire l'auto-émasculatation d'Attis et sa soumission à Cybèle comme un anti-mariage. Son geste, accompli par désir de rejoindre la déesse mère (v. 2 : *cupide*) et par haine de Vénus (v. 17 : *Veneris nimio odio*), est une sorte de perte de virginité (v. 6–7 : *itaque ut relictas sensit sibi membra sine uiro, | etiam recente terrae sola sanguine maculans*) qui le fait devenir femme, lui qui était jeune homme, éphèbe, garçon et « fleur du gymnase » (v. 63–64 : *ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer, | ego*

---

<sup>48</sup>Catull. 62.49–58 : *ut uidua in nudo uitis quae nascitur aruo, | numquam se extollit, numquam mitem educat uuam, | sed tenerum prono deflectens pondere corpus | iam iam contingit summum radice flagellum ; | hanc nulli agricolae, nulli coluere iuueni : | at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, | multi illam agricolae, multi coluere iuueni : | sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit ; | cum par conubium maturo tempore adeptas est, | cara uiro magis et minus est inuisa parenti.*

<sup>49</sup>Pour une telle reconstruction, voir p. ex. Davison 1968:242–246.

*gymnasi fui flos, ego eram decus olei*). Attis, à la fois « femme bâtarde » (v. 27 : *notha mulier*) et « homme stérile » (v. 69 : *uir sterilis*), a aussi des traits de jeune fille : prenant le tambourin de ses « mains de neige » (v. 8 : *niueis... manibus*), de ses « doigts délicats » (v. 10 : *teneris... digitis*), elle conduit le « thiasse » (v. 28 : *thiasus*) ou « chœur » (v. 30 : *chorus*) des Galles, qui sont devenus à son exemple ses « compagnes » (v. 15 : *sectam meam executae duce me mihi comites* ; cf. 11, 27–36), et est comparée à une « génisse indomptée évitant le poids du joug » (v. 33 : *ueluti iuuenca uitans onus indomita iugi*). On assiste ainsi tant à un non-mariage qu'à un mariage perverti avec Cybèle : on peut d'ailleurs lire le chant de la chorège Attis entourée de ses compagnes les Galles comme un type particulier d'épithalame, accompagné du son des cymbales, des tambourins et de la flûte, de danses et de hululements, dont la longue évocation peut même rappeler celle du cortège nuptial d'Hector et d'Andromaque – avec flûte, crotales, chants et autres cris rituels – dans le fragment 44 de Sappho<sup>50</sup>.

Ce poème de Sappho relatant des noces héroïques – destiné probablement à être exécuté à l'occasion d'un mariage réel et placé sans doute pour cette raison à la fin du livre II du recueil alexandrin, tout comme d'autres poèmes nuptiaux occupent la fin du livre I – peut fonctionner aussi comme une référence pour le poème suivant, qui clôt le « livre II » du recueil catullien, le *carmen* 64, faisant le récit des noces de Thétis et Pélée : les points de contact textuels sont certes assez peu nombreux, mais le thème général et quelques éléments formels plaident pour ce rapprochement. Il est d'ailleurs soutenu par les fréquents échos sapphiques chez Catulle en général et, nous le verrons, dans ce poème en particulier. Mais avant d'étudier ces échos, il convient de situer le cadre érotique et nuptial ambigu dans lequel ils interviennent.

Le poème 64 présente le mariage de Thétis et Pélée à première vue de façon positive : dans le rapide récit initial de leur rencontre pendant le voyage en mer d'Argo, c'est tout de suite que Pélée – je souligne la métaphore du feu – s'enflamme d'amour pour Thétis, que Thétis ne dédaigne pas l'hymen d'un mortel, que Jupiter juge bonne leur union (v. 20–22 : *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, | tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, | tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit*). Ce récit ne relève pas les aspects pervers de cette union, mais paraît signaler ses ellipses : la litote « ne dédaigne pas » (*non despexit*) tait délibérément les tentatives de Thétis de fuir la violence érotique du héros par diverses métamorphoses, et l'assentiment du « père lui-même » (*pater ipse*) au fait que Jupiter n'est justement pas le père

<sup>50</sup>Forsyth 1970, Sandy 1971.



de la nymphe et qu'il la cède à Pélée parce qu'il a appris, alors qu'il voulait lui-même s'unir à elle, que le fils qui en naîtrait surpasserait son père (v. 27 : *ipse suos diuum genitor concessit amores*). L'ambivalence de ces noces est manifeste à la fin du poème dans l'épithalame chanté par les Parques (v. 320–383) : pour célébrer cette union et le héros sans égal qui va en naître, elles insistent sur le sang qu'Achille répandra à Troie, sur le deuil des mères aux funérailles de leurs fils, sur la moisson de corps rétrécissant et tiédissant le Scamandre, et sur la mort du héros même, dont le bûcher sera inondé du sang de la vierge Polyxène sacrifiée, perspectives toutes ironiquement présentées comme censées faire le bonheur des époux et futurs parents.

Cette ambivalence est reflétée par la digression décrivant sur plus de la moitié de l'*epyllion* (v. 50–264) la couverture du lit nuptial, où est représenté l'abandon d'Ariane par Thésée sur l'île de Dia, à savoir la rupture d'une relation érotique à dimension matrimoniale<sup>51</sup>. Ariane, en effet, rappelle les promesses explicites de « joyeuse union » et d'« hymen désiré » que Thésée lui a faites (v. 139–141 : *at non haec quondam blanda promissa dedisti | uoce mihi, non haec misere sperare iubebas, | sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*), évoquant leur « union nuptiale » (v. 158 : *conubia nostra*) et « l'amour fidèle d'un époux » qui ne peut la consoler vu qu'il est justement en train de fuir (v. 182–183 : *coniugis an fido memet consoler amore ? | quine fugit lentos incuruans gurgite remos ?*) ; quatre vers de sa plainte, parlant des promesses que les hommes ne craignent ni de faire pour atteindre l'objet de leurs désirs, ni de trahir une fois que ceux-ci ont été satisfaits (v. 145–148 : *quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, | nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt ; | sed simul ac cupidae mentis satiata libido est, | dicta nihil metuere, nihil periuria curant*), rappellent même étroitement, par leur structure et leurs parallélismes, deux séries de vers de l'épithalame dialogué du poème 62<sup>52</sup>. Le narrateur aussi montre comment la fille quitte le visage de son père et les embrassements de sa sœur et de sa mère (v. 117–118 : *ut linquens genitoris filia uultum, | ut consanguineae complexum, ut denique matris*) et leur préfère le doux amour de Thésée (v. 120 : *omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem*), qui finit par l'abandonner endormie – après une pseudo-nuit de noces à Dia ? – avec le statut d'époux (v. 122–123 : *ut eam deuinctam lumina somno | liquerit... coniunx*) : leur relation est ainsi présentée comme un mariage avorté entrepris sans le consentement des parents, comme celui de Médée et Jason chez Apollonios de Rhodes.

---

<sup>51</sup>Pour le rôle central de ce voile nuptial (et d'autres éléments renvoyant au tissage) en relation avec le thème du mariage, voir Scheid & Svenbro 1994:92–116, en particulier 104–115.

<sup>52</sup>Catull. 62.41–44 et 52–55 (cités *supra* p. 124–125 et p. 126 n. 48).

La double nature érotique et nuptiale de la relation d'Ariane et Thésée est sensible dès le récit de leur première rencontre (Catull. 64.86–93) :

*hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo  
regia, quam suavis expirans castus odores  
lectulus in molli complexu matris alebat,  
quales Eurotae progignunt flumina myrtus  
auraue distinctos educit uerna colores,  
non prius ex illo flagrantia lumina declinauit  
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam  
funditus atque imis exarsit tota medullis.*

« Il attira sur lui les regards avides de la fille du roi, que son chaste petit lit, dégageant de suaves odeurs, voyait grandir sous les tendres embrassements de sa mère, tels les myrtes qui puisent la vie dans les eaux de l'Eurotas, ou les fleurs aux mille couleurs que fait éclore la brise printanière ; elle n'avait pas encore détaché de lui ses regards ardents que déjà la flamme l'avait pénétrée tout entière et que toutes les moelles de son corps en étaient embrasées jusqu'au fond. »

Cette unique phrase met en relation deux sphères spécifiques. D'une part, la relative et la double comparative formant une quasi parenthèse au cœur de la phrase (v. 87–90) posent un cadre pré-nuptial : la qualification du lit comme « chaste » (*castus... lectulus*) et la mention des embrassements de sa mère (*complexu matris*) font écho à trois vers du second épithalame de Catulle (62.21–23 : *qui natam possis complexu auellere matris, | complexu matris retinentem auellere natam | et iuueni ardenti castam donare puellam*), et les images végétales évoquent celles récurrentes dans les chants nuptiaux à partir de Sappho. D'autre part, la phrase entière décrit un « coup de foudre », un amour au premier regard : cela se marque par une proposition temporelle de simultanéité introduite par *simul ac*, rattachée – à la limite de l'anacoluthie – à une principale elle-même corrélée, dans un rapport d'antériorité nié, à une temporelle inverse contenant l'assertion (*non prius... quam*) ; la subordonnée initiale évoquant le regard de désir (*cupido conspexit lumine*), la principale encore le regard et déjà le feu érotique (*flagrantia... lumina*), et la temporelle finale ce feu qui redouble (*flammam... exarsit*) et pénètre Ariane tout entière jusqu'au fond de ses moelles (*cuncto... corpore | funditus atque imis... tota medullis*), on voit l'immédiateté de la passion érotique, qui s'insinue ainsi dans un cadre pré-nuptial.

La métaphore du feu, très présente dans ces derniers vers et reprise dans ceux qui suivent (v. 97 : *incensam*), mais aussi récurrente dans l'ensemble du poème – à propos d'Ariane une fois abandonnée (v. 124 : *ardenti corde furentem* ; v. 197 : *ardens*), puis de Bacchus enflammé d'amour pour elle (v. 253 : *incensus amore*), et déjà de Pélée pour Thétis (v. 19 : *incensus... amore*) –, est certes omniprésente dans la topique érotique et n'évoque pas spécifiquement les

poèmes de Sappho qui l'attestent<sup>53</sup>. Mais il y a ici des indices d'une présence sapphique. En effet, outre la simultanéité du regard et de la passion (*hunc simul ac... conspexit...*), qui peut rappeler celle du fragment 31 de Sappho (v. 7 : ὡς γὰρ ἐς σ' ἴδω...), et plus encore celle du poème 51 de Catulle (v. 6–7 : *nam simul te, | Lesbia, aspexi...*), on trouve après le rappel de ce coup de foudre plusieurs autres échos de la poétesse. Dans les vers suivant immédiatement ceux cités ci-dessus, on lit une apostrophe à l'enfant divin au cœur « non doux » facteur de tourments de folie et de peines et joies mêlées (v. 94–95 : *heu misere exagitans immitti corde furores | sancte puer, curis hominum qui gaudia misces*), présentation d'Amour qui fait penser aux vers de Sappho montrant les tourments de cet être défini comme doux-amer (fr. 130.1–2 : Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, | γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον), puis une invocation à Vénus d'après ses lieux de culte (v. 96 : *quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum*), dont la forme est aussi attestée dans les fragments de la poétesse<sup>54</sup>. Pris individuellement, ces indices sont certes ténus en raison de leur caractère conventionnel ; mais leur accumulation se fait d'autant plus significative qu'elle se poursuit. Outre la reprise déjà signalée du *topos* du feu érotique (v. 97–98 : *incensam mente puellam | ... suspirantem*), proche d'un fragment de Sappho en particulier (fr. 48 : ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ), on trouve ensuite une mention, à propos des craintes d'Ariane, de sa pâleur surpassant la clarté de l'or (v. 100 : *magis fulgore expalluit auri*), qui rappelle celle du *je* du fragment 31 de Sappho, « plus verte que l'herbe » (fr. 31.14–15 : χλωροτέρα δὲ ποίας | ἔμμι)<sup>55</sup>. Après cette évocation de la peur de l'amoureuse face au danger couru par Thésée, on lit encore une image remarquable (Catull. 64.105–111) :

---

<sup>53</sup>Sapph. fr. 31.9–10, 38, 48.

<sup>54</sup>Sapph. fr. 35 : ἢ σε Κύπρος ἢ Πάφος ἢ Πάνορμος. Pour une invocation analogue, cf. Catull. 36.11–15 : *nunc o caeruleo creata ponto, | quae sanctum Idalium Vriosque apertos | quaeque Ancona Cnidumque harundinosam | colis quaeque Amathunta quaeque Golgos | quaeque Durrachium Hadriae tabernam* (voir *infra* p. 156–157). Pour un écho de l'amour doux-amer apparenté à celui-ci, 68.20 : *quae dulcem curis miscet amaritiam* (voir *infra* p. 136–137). Outre le verbe δόνει du fr. 130, le participe *exagitans*, repris dans la principale par l'image de la tempête érotique ballottant Ariane (v. 97–98 : *qualibus incensam iactastis mente puellam | fluctibus*), rappelle aussi l'image sapphique des rafales de vent à propos de l'Amour qui secoue l'esprit (fr. 47 : Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι, | φρένας, ὡς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων).

<sup>55</sup>Catull. 64.99–102 : *quantos illa tulit languenti corde timores ! | quanto saepe magis fulgore expalluit auri, | cum saeuum cupiens contra contendere monstrum | aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis*. Voir aussi la comparaison d'une fiancée « plus or que l'or » dans le fr. 156 sans doute nuptial (cf. *infra* p. 255–256 n. 84).

*nam uelut in summo quatientem bracchia Tauro* 105  
*quercum aut conigeram sudanti cortice pinum*  
*indomitus turbo contorquens flamine robur;*  
*eruit (illa procul radicitus exturbata*  
*prona cadit, late quaeuis cumque obuia frangens),*  
*sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus* 110  
*nequiquam uanis iactantem cornua uentis.*

« Car, comme au sommet du Taurus un tourbillon indomptable, tordant de son souffle le tronc d'un chêne secouant ses bras ou d'un pin, conifère à l'écorce suante, les renverse (l'arbre, arraché avec ses racines, tombe loin en avant, brisant tout alentour sur son passage), de même, domptant son corps, Thésée abattit le monstre qui agitait en vain ses cornes face aux vents insaisissables. »

Cette comparaison labyrinthique a ceci d'extraordinaire qu'avant les deux derniers vers, qui identifient son objet comme Thésée terrassant le Minotaure, elle semble se référer à l'amour dont il est question précédemment : elle s'inscrit d'ailleurs clairement dans la suite d'une image érotique du premier face-à-face de Jason et Médée chez Apollonios, où les deux protagonistes, muets avant de se mettre à parler sous les souffles d'Éros, sont comparés à des chênes ou à des sapins enracinés sur les montagnes, qui, d'abord immobiles, murmurent ensuite, dès qu'un coup de vent les agite, image qui elle-même fait écho à la comparaison sapphique d'Éros secouant les esprits avec un vent qui du haut des montagnes s'abat sur les chênes<sup>56</sup>. Le triomphe de Thésée sur le frère monstrueux d'Ariane peut ainsi à son tour être lu comme une allégorie du joug érotique inextricable qu'il lui impose à elle.

On trouve encore plus loin dans le récit de possibles échos sapphiques. Ainsi, on peut lire la plainte d'Ariane, en sanglots et au bord de la mort à cause du départ de l'oublieux Thésée, comme un reflet inversé du poème de séparation du fragment 94, où « Sappho » console une jeune fille qui la quitte en pleurs en l'encourageant à partir heureuse en se souvenant d'elle, et où est exprimé un désir de mort<sup>57</sup>. Un détail descriptif est aussi frappant : avant de prononcer

<sup>56</sup>A.R. 3.967–972 : τὸ δ' ἄνεφ καὶ ἄναυδοὶ ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν, | ἢ δρυσὶν ἢ μακρῆσιν ἐειδόμενοι ἐλάτησιν, | αἶ τε παρᾶσσον ἔκηλοι ἐν οὐρεσιν ἐρρίζωνται | νηνεμίη, μετὰ δ' αὐτίς ὑπὸ ῥιπῆς ἀνέμοιο | κινύμεναι ὁμάδησαν ἀπείριτον· ὥς ἄρα τὼ γε | μέλλον ἄλις φθέγγασθαι ὑπὸ πνοιῆσιν Ἔρωτος. Pour le lien de cette image avec le fr. 47 de Sappho (Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι | φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων), voir Hunter 1989:204, Mignogna 1992:10, Cusset 1999:165–168, ainsi que Fiorentini 2007:129–134, qui montre en particulier au-delà de Catulle sa reprise par Virgile (*Aen.* 4.441–449).

<sup>57</sup>Catull. 64.130–135 : *atque haec extremis maestam dixisse querelis, | frigidulos udo singultus ore cientem : | « sicine me patriis auectam, perfide, ab aris, | perfide, deserto liquisti in litore, Theseu ? | sicine discedens neglecto numine diuum | immemor a ! deuota domum periuria portas ? »*; Sapph. fr. 94.1–8 : τεθνάκην δ' ἀδόλωσ θέλω· | ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν | πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι· | ὦιμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν, | Ψάπφ', ἦ μὰν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω· | τὰν δ' ἔγω τὰδ' ἀμειβόμαν· | χαίρισ' ἔρχεο κάμεθεν | μέμναισ(α). On note

sa plainte sur le rivage, Ariane relève son vêtement souple en dénudant son mollet (v. 129 : *mollia nudatae tollentem tegmina surae*), geste précis qu'un fragment de Sappho reproche à Andromède de ne pas savoir réaliser avec ses loques de paysanne (fr. 57 : τίς δ' ἀγροῖωτις θέλγει νόον... | ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν... | οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων;). Enfin, à l'extrême fin de la digression, la description du cortège de Bacchus, qui vient enlever Ariane pour l'épouser, évoque par l'insistance sur les sons le cortège nuptial d'Hector et Andromaque du fragment 44 de Sappho.

Ainsi, l'Ariane de Catulle est au centre d'une dialectique érotique et nuptiale : Thésée lui inspire un amour passionné et lui promet une union matrimoniale, qu'il trahit et que réalise finalement le dieu barbare Bacchus. Cette dialectique correspond à la dichotomie structurant de façon générale la réception antique de Sappho et sa présence dans le recueil de Catulle en particulier, et elle est soulignée ici par des échos en tout cas érotiques, et peut-être aussi nuptiaux de la poétesse. On peut d'ailleurs en voir un dernier reflet dans les ornements portés et désormais négligés par Ariane, sa mitre et son voile (v. 68–69 : *sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus* | *illa uicem curans*) : la mitre qu'elle ne retient plus sur sa tête blonde (v. 63 : *non flauo retinens subtilem uertice mitram*) rappelle celle conseillée par Sappho à une fille aux cheveux blonds (fr. 98.6–11 : ἀλλα ξανθοτέραις ἔχη[ | ταις κόμαις δάιδος... | μιτράναν δ' ἄρτίως... | ποικίλαν ἀπὸ Σαρδίω[ν]), et renvoie dès lors au cadre virginal ; quant au voile qui ne couvre plus sa poitrine (v. 64 : *non contacta leui nudatum pectus amictu*), il est une mise en abyme de celui du lit nuptial de Thétis et Pélée que la scène décore (v. 265–266 : *talibus amplifice uestis decorata figuris* | *puluinar complexa suo uelabat amictu*), et met ainsi en relation le mariage avorté de la digression et l'union ambivalente du récit cadre.

---

comme parallèles la proximité de la mort (*extremis... querelis*, cf. τεθνάκην ; l'idée de mort est reprise à la fin de la plainte aux v. 187 : *ostentant omnia letum*, 188 : *mihi languescent lumina morte*, et 191 : *postrema... hora*) et les sanglots (*frigidulos udo singultus ore cientem*, cf. ψισδομένα ; a !, cf. ὄϊμοι), comme contrastes ceux entre la tristesse d'Ariane (*maestam*) et la joie souhaitée par Sappho (*χαίροισ(α)*) et entre le départ de l'oublieux Thésée (*discedens... immemor*) et celui de la jeune fille priée de se souvenir (*ἔρχεο... μέμναισ(α)*). À la fin de la plainte, Ariane se décrit non seulement proche de la mort, mais aussi « dénuée de tout, enflammée, aveuglée par un délire furieux » (v. 197 : *inops, ardens, amenti caeca furore*), ce qui rappelle des effets du fragment 31.

## Poèmes 65 et 66

Le thème du mariage, contrastant avec des éléments érotiques non nuptiaux, est repris dans la section finale du recueil, en distiques élégiaques, qui comprend les derniers grands poèmes (65–68) et les épigrammes (69–116). Il y est articulé à un autre motif désormais récurrent, les relations familiales, et ce dès le *carmen* 65, qui introduit dans le recueil le thème de la mort du frère<sup>58</sup>. Dans ce poème, où le *je* se déclare d’abord incapable de composer de la poésie à cause de la mort de son frère, puis promet que par amour pour lui il chantera toujours des chants de deuil comme un rossignol, et envoie enfin malgré cela à Ortalus une traduction de Callimaque pour que sa demande ne reste pas lettre morte, cette demande qu’il ne veut pas laisser tomber est finalement comparée à une pomme qu’une vierge reçoit de son fiancé, mais oublie sur son sein et, à l’arrivée de sa mère, laisse échapper en rougissant, une image liée au mariage qu’on peut rapprocher de celle de la pomme du fragment 105a de Sappho<sup>59</sup>. Si ces indices ténus sont difficiles à interpréter, on trouve à nouveau dans le *carmen* 66, contenant la traduction de la *Boucle de Bérénice* de Callimaque annoncée par le poème précédent, des échos de Sappho plus clairs en lien avec un amour à la fois matrimonial, passionné et fraternel (ce qui peut être une piste d’explication de la référence au frère et de la comparaison nuptiale du poème 65).

En effet, le poème 66 célèbre les noces de Bérénice II avec Ptolémée III Évergète du point de vue insolite de la boucle de cheveux consacrée par la reine pour le retour du pharaon, parti en guerre en Syrie au lendemain de leur union. On trouve donc des références au mariage et à la nuit de noces, mais aussi à leur amour présenté comme passionné : les plaintes des fiancées devant la chambre nuptiale sont même déclarées feintes, par opposition à celles que la reine a émises au départ au combat de son nouvel époux, décrit aussi comme la séparation d’avec son

<sup>58</sup>Holzberg 2000:39 voit même dans le thème des relations familiales un indice – très vague – de la présence de Sappho, qui parle plusieurs fois des soucis que lui cause son frère, et mentionne aussi d’autres parents.

<sup>59</sup>Catull. 65.19–24 : *ut missum sponsi furtiuo munere malum | procurrit casto uirginis e gremio, | quod miserae oblitaie molli sub ueste locatum, | dum aduentu matris prosilit, excutitur, | atque illud prono praeceps agitur decursu, | huic manat tristi conscius ore rubor*. Le rapprochement est proposé par Johnston 1983 sur la base de la correspondance de la pomme en contexte nuptial, mais aussi des idées d’oubli (*λελάθοντο, oblitaie*), de hauteur (impliquée par la chute : *atque illud prono praeceps agitur decursu*) et surtout de rougeur (*ἐρεύθεται, rubor*) ; le rossignol, plus haut (65.11–14 : *at certe semper amabo, | semper maesta tua carmina morte canam, | qualia... concinit... | Daulias, absumpti fata gemens Ityli*), pourrait être un autre indice sapphique (cf. fr. 136).

frère chéri – en réalité son cousin – et d’avec l’être aimé<sup>60</sup>. C’est là qu’interviennent les échos de Sappho, mis en évidence par Onofrio Vox : ainsi, la mention du souci qui ronge de chagrin profondément ses moelles (v. 23 : *quam penitus maestas exedit cura medullas !*) rappelle le fragment 96 de Sappho, où une femme désormais mariée ronge son cœur de désir au souvenir d’une ancienne amie (fr. 96.15–17 : ἀγάνας ἐπι- | μνάσθεις Ἰαθιδος ἡμέρωι | λέπταν ποι φρένα... βόρηται) ; l’esprit qui défaille dans tout le cœur en arrachant les sens (v. 24–25 : *ut tibi tunc toto pectore sollicitae | sensibus ereptis mens excidit !*) fait penser au coup au cœur et aux symptômes du fragment 31, et surtout à leur résumé initial par un arrachement de tous les sens dans la version de Catulle (51.5–6 : *misero quod omnis | eripit sensus mihi*) ; enfin, les paroles mêlées de larmes au départ de l’époux (v. 29–30 : *sed tum maesta uirum mittens quae uerba locuta es ! | Iuppiter, ut tristi lumina saepe manu !*) peuvent être rapprochées de celles d’une jeune fille dans un poème de séparation (fr. 94.2–3 : ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν | πόλλα καὶ τόδ’ ἔειπέ μοι), d’autant plus que la boucle demande à la reine si elle a oublié le bel exploit qui lui a valu son mariage royal (v. 27–28 : *anne bonum oblita es facinus, quo regium adeptas es | coniugium, quod non fortior ausit alis*), tout comme Sappho veut inciter la jeune fille à partir heureuse en se souvenant de l’affection du groupe et lui rappeler les belles choses vécues ensemble (fr. 94.7–11 : χαίροις ἔρχεο κάμεθεν | μέμναις, οἶσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν· || αἰ δὲ μή, ἀλλὰ σ’ ἔγω θέλω | ὄμναισαι [...] | [...] καὶ κάλ’ ἐπάσχομεν)<sup>61</sup>.

La boucle de cheveux, pour consoler la reine du départ temporaire de son époux, frère et amant, prend ainsi le rôle de Sappho rassurant une fille face à sa séparation d’avec le groupe (peut-être motivée par son mariage). Mais la perspective s’inverse au moment où la boucle, promise aux dieux au départ de l’époux, leur est consacrée à son retour : elle jure alors avoir

<sup>60</sup>Pour les références au mariage, voir Catull. 66.11–17 : *qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo | uastatum finis iuerat Assyrios, | dulcia nocturnae portans uestigia rixae, | quam de uirginis gesserat exuuiis. | estne nouis nuptis odio Venus ? anne parentum | frustrantur falsis gaudia lacrimulis, | ubertim thalami quas intra limina fundunt ?* L’opposition avec les plaintes de la reine au départ de son époux, amant et frère est établie par les vers suivants (18–25) : *non, ita me diui, uera gemunt, iuuerint. | id mea me multis docuit regina querellis | inuisente nouo proelia torua uiro. | et tu non orbem luxti deserta cubile, | sed fratris cari flebile discidium ? | quam penitus maestas exedit cura medullas ! | ut tibi tunc toto pectore sollicitae | sensibus ereptis mens excidit !*

<sup>61</sup>Ces échos sont notés par Vox 2000:179, qui – outre le troisième écho du fragment 94 de Sappho sur lequel je reviens dans le texte et dans la note suivante – ajoute que quand la boucle dit à la reine qu’elle l’avait connue depuis toute petite pour sa grande âme (v. 25–26 : *at <te> ego certe | cognoram a parua uirgine magnanimam*), elle fait penser au fragment où Sappho rappelle à Atthis qu’elle l’aimait déjà quand elle était une petite enfant sans grâce (fr. 49 : ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἰαθι, πάλαι ποτά... | σμίκρα μοι πάις ἔμμεν’ ἐφαίνεο κάχαρις).

quitté malgré elle la tête de la reine (v. 39–40 : *inuita, o regina, tuo de uertice cessi, | inuita : adiuro teque tuumque caput*), tout comme la jeune fille du fragment 94 jure à Sappho qu'elle la quitte contre son gré (fr. 94.5 : *Ψάφ', ἡ μὲν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω*) ; ses sœurs les autres boucles dont elle est ainsi séparée pleurent son destin (v. 51–52 : *abiunctae... comae mea fata sorores | lugebant*), comme les filles du groupe devaient le faire au départ de l'une d'elles ; et même si Vénus lui accorde de devenir comme la couronne d'Ariane – on note le lien établi avec le poème 64 – une constellation, elle ne s'en réjouit pas autant qu'elle n'est tourmentée d'être séparée de la tête de sa maîtresse, qui, tant qu'elle était vierge, ne lui a pas fait boire des onguents, mais seulement des parfums sans valeur (v. 75–78 : *non his tam laetor rebus, quam me afore semper, | afore me a dominae uertice discrucior, | quicum ego, dum uirgo quondam fuit, omnibus expers | unguentis, una uilia multa bibi*), ce qui évoque le parfum des onguents floraux et royaux que Sappho rappelle à la jeune fille du même poème (fr. 94.18–20 : *μύρωι | βρενθείωι [...] | ἐξάλειψαι κἀ[ὶ βασι]ληίωι*)<sup>62</sup>. Décrite en termes érotiques et en écho aux poèmes de séparation de Sappho, la séparation entre la boucle de cheveux et la reine double avec humour celle des époux ; mais à l'union nuptiale (et néanmoins fraternelle et érotique) de ceux-ci s'oppose l'amour virginal de la boucle qui, comme les relations homoérotiques des poèmes de Sappho dont on perçoit ici l'écho, prend fin avec le mariage<sup>63</sup>.

Si l'état fragmentaire du poème de Callimaque empêche de vérifier dans quelle mesure ces échos de Sappho y étaient aussi perceptibles, on peut dire qu'ils sont bien intégrés au recueil de Catulle : articulés autour des poèmes de séparation, ils mettent en relation différents types d'amour – matrimonial, familial, passionné, virginal – comme le font d'autres de ses poèmes, en les idéalisant ici en la personne de la reine Bérénice. La boucle finit d'ailleurs, après le

<sup>62</sup>Vox 2000:178–179, qui précise à propos des parfums que, par rapport au fragment 94 de Sappho, la boucle fait une distinction de plus entre les huiles simples, qu'elle a bues quand la reine était encore vierge, et les onguents de la femme mariée, qu'elle n'a pas connus (cf. Call. fr. 110.77–78 Pfeiffer : *ἦς ἄπο, παρθενίη μὲν ὄτ' ἦν ἔτι, πολλὰ πέπωκα | λιτά, γυναικείων δ' οὐκ ἀπέλαυσα μύρων*). Gutzwiller 1992 rapproche également la *Boucle de Bérénice* des poèmes de séparation de Sappho, et renvoie aussi à Erinna.

<sup>63</sup>Cet amour insolite est également sensible dans les vers correspondants de Callimaque, où il n'est pas exclu qu'il y ait eu une ambiguïté plaisante entre ses aspects homoérotiques virginaux, perceptibles dans la mention de la nostalgie de ses mèches sœurs (fr. 110.51 : *ἄρτι νεότμητόν με κόμαι ποθέεσκον ἄδε[λφειαί]*), et la connotation extraconjugale induite par le genre masculin des substantifs grecs désignant la boucle (v. 8, 47 et 62 Pfeiffer : *βόστρυχος, πλόκαμος*) ; cf. Vox 2000, *contra* Gutzwiller 1992. Chez Catulle, le substantif latin féminin *caesaries* rend sa nature homoérotique virginale univoque.



récit de sa consécration, par instituer un rite, apparemment absent chez Callimaque et peut-être spécifique au poème 66 de Catulle : elle appelle les jeunes épouses chastes, mais non celles qui se livrent à l'adultère, à lui faire une libation de parfum avant leur nuit de noces comme gage de concorde et d'amour durables à l'intérieur de leur mariage<sup>64</sup>. Ainsi, ce poème célèbre aussi l'idéal nuptial par opposition à l'adultère, un contraste récurrent dans le recueil de Catulle. Ce contraste est par exemple sensible dans le poème 67, un dialogue avec la porte qui, après la mort du chaste Balbus père, dénonce le mariage impur du fils. Mais à partir du poème 68, l'idéal nuptial apparaît même confronté à la relation non nuptiale avec Lesbie.

### Poèmes 68a et 68b

Que le *carmen* 68 forme un seul ou deux poèmes, sa première partie (v. 1–40), épistolaire et informelle, se distingue de la seconde (v. 41–160), poétique et élaborée, mais s'y apparente par les thèmes personnels que sont l'amour et la mort du frère ; s'il s'agit de deux poèmes, ce qui est probable, leur juxtaposition dans le recueil souligne leur relation, établie aussi par la reprise d'un groupe de vers presque à l'identique (v. 20–24  $\cong$  v. 92–96). Dans le poème 68a, répondant à Mallius qui, comme réconfort de ses malheurs érotiques, demande des « présents des Muses et de Vénus » (v. 10 : *muneraque et Musarum hinc petis et Veneris*), le *je* refuse en invoquant le fait que la mort de son frère l'a fait renoncer à ces travaux et à tous les plaisirs (v. 25–26 : *cuius ego interitu tota de mente fugavi | haec studia atque omnes delicias animi*) ; mais en se référant à ses amusements passés de poète d'amour, il écrit qu'il n'est pas inconnu

---

<sup>64</sup>Catull. 66.79–88 : *nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda, | non prius unanimis corpora coniugibus | tradite nudantes reiecta ueste papillas, | quam iucunda mihi munera libet onyx, | uester onyx, casto colitis quae iura cubili. | sed quae se impuro dedit adulterio, | illius a mala dona leuis bibat irrita puluis : | namque ego ab indignis praemia nulla peto. | sed magis, o nuptae, semper concordia uestras, | semper amor sedes incolat assiduus*. Le papyrus de Callimaque ne présentant apparemment pas de lacune entre le v. 78 et les bribes restant des v. 89 et suivants, cette institution de rite (dans le style des *Aetia*) est peut-être un ajout de Catulle, une digression dont Putnam 1960 a montré qu'elle intégrait le poème dans le recueil en soulignant notamment l'idéal nuptial de concorde durable par contraste avec le thème de la séparation et en stigmatisant l'adultère ; Spira 1975 pense que c'est aussi le cas des v. 15–38 (le papyrus de Callimaque manque ici), qui, en décrivant la séparation temporaire des deux époux, dédoublent ce thème central chez Catulle, présentent les premiers échos de Sappho et font allusion au thème traité notamment dans la lettre introduisant cette traduction (poème 65), celui de la mort du frère, Bérénice pouvant au départ de Ptolémée pleurer sur son lit abandonné ou sur la séparation d'un « frère chéri » (Catull. 66.21–22 : *et tu non orbem luxti deserta cubile, | sed fratris cari flebile discidium ?*) ; ces deux passages sont cependant défendus comme callimachéens par Marinone 1984.

de « la déesse qui mêle aux soucis une douce amertume » (v. 17–18 : *multa satis lusi ; non est dea nescia nostri | quae dulcem curis miscet amaritiam*), une formule qui rappelle l'oxymore sapphique de l'Éros doux-amer (fr. 130.2 : γλυκύπικρον) et présente la poésie et l'amour passés du *je* comme non nuptiaux<sup>65</sup>. Mais c'est surtout le poème 68b qui parle de cet amour.

Dans le poème 68b, Vénus est d'emblée qualifiée de « double » (v. 51 : *duplex Amathusia*), et sa duplicité se reflète dans la présentation de la relation entre le *je* et son aimée. D'une part, cette relation est décrite comme passionnée par l'emploi hyperbolique de la métaphore du feu, à laquelle s'ajoute l'évocation des soucis et des larmes<sup>66</sup>. La séduction érotique de la maîtresse est même illustrée par le fait qu'« autour d'elle courait sans cesse de-ci de-là Cupidon, brillant de blancheur dans sa tunique safranée » (v. 133–134 : *quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido | fulgebat crocina candidus in tunica*), ce qui rappelle un fragment de Sappho où le Désir doit venir voler à nouveau autour d'une belle jeune fille dont le vêtement a déjà frappé le regard de sa compagne (fr. 22.11–14 : ἄς σε δηῦτε πόθος τ. [ | ἀμφιπόταται | τὸν κάλαν· ἃ γὰρ κατάγωγις αὔρα[ | ἐπτόαισ' ἴδοισαν]), et peut-être un autre où Éros descend du ciel dans une chlamyde pourpre (fr. 54). D'autre part, cette relation non matrimoniale, voire adultère, est idéalisée comme une union quasi nuptiale, quoique imparfaite. Ainsi, quand l'aimée arrive dans la maison mise à disposition du *je* par Allius pour qu'ils se livrent à leur amour mutuel, elle s'arrête sur le seuil que sa chaussure fait retentir : la scène évoque l'entrée dans la maison d'une nouvelle épouse, pour qui heurter le seuil est un mauvais présage<sup>67</sup>. Cette arrivée est alors comparée à celle de Laodamie dans la maison de Protésilas : leur union, fondée sur un amour également décrit comme passionné, est définie avec insistance comme conjugale, mais

<sup>65</sup>L'écho est signalé par Fordyce 1961 et Thomson 1997 *ad loc.* (avec un renvoi erroné, repris de l'un à l'autre, au fr. 47 plutôt qu'au fr. 130).

<sup>66</sup>Catull. 68.51–56 : *nam, mihi quam dederit duplex Amathusia curam, | scitis, et in quo me torruerit genere, | cum tantum arderem quantum Trinacria rupes | lympaque in Oetaeis Malia Thermopylis, | maesta neque assiduo tabescere lumina fletu | cessarent tristique imbre madere genae.*

<sup>67</sup>Catull. 68b.68–72 : *isque domum nobis isque dedit dominam, | ad quam communes exerceremus amores. | quo mea se molli candida diua pede | intulit et trito fulgentem in limine plantam | innixa arguta constituit solea.* Le premier épithalame de Catulle présente le même polyptote (61.31 : *ac domum dominam uoca*) et une mention du passage du seuil poli (61.159–161 : *transfer omine cum bono | limen aureolos pedes, | rasilemque subi forem*).

est brisée aussitôt par le départ et la mort de l'époux à Troie<sup>68</sup>. L'assimilation de la relation du *je* et de l'aimée à un mariage est ensuite relativisée : il supporte les infidélités de sa maîtresse, caractérisée comme divine, à l'instar de Junon dissimulant sa colère face aux fautes de son époux ; l'analogie nuptiale, maintenue là encore, finit toutefois par s'avérer fictive, quand le *je* reconnaît que son aimée ne lui a pas été amenée par la main de son père, mais qu'elle lui accorde ses faveurs en s'arrachant au sein de son mari<sup>69</sup>. Ainsi, le *carmen* 68b est essentiel en ce qu'il articule la passion érotique non-nuptiale du *je* catullien à son idéal matrimonial.

### Les épigrammes (poèmes 69–116)

Cette dialectique érotique et nuptiale, avec des références aux relations familiales, est aussi récurrente dans la partie épigrammatique qui clôt le recueil (poèmes 69–116). Ainsi, dans le poème 70, la femme aimée du *je* dit ne vouloir épouser (*nubere*) que lui, même si Jupiter la convoitait ; mais ce ne sont que des paroles de femme à amant passionné<sup>70</sup>. Le *carmen* 72, de plus, oppose le passé où Lesbie disait ne connaître que Catulle et où celui-ci l'aimait comme un père – amour familial plus que matrimonial – au présent où il a appris à la connaître et où – passion érotique – il brûle plus pour elle, mais lui veut moins de bien<sup>71</sup>. Les poèmes suivants

---

<sup>68</sup>Catull. 68b.73–75 : *coniugis ut quondam flagrans aduenit amore | Protesilaeam Laodamia domum | inceptam frustra* (cf. v. 81 : *coniugis* ; 84 : *coniugio* ; 107 : *coniugium*). La métaphore du feu présente ici (cf. v. 107–108, 117–118 et 129–130 pour d'autres expressions de passion) renvoie à son emploi antérieur à propos du *je*. Mais c'est l'aspect nuptial qui est mis en évidence, aussi dans des récits secondaires (v. 115–116 : Hercule et Hébè ; 138–140 : Junon et Jupiter ; cf. 103–104 : Pâris et Hélène : *ne Paris abducta gauisus libera moecha | otia pacato degeret in thalamo*, où les fins de vers soulignent le contraste entre amour adultère et matrimonial).

<sup>69</sup>Catull. 68b.135–140 : *quae tamen etsi uno non est contenta Catullo, | rara uerecundae furta feremus erae [...]. | saepe etiam Iuno, maxima caelicolum, | coniugis in culpa flagrantem concoquit iram | noscens omniuoli plurima furta Iouis*, et surtout 143–146 : *nec tamen illa mihi dextra deducta paterna | fragrantem Assyrio uenit odore domum, | sed furtiua dedit mira munuscula nocte, | ipsius ex ipso dempta uiri gremio*.

<sup>70</sup>Catull. 70 : *nulli se dicit mulier mea nubere malle | quam mihi, non si se Iupiter ipse petat. | dicit ; sed mulier cupido quod dicit amanti | in uento et rapida scribere oportet aqua*.

<sup>71</sup>Catull. 72 : *dicebas quondam solum te nosse Catullum, | Lesbia, nec prae me uelle tenere Iouem. | dilexi tum te non tantum ut uulgus amicam, | sed pater et gnatos diligit et generos. | nunc te cognoui ; quare etsi impensius uror, | multo mi tamen es uilior et leuior. | qui potis est ? inquis. quod amantem iniuria talis | cogit amare magis, sed bene uelle minus*. Pour le contraste entre *amare* et *bene uelle*, cf. 75.3–4.

relatifs à Lesbie la font apparaître comme une courtisane et insistent surtout sur la dimension érotique de leur relation : le *je* présente toujours sa propre passion comme un engagement de fidélité (*fides, foedus*) – je reviens ci-après sur le *carmen* 76 –, mais Lesbie le trahit, montre par ses médisances qu'elle brûle toujours pour lui, et est décrite comme la seule femme belle et gracieuse au plus haut point<sup>72</sup>. Cet amour est cependant de moins en moins négatif au fil des poèmes, et les deux derniers qui lui sont consacrés marquent un retour à une relation idéale : Lesbie se rend aux désirs du *je* dans le *carmen* 107, et lui fait dans le 109 la promesse quasi nuptiale d'un amour réciproque, agréable et perpétuel, d'un pacte éternel de tendresse sacrée durant toute la vie<sup>73</sup>. Ainsi, et aussi par d'autres épigrammes dénonçant notamment l'adultère et l'inceste, le mariage et l'amour familial sont constitués en idéaux par rapport auxquels se définit la relation érotique.

Dans cette partie épigrammatique du recueil, on ne perçoit guère d'échos significatifs de Sappho. Si les indices étaient plus nombreux, on pourrait peut-être mettre en relation un type de comparaison hyperbolique récurrent avec des parallèles en contexte nuptial chez Sappho<sup>74</sup>. Pour le reste, les échos relèvent surtout de la topique érotique, notamment de la métaphore du

<sup>72</sup>Fidélité du *je* : poèmes 75 (v. 2 : *officio*), et surtout 76 et 87. Trahisons de Lesbie : poèmes 72, 75, 76, (77 ?), 79, 91. Médisances de Lesbie montrant son amour pour le *je* : poèmes 83 et 92. Beauté : poème 86.

<sup>73</sup>Catull. 109 : *iocundum, mea uita, mihi proponis amorem | hunc nostrum inter nos perpetuumque fore. | di magni, facite ut uere promittere possit | atque hoc sincere dicat et ex animo, | ut liceat nobis tota perducere uita | aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*. Le poème 83 est le premier des épigrammes où le *je* reprend espoir dans sa relation avec Lesbie (les injures que Lesbie adresse au *je* en présence de son mari montrent qu'elle brûle encore de colère, et donc de passion) : cf. Dyson 2007.

<sup>74</sup>Pour les hyperboles nuptiales du fr. 156 de Sappho, voir *infra* p. 255–256 et n. 84. Je ne rappellerai ici brièvement que les trois derniers poèmes de Catulle qui en contiennent. Le dernier poème adressé à Juventius parle d'« un baiser plus doux que la douce ambrosie » que le dégoût du garçon rend « plus amer que l'amère ellébore » (99.2 : *suauiolum dulci dulcius ambrosia*, 14 : *suauiolum tristi tristius elleboro*), et qui sera le dernier baiser volé par le *je* ; la transformation d'une hyperbole positive en son contraire crée le fameux oxymore sapphique de l'amour doux-amer (fr. 130.2 : *γλυκώπικρον*). Il se peut par contre que les hyperboles des deux avant-derniers poèmes relatifs à Lesbie (104.2 : *ambobus mihi quae carior est oculis* ; 107.3 : *carius auro*) conservent leur caractère nuptial, du moment qu'elles marquent le bonheur retrouvé et précèdent la définition finale de « ce serment éternel d'alliance sacrée » (109.6 : *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*).

feu, mais rares sont les indices d'un lien étroit avec Sappho<sup>75</sup>. On peut toutefois relever un passage intéressant. Le *carmen* 76 est la plus longue des épigrammes – parfois qualifiée d'élégie – et la première où le *je* définit clairement sa relation à l'aimée comme un engagement de fidélité sacrée et un serment (v. 3 : *sanctam... fidem, foedere*), qu'il observe pieusement (v. 2 : *pium* ; v. 26 : *pro pietate mea*) et qu'elle trahit ingratement (v. 6 : *ex hoc ingrato... amore* ; v. 9 : *omniaque ingratae perierunt credita menti*). Fort de son respect de ce serment, le *je* prie les dieux de l'aider à se défaire de son long amour (v. 13 : *longum deponere amorem*) et à recouvrer la santé (v. 17–22) :

*o di, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam  
extremam iam ipsa in morte tulistis opem,  
me miserum aspiciete et, si uitam puriter egi  
eripite hanc pestem perniciemque mihi,  
quae mihi subrepens imos ut torpor in artus  
expulit ex omni pectore laetities.*

« Regardez-moi dans mon malheur et, si j'ai mené une vie pure, arrachez-moi ce fléau pernicieux qui, s'insinuant comme une torpeur au plus profond de mes membres, a expulsé les joies de toute ma poitrine. »

Ces vers rappellent plusieurs éléments thématiques et lexicaux du début de la pathographie du poème 51 de Catulle. D'une part, on observe dans les deux poèmes la même déclaration de malheur (v. 19 : *me miserum*, cf. 51.5–6 : *misero... mihi*), puis les mêmes verbes « regarder » (v. 19 : *aspiciete*, cf. 51.7 : *aspexi*) et « arracher » (v. 20 : *eripite*, cf. 51.6 : *eripit*) qui, au lieu de marquer le début de la passion qui arrache les sens au premier regard du *je*, supplie au contraire les dieux de mettre fin à ce « fléau pernicieux » (v. 20 : *pestem perniciemque*) et à cette maladie (v. 25 : *morbum*). D'autre part, les deux premiers symptômes de la troisième strophe du poème 51 semblent ici combinés en un : alors que la torpeur affectait la langue et qu'une flamme subtile s'écoulait dans les membres (51.9–10 : *lingua sed torpet, tenuis sub artus | flamma demanat*), c'est ici la torpeur qui s'insinue dans les membres (v. 21 : *quae mihi subrepens ut torpor in artus*)<sup>76</sup>. On peut même noter que par rapport à *demanat*, *subrepens* est plus proche du verbe « courir sous » du poème de Sappho (fr. 31.10 : ὑπαδεδρόμακεν) ; dans

<sup>75</sup>Outre le feu subtil qui s'insinue dans le corps du *je* du fragment 31, on trouve Sappho présentant cette métaphore (fr. 38 : ὄπταις ἄμμε ; fr. 48.2 : ἔμαν φρένα καιομένην πόθωι) ; Catull. 83.6 : *uritur et coquitur* ; 100.7 : *cum uesana meas torreret flamma medullas*. 72.5 : *uror* (on peut éventuellement rapprocher de l'ἄδικία évoquée au fr. 1.20 de Sappho l'*iniuria* de Lesbie, qui autrefois affirmait faussement s'intéresser au seul « Catulle », une injustice qui le fait brûler d'autant plus d'un amour cependant moins bienveillant). Pour ce qui est de l'expression de la passion, on peut éventuellement rapprocher Catull. 91.6 : *hanc..., cuius me magnus edebat amor*, de Sapph. fr. 96.16–17 : ἡμέρωι | λέπταν ποι φρένα [...] βόρηται.

ces vers où l'expulsion des joies hors de la poitrine, avec l'idée de « frapper » contenue dans *expulit*, évoque aussi le coup au cœur initial dans la poitrine (fr. 31.6 : καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν), ce fléau « rampant » peut enfin faire penser à la définition d'Éros par Sappho comme un « reptile indomptable » (fr. 130.2 : ἀμάχανον ὄρπετον).

Le *carmen* 76 répond ainsi au 51 en mettant en relief les aspects pernicieux de cet amour passionné malheureux, opposé au serment de fidélité et à l'idéal quasi nuptial du *je*. De plus, il est frappant de noter les liens de cette épigramme longue avec la suivante plus brève : c'est le destinataire Rufus, traître en amitié, que le *je* accuse, en employant presque les mêmes mots que pour le fléau du poème précédent, d'être lui-même un fléau (77.6 : *pestis*), vu qu'il s'est littéralement « insinué » en lui et, en lui brûlant les entrailles, a arraché au malheureux qu'il est tous ses biens (77.3–4 : *sicine subrepsti mi atque intestina perurens | ei misero eripuisti omnia nostra bona ?*) ; en plus des verbes « s'insinuer » (*subrepsti*) et « arracher » (*eripuisti*) et de l'expression du malheur du *je* (*misero*), on retrouve le feu intérieur absent de la phrase correspondante du poème 76, mais présent dans celles du 51 (v. 9–10 : *tenuis... flamma*) et du fragment 31 de Sappho (v. 9–10 : λέπτων... πῦρ), ici toutefois avec un effet bien plus violent que « subtil » ; et même s'il n'est pas explicitement question d'une trahison d'ordre érotique, la juxtaposition des deux épigrammes suggère que Rufus a arraché au *je* son amour et a fait s'insinuer en lui une rancœur et un ressentiment extrêmes<sup>77</sup>. Les poèmes 76 et 77 constituent ainsi deux variations épigrammatiques faisant écho au poème 51 en mettant en évidence, par contraste avec la dimension idéalisée de la relation avec Lesbie, ses aspects érotiques négatifs, peu avant la dégradation suprême du poème 79, où *Lesbia* préfère à Catulle *Lesbius*, présenté comme un *fellator*, et apparaît ainsi probablement comme incestueuse et *fellatrix* elle-même.

En résumé, les grands poèmes introduisent avec deux épithalames et en écho à Sappho le thème nuptial, qui fait ensuite l'objet de variations perverses ou ambivalentes, et qui est enfin articulé, dans le *carmen* 68 et les épigrammes, à l'amour du *je* pour Lesbie, non nuptial, mais idéalisé comme tel. J'aimerais maintenant, en gardant à l'esprit cet éclairage que leur donne la suite du recueil, étudier les échos de Sappho dans la section polymétrique initiale, et surtout

<sup>76</sup>Ces échos sont relevés en partie par Friedrich 1908 (*ad* 51.9), Costanza 1950:84–85, Quinn 1972:126, Vine 1993:295–296. Rubino 1975.

<sup>77</sup>Khan 1968:65–71, Dettmer 1997:180–181.

dans les poèmes relatifs à Lesbie. Comme l'a montré Timothy Wiseman, on peut identifier à l'intérieur de cette section plusieurs cycles : après la dédicace à Népos, les poèmes 2–14 sont articulés autour de la relation à Lesbie ; le *carmen* 14b semble être un fragment de préface interne ouvrant un nouveau groupe, celui des poèmes 15–26, centré sur l'amour homosexuel du *je* pour Juventius et sur Furius et Aurélius (qui, étant déjà interpellés à propos de la *puella* dans le *carmen* 11, relie les deux cycles) ; le *carmen* 27, annonçant des coupes plus amères de vin pur (v. 2 : *calices... amariores* ; v. 7 : *merus... Thyonianus*), paraît avoir lui aussi une fonction introductive, avant les attaques contre les politiciens véreux et autres faux amis des poèmes 28–33 ; le milieu approximatif des *polymetra* est marqué par le *carmen* 34, un hymne à Diane dont la forme strophique (trois glyconiens et un phérécratéen) l'apparente au premier des grands poèmes, le *carmen* 61 (quatre glyconiens et un phérécratéen) ; la seconde moitié de l'ensemble est moins clairement articulée, mais présente des variations sur les trois thèmes principaux de la première<sup>78</sup>. J'étudierai successivement les deux groupes contenant des échos de Sappho et des références à Lesbie : le cycle d'ouverture relatif à la *puella*, puis la seconde moitié de cette section du recueil, à laquelle j'intégrerai ensuite mon analyse du *carmen* 51.

### *Le cycle initial consacré à Lesbie (poèmes 1–14)*

Dans le cycle d'ouverture du recueil, on observe trois diptyques consacrés à Lesbie, qui ne reçoit ce nom que dans celui du milieu : les poèmes 2 et 3 évoquent le célèbre moineau de la *puella*, les poèmes 5 et 7 les non moins fameux baisers, et les poèmes 8 et 11 la rupture avec l'aimée ; en outre, le *carmen* 13 mentionne la *puella* à l'intérieur d'une invitation à un ami. Je reprends ci-après ces poèmes, ainsi que le *carmen* 6 à thème également érotique, pour leurs indices sapphiques. Les autres sont un poème dédicatoire qui contribue à inscrire le recueil dans le genre épigrammatique (c. 4), et des billets relatifs à des occasions de la vie sociale et adressés à des amis (c. 9, 10, 12, 14)<sup>79</sup>. Enfin, le *carmen* 1 constitue la dédicace à Cornélius Népos du « petit livre charmant » (1.1 : *lepidum... libellum*), dont le *je* souhaite « qu'il reste

---

<sup>78</sup>Wiseman 1969:7–15 ; voir également la présentation synthétique de Holzberg 2000:37. En ce qui concerne la structure interne de la seconde moitié de la section polymétrique, je verrais bien, après la parenthèse centrale des poèmes 34–36, une reprise des « coupes amères de vin pur » du groupe final de la première moitié, vu que les poèmes 37–43 sont à nouveau principalement des attaques, liées cette fois surtout à la trahison de la *puella* ; le poème 44 amène le thème de l'*otium*, repris en 50 et 51, mais il n'y a pas à mon sens d'autre articulation claire ; on notera seulement que les neuf derniers poèmes sont en hendécasyllabes phalécien (53–60, avec 58a et 58b).

« durable plus d'un siècle » (1.10 : *plus uno maneat perenne saeclo*) : s'il n'y a pas là d'écho de Sappho, ces idées de grâce et d'éternité poétiques, souvent associées aux chants de la poétesse dans la réception et dans les fragments eux-mêmes, sont parfaitement compatibles avec les indices récurrents de sa présence dans la suite du recueil, dès le diptyque qui suit.

### Poèmes 2 et 3

La critique souvent a mis en relation le moineau des poèmes 2 et 3, qui fait les délices de la maîtresse du *je* (2.1 = 3.4 : *passer, deliciae meae puellae*), avec les « beaux moineaux » tirant le char d'Aphrodite dans la prière à la déesse placée en tête du recueil alexandrin des poèmes de Sappho (fr. 1.9–10 : κάλοι δὲ σ' ἄγον | ὄκρεες στρουῶθαι)<sup>80</sup>. Ce rapprochement se fonde sur plusieurs indices. Tout d'abord, la place de ce diptyque au début du recueil – et en tout cas, si celui-ci n'est pas auctorial, à l'ouverture d'un recueil intitulé *Passer* attesté par Martial – rend probable un lien avec le début de l'édition de Sappho alors en circulation, vu la présence de la poétesse chez Catulle en général et dans le nom de Lesbie en particulier<sup>81</sup>. Ensuite, la nature hymnique du poème de Sappho est reflétée, de façon parodique, par les deux volets du diptyque de Catulle : le *carmen* 2 est un hymne adressé non à la déesse de l'amour, mais à un de ses oiseaux, qui semble s'être détaché de son attelage pour élire domicile dans le sein de la *puella* ; quant au poème 3, pleurant la mort du moineau, il commence par une invocation aux Vénus et les Désirs ; on a ainsi deux variations sur le même thème que l'on peut lire comme plaçant le recueil de Catulle à la fois dans la suite de Sappho et dans un genre parodique, celui de l'épigramme, dont divers exemples hellénistiques, chez Méléagre en particulier, se réfèrent à des animaux domestiques, prenant la forme notamment d'hymnes ou de chants funèbres. Enfin, outre le moineau, divers éléments de ces deux poèmes rappellent la prière à Aphrodite ou d'autres fragments de Sappho. Je les présente en commençant par le *carmen* 2 :

<sup>79</sup>On peut ajouter à ce dernier groupe les poèmes 6 et 13, également adressés à des amis et rattachant ce groupe au thème érotique central du cycle (ce que fait également le *carmen* 10, présentant aussi un aspect érotique et lié par là au 6). Pour l'insertion du *carmen* 4 à une série de poèmes qui, après l'évocation initiale du prologue de la *Couronne* de Méléagre (Catull. 1.1–3, cf. *AP* 4.1) et dans l'ordre inverse des livres de ce recueil, représentent ses quatre principaux types d'épigrammes, épictique (*c.* 2), funéraire (*c.* 3), dédicatoire (*c.* 4) et érotique (*c.* 5), voir Holzberg 2000:31, qui se réfère à Cameron 1993:24–33 pour la structure du recueil de Méléagre.

<sup>80</sup>Quinn 1972, Brenk 1980, et en dernier lieu Ingleheart 2003.

<sup>81</sup>Mart. 4.14.12–13 : *sic forsan tener ausus est Catullus | magno mittere Passerem Maroni*, où il s'agit d'un titre.



*Passer, deliciae meae puellae,  
 quicum ludere, quem in sinu tenere,  
 cui primum digitum dare appetenti  
 et acris solet incitare morsus,  
 cum desiderio meo nitenti* 5  
*carum nescio quid lubet iocari,  
 et solaciolum sui doloris,  
 credo, ut tum grauis acquiescat ardor :  
 tecum ludere sicut ipsa possem  
 et tristis animi leuare curas.* 10  
 [ \* \* \* ]  
*tam gratum est mihi quam ferunt puellae  
 pernici aureolum fuisse malum,  
 quod zonam soluit diu ligatam.*

« Moineau, délices de mon amie, avec lequel souvent elle joue, qu'elle tient dans son sein, auquel elle tend le bout du doigt qu'il agrippe, excitant ses piquantes morsures, lorsque, brillant de désir pour moi, elle a plaisir à s'amuser à je ne sais quoi qu'elle aime et qui console un peu sa douleur, je crois, pour qu'alors s'apaise sa pénible ardeur : puissé-je, comme elle, jouer avec toi et alléger les amers soucis de mon cœur.

[ \* \* \* ]

Cela m'est aussi agréable que le fut, dit-on, pour la jeune fille agile la pomme d'or qui délia sa ceinture longtemps attachée. »

En plus du moineau, de la forme hymnique et du thème érotique, le champ sémantique de la passion rappelle aussi la prière de Sappho : les nausées et les chagrins dont le *je* féminin y supplie Aphrodite de ne pas dompter son cœur (fr. 1.3–4 : μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, | πότνια, θῦμον), ainsi que les pénibles tourments dont elle souhaite être libérée (fr. 1.25–26 : χαλέπαν δὲ λῦσον | ἐκ μερίμναν), se reflètent en effet chez Catulle non seulement dans la douleur que l'aimée veut consoler pour apaiser son ardeur également pénible due à l'absence du *je* (v. 7–8 : *et solaciolum sui doloris*, | *credo, ut tum grauis acquiescat ardor*) – c'est aussi une consolation que la déesse, dans son discours rapporté intégré au récit de sa précédente intervention sur son char de moineaux, apporte à « Sappho » face à la fuite de l'aimée –, mais aussi dans les amers soucis dont le *je* masculin souhaite soulager son cœur (v. 10 : *et tristis animi leuare curas*)<sup>82</sup>. Ainsi, le rôle du *je* de Sappho paraît repris à la fois par la *puella* et par le *je* de Catulle. Or, ils partagent également celui de la jeune fille aimée : le désir exprimé par le *je* de Sappho (fr. 1.26–27 : ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι | θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον) s'apparente à

<sup>82</sup>Brenk 1980 renvoie aussi au fr. 48 de Sappho pour l'apaisement de l'ardeur érotique ; cf. Ingleheart 2003:557. On peut encore rapprocher les contrastes entre le moineau qui fait les délices de la *puella* (v. 1 : *deliciae*) et ses morsures piquantes (v. 4 : *acris... morsus*), entre ses jeux aimables et plaisants (v. 6 : *carum nescioquid lubet iocari*) et sa douleur (v. 7 : *doloris*) due à son ardeur pénible (v. 8 : *grauis... ardor*), ainsi qu'entre les amers soucis du *je* (v. 10 : *tristis... curas*) et l'agrément du jeu qu'il souhaite (v. 11 : *gratum*), de la définition douce-amère de l'amour dans le fr. 130.

celui, implicite, du *je* de Catulle pour sa maîtresse, qui lui fait formuler son souhait (v. 9–10), et à celui, explicite, qu'elle ressent pour lui et qui la fait briller (v. 5 : *desiderio meo nitenti*). Quant au *je*, aux vers 11–13 (à rattacher sinon au même poème, avec ou sans lacune, du moins à un autre qui lui est lié), il compare son propre agrément (à jouer avec le moineau) à celui de la vierge Atalante acceptant une pomme d'or synonyme de mariage, une comparaison qui fait peut-être écho aux poèmes nuptiaux de Sappho<sup>83</sup>.

Il résulte de ce brouillage des rôles, ainsi que d'autres éléments du poème, un tableau très ambivalent de la relation entre le *je* et la *puella*. D'un côté, elle apparaît largement idéalisée : la maîtresse est assimilée à une jeune fille d'une beauté éclatante, au *je* érotique de Sappho, et jusqu'à la déesse de l'amour par l'oiseau qu'elle possède ; la relation elle-même apparaît de prime abord comme virginale et pure et s'oriente dès la fin de ce poème initial vers un modèle matrimonial ; quant au *je* de Catulle, il se compare justement à une vierge au seuil du mariage, et se rapproche également du *je* de Sappho du point de vue non seulement érotique, mais aussi poétique, vu que son poème entre en résonance à plusieurs reprises avec la voix de la dixième Muse. Mais cette idéalisation est dégradée par d'autres aspects : d'abord, le *je* masculin est ainsi féminisé autant dans son rôle érotique que dans son discours poétique ; ensuite, le genre épigrammatique qu'il adopte a une dimension parodique essentielle, et sa tradition antérieure présente divers exemples de poèmes d'amour où les maîtresses de tels animaux ont un statut de courtisanes ; enfin, dans ce contexte, la lascivité proverbiale des moineaux rend possible une lecture obscène du poème, où le *passer* serait une image du membre viril, et où Sappho serait moins la poétesse d'amour idéale que l'amante délurée de la tradition biographique<sup>84</sup>.

Cette ambivalence érotique et poétique – tension entre amour symposiaque et idéal nuptial et entre épigramme et poésie lyrique – est essentielle dans le recueil de Catulle, pour lequel le diptyque initial consacré au moineau a une valeur programmatique. Le *carmen* 3 continue en effet ce discours ambigu. Il s'agit cette fois d'un hybride entre épicede lyrique et épigramme funéraire. Plus encore que dans le poème précédent, le moineau apparaît comme l'attribut de la déesse de l'amour et contribue à idéaliser sa maîtresse. On en voit un indice dans le lien, en

---

<sup>83</sup>Ingleheart 2003:557–558 pour le rapprochement et une défense de l'unité du poème, et Johnson 2003 pour une revue des hypothèses et des arguments en faveur d'un lien thématique avec les poèmes 2 et 3.

<sup>84</sup>Pour une défense de la lecture obscène, remontant à Politien et appuyée par Martial, voir Hooper 1985.

structure annulaire, entre le deuil des Vénus et des Désirs au début (v. 1 : *lugete, o Veneres Cupidinesque*) et celui de la *puella* à la fin (v. 17–18 : *meae puellae | flendo turgiduli rubent ocelli*). De plus, la représentation de l’oiseau est comparable à celle de la prière de Sappho : avant, il ne s’éloignait pas du sein de sa maîtresse, mais sautillait de-ci de-là autour d’elle en pépiançant (v. 8–10 : *nec sese a gremio illius mouebat, | sed circumsilens modo huc modo illuc | ad solam dominam usque pipiabat*), tandis que les moineaux de Sappho sont attachés au char d’Aphrodite et l’accompagnent de battements d’ailes serrés (fr. 1.9–11 : ἄρμ’ ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ’ ἄγον | ὄκεες στρουῦθοι [...] | πύκνα δίννεντες πτέρ(α)) ; maintenant, il va par le chemin ténébreux (v. 11–12 : *qui nunc it per iter tenebricosum*), une catabase qui peut refléter la descente des moineaux sapphiques depuis le ciel à travers l’éther au-dessus de la terre noire (fr. 1.10–12 : *περὶ γὰς μελαίνας | [...] ἀπ’ ὠράνω αἴθε- | ρος διὰ μέσσω*)<sup>85</sup>. Comme dans le poème 2, l’oiseau peut paraître représenter un amour virginal : doux comme le miel, il connaît sa maîtresse aussi bien qu’une jeune fille sa mère (v. 6–7 : *nam mellitus erat suamque norat | ipsam tam bene quam puella matrem*) ; l’exclamation invitant au deuil et annonçant sa mort (v. 1–3 : *lugete, o Veneres [...] | passer mortuus est meae puellae*) rappelle même un fragment de Sappho où Aphrodite apprend la mort du tendre éphèbe Adonis et appelle à la lamentation (fr. 140 : *καθνάσκει, Κυθήρη’, ἄβροσ Ἰδωνις· τί κε θεῖμεν ; | καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνα*)<sup>86</sup>. Mais ici aussi, l’idéalisation est partielle : s’y oppose le contraste entre la forme pathétique et le sujet trivial, le statut servile de l’oiseau défini comme dans une épigramme funéraire (cf. v. 5–6 : *suam... | ipsam* ; v. 10 : *ad solam dominam*), et à nouveau la possibilité de lire le poème comme une lamentation sur la perte de la virilité<sup>87</sup>.

Si l’on admet cette présence de Sappho au début d’un recueil où elle est récurrente, elle s’y manifeste bien sûr de façon très déformée, par l’apparition de reflets combinés de divers types

<sup>85</sup>Brenk 1980 ; cf. aussi Catull. 68.132–134 : *lux mea se nostrum contulit in gremium, | quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido | fulgebat crocina candidus in tunica.*

<sup>86</sup>Brenk 1980.

<sup>87</sup>Je me demande même si l’on ne peut pas lire ce poème comme une lamentation sur la perte moins de la virilité que de la virginité : on peut en voir un indice dans l’impossible retour de ce voyage dans un chemin ténébreux (v. 11–12 : *qui nunc it per iter tenebricosum | illud, unde negant redire quemquam* ; Sapph. fr. 114 : *παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποις ἀποίχηι ; | — †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†*). Cela s’accorderait à la référence de la fin du poème précédent à l’histoire d’Atalante, et mettrait un terme aux jeux virginaux et aux idéaux du *je*.

de textes – hymne, poèmes évoquant les relations des jeunes filles entre elles et avec Sappho, chants de mariage, rituel choral mimétique – détachés de leur contexte et référés à l’amour du *je* et de la *puella* : les discours de Sappho, filtrés par le recueil alexandrin où leur ancrage dans des circonstances d’énonciation orales devient virtuel et où ils acquièrent un nouveau cadre écrit dans lequel ils sont juxtaposés, transparaissent chez Catulle dans des textes composites qui reflètent la diversité de la poésie sapphique ainsi transmise et qui l’associent à d’autres traditions littéraires ; en particulier, l’hymne clétique à Aphrodite de Sappho, placé en tête de la collection sans doute parce qu’il pouvait fonctionner comme une invocation à la déesse de la poésie d’amour, se transforme chez Catulle en un manifeste épigrammatique. Ainsi, Sappho s’introduit dans le recueil de Catulle sous la forme d’un reflet déformé, et sans doute marqué par la *persona* lascive qui est la sienne dans la tradition biographique.

#### Poèmes 5–7

C’est dans les deux poèmes suivants où apparaît la *puella*, ceux des fameux baisers (c. 5 et 7), qu’elle reçoit le nom de Lesbie, qui renforce la lecture sapphique du diptyque initial ; mais on n’y trouve autrement guère d’indices évoquant la poétesse de Lesbos<sup>88</sup>. En revanche, dans le *carmen* 6 intercalé entre eux, adressé à un ami dont le lit – entre autres – trahit par ses bruits criants que son l’activité sexuelle ne se limite pas à de simples baisers, la présence de Sappho est sensible notamment dans les vers initiaux où le *je* lui reproche de taire ses amours :

*Flavi, delicias tuas Catullo,  
ni sint illepidae atque inelegantes,  
uelles dicere nec tacere posses.  
uerum nescioquid febriculosi  
scorti diligis : hoc pudet fateri. 5  
nam te non uiduas iacere noctes  
nequiquam tacitum cubile clamat [...].  
quare, quidquid habes boni malique, 15  
dic nobis. uolo te ac tuos amores  
ad caelum lepido uocare uersu.*

« Flavius, tes délices, à Catulle, si elles n’étaient pas sans charme et sans élégance, tu voudrais les dire et ne pourrais les taire. Mais tu aimes je ne sais quelle petite putain fiévreuse : voilà ce que tu as honte d’avouer. À vrai dire, que tu ne passes pas des nuits de veuf, ta couche, tu as beau croire qu’elle se tait, elle le crie [...]. C’est pourquoi, quoi que ce soit de bien ou de mal, dis-le-nous : je veux, toi et tes amours, vous appeler au ciel en des vers charmants. »

Ces vers n’ont à ma connaissance encore jamais été mis en relation avec un fragment de Sappho pourtant très proche, un dialogue sur la honte de parler (fr. 137) :

<sup>88</sup>Pour un éventuel écho, voir *infra* p. 150 n. 91 ; pour le nom de Lesbie, voir *supra* p. 112–117.

θέλω τί τ' εἶπην, ἀλλά με κωλύει  
αἴδως . . .

αἰ δ' ἦχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων  
καὶ μή τί τ' εἶπην γλῶσσ' ἐκύκα κάκον,  
αἴδως †κέν σε οὐκ† ἦχεν ὄππατ'  
ἀλλ' ἔλεγες †περὶ τῷ δικαίῳ

« Je veux te dire une chose, mais la honte m'en empêche... »

Si tu avais le désir de ce qui est noble et beau, et si ta langue ne remuait pas une chose mauvaise à dire, la honte ne saisirait pas tes yeux, mais tu parlerais d'une chose juste. »

Aristote, qui cite ces vers, attribue la phrase initiale à Alcée et la réponse à Sappho, ce qui est sans doute le reflet d'une tradition imaginant un lien entre les deux contemporains lesbiens et plaçant le poème dans ce cadre à cause de son mètre alcaïque ; à l'origine, il devait s'agir d'un dialogue rapporté entre Sappho et une jeune fille du groupe<sup>89</sup>. Le contexte, quel que soit exactement celui du fragment 137, n'est bien sûr plus le même pour le poème de Catulle : le groupe féminin cède la place au cercle des amis. Cela dit, les reflets sont étroits. Il n'y a pas de dialogue chez Catulle, mais il y a comme chez Sappho réponse à un silence, dû aussi à la honte de parler (v. 5 : *hoc pudet fateri*, cf. [εἶπην] με κωλύει | αἴδως) ; cette réponse intègre même l'idée, exprimée au début du fragment 137, que l'interlocuteur veuille dire une chose, et ajoute qu'il ne pourrait la taire (v. 3 : *uelles dicere nec tacere posses*, cf. θέλω τί τ' εἶπην). Dans chaque texte, cette chose pourrait être dite à condition qu'elle soit belle : Sappho a deux hypothétiques, l'une positive et l'autre négative (αἰ δ' ἦχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων | καὶ μή τί τ' εἶπην γλῶσσ' ἐκύκα κάκον), et Catulle une seule à double négation (v. 2 : *ni sint illepidae atque inelegantes*). Mais il y a une différence capitale : cette beauté est d'ordre éthique chez Sappho et érotique chez Catulle, où le désir (ἴμερον) n'est pas moral mais amoureux (v. 1 : *delicias*) ; bien plus, l'aspect éthique est évoqué à la fin, mais comme indifférent (v. 15–16 : *quidquid habes boni malique, | dic nobis*, où les idées de bien et de mal et les verbes « avoir » et « dire » ont des équivalents dans les deux hypothétiques de Sappho, et où le datif *nobis* répond au τ(οι) initial). Sur la base de ces correspondances, on peut interpréter le poème 6 de Catulle – peut-être dans la suite de la réception biographique et comique reflétée par Aristote – comme une relecture non pas éthique, mais érotique du fragment 137 de Sappho, sans doute marquée par la réputation lascive de Sappho à Rome en particulier : en tout cas, dans cette parodie, la morale est indifférente, et ce qui importe, plus que le charme même de l'objet des délices (v. 1–2 : *delicias...*, | *ni sint illepidae...*), c'est celui des vers qui célèbrent ces amours

---

<sup>89</sup>Sur le fr. 137 de Sappho, voir Yatromanolakis 2007:77–79, 354–355.

(v. 17 : *lepido... uersu*) ; mais si ce poème évoque ainsi les deux faces de la poétesse divine et de l'amante dévergondée, l'écho précisément de ce fragment à dimension éthique peut révéler la distance entre le discours sapphique et sa réception antique.

### Poème 8

On retrouve des échos de Sappho en lien avec l'amour du *je* pour sa *puella* dans les deux poèmes de rupture. Le premier, le *carmen* 8, est clairement l'un des plus complexes du recueil du point de vue de l'énonciation. Il s'ouvre avec une apostrophe au « pauvre Catulle » (*Miser Catulle*), à laquelle fera écho dans le *carmen* 51 celle de la strophe finale, ainsi que l'adjectif « malheureux » référé au *je* (51.5–6 : *misero... mihi*)<sup>90</sup>. Ici, « Catulle » apparaît ainsi jusqu'au vers 11 à la deuxième personne, mais est inclus dans une première du pluriel au vers 5 ; entre les vers 12 et 18, il est mentionné à la troisième personne, alors que la *puella* est interpellée ; enfin, le vers 19 clôt le poème par une nouvelle apostrophe à « Catulle ». C'est donc la voix d'un autre *je* de Catulle qui l'appelle à ne plus croire à ce qui est perdu (v. 1–2), qui s'identifie à lui en rappelant le passé heureux de son amour pour la *puella* (v. 3–8, cf. v. 5 : *amata nobis*), mais qui maintenant l'exhorte à être ferme en ne voulant pas ce qu'elle ne veut plus (v. 9–11), puis donne son congé à la *puella* en lui annonçant la fermeté présente de « Catulle » et une vie future malheureuse (v. 12–18), et enfin incite encore « Catulle » à rester ferme (v. 19).

Ces apostrophes à Catulle se laissent aussi rapprocher des interpellations de Sappho elle-même – intégrées à des discours rapportés de tierces personnes – qu'on trouve dans plusieurs fragments, et en particulier dans la prière à Aphrodite du fragment 1 : la voix qui appelle le « pauvre Catulle » à cesser d'« être fou » (v. 1 : *miser Catulle, desinas ineptire*) peut être mise en relation avec celle de la déesse qui, lors d'une intervention antérieure, avait demandé au *je*, appelée ensuite « Sappho » au discours direct (fr. 1.19–20 : ὦ | Ψάφ(ω)), ce qu'elle voulait, « folle en son cœur » (fr. 1.17–18 : κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι | μαινόλαι θύμῳ). Or, cette volonté du *je* de Sappho (θέλω), à laquelle s'oppose le non-vouloir de la fille (fr. 1.24 : κῶκ ἐθέλοισα), se reflète plus loin dans le *carmen* 8 : alors qu'avant, le *tu* de Catulle voulait et la *puella* ne refusait pas (v. 7 : *quae tu uolebas nec puella nolebat*), maintenant elle ne veut plus et le *tu* aussi doit ne pas vouloir (v. 9 : *nunc iam illa non uult : tu quoque inpotens noli*).

<sup>90</sup>On notera aussi que l'ordre du *je* au « malheureux Catulle » de mettre fin à sa folie, au premier vers du poème (*miser Catulle, desinas ineptire*), répond à une folie amoureuse qui était encore positive seulement trois vers plus haut, à la fin du poème 7 (7.10 : *uesano... Catullo*).

De plus, le *tu* de Catulle est encouragé à ne pas poursuivre celle qui fuit (v. 10 : *nec quae fugit sectare*), alors qu'Aphrodite, à propos de la fille, promet à Sappho que « si elle fuit, bientôt elle poursuivra » (fr. 1.21 : καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει).

On peut encore signaler quelques reflets sapphiques dans le reste du poème. L'annonce à la *puella* que Catulle n'ira pas la rechercher et l'appeler contre son gré (v. 13 : *nec te requiret nec rogabit inuitam*) fait à nouveau écho, dans la prière de Sappho, à la jeune fille qui ne veut pas (fr. 1.24 : κωὺκ ἐθέλοισα), et peut-être aussi à la requête et à l'appel adressé par le *je* à Aphrodite (fr. 1.16 : δηῦτε κάλημμι), ce qui irait dans le même sens que l'assimilation de la *puella* à la déesse observée dans les poèmes 2 et 3. Les trois vers contenant chaque fois deux questions à la *puella* sur son futur, relatives d'abord à son attrait, puis à sa relation et enfin à ses baisers (v. 16–18 : *quis nunc te adibit ? cui uideberis bella ? | quem nunc amabis ? cuius esse diceris ? | quem basiabis ? cui labella mordebis ?*), ont un balancement analogue à celui des trois vers successifs, occupés chacun par une protase et une apodose, où Aphrodite prédit le futur de la jeune fille sur les thèmes d'abord de la fuite et de la poursuite, puis des cadeaux et enfin de l'amour (fr. 1.21–23: καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει, | αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, | αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει)<sup>91</sup>. Ainsi, la prière ouvrant le recueil alexandrin des poèmes de Sappho, qui dès l'ouverture entrait avec le moineau dans le cycle de Lesbie, semble se manifester à nouveau ici pour marquer la rupture de cette relation. Le discours est bien sûr antithétique : chez Sappho, où la fille se refuse à toute relation, Aphrodite exprime une consolation et affirme la supériorité de l'amour sur une volonté contraire ; chez Catulle, où la *puella* a mis un terme à la relation, la voix de la raison exhorte à imposer la volonté sur un amour perdu. Mais on n'en perçoit pas moins un reflet en négatif du fragment 1 de Sappho, qui introduit la clôture du cycle comme elle en avait marqué l'ouverture.

### Poème 11

Le second volet du diptyque de rupture est aussi marqué, et plus clairement encore, par la présence de Sappho. En effet, le *carmen* 11 est l'un des deux seuls poèmes de Catulle à être composés en strophes sapphiques. Il fait couple avec le *carmen* 51 non seulement en cela,

---

<sup>91</sup>La double référence aux soleils lumineux qui ont brillé pour Catulle dans son passé érotique heureux (v. 3 et 8 : *fulsere quondam/uere candidi tibi soles*), qui renvoie au thème du soleil et de la nuit dans les poèmes des baisers (5.3–5 et 7.7–8), peut aussi évoquer l'amour du soleil exprimé chez Sappho (fr. 58.26 : τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε).

mais aussi par le fait qu'il est le seul autre dans tout le recueil à employer l'adverbe prosaïque *identidem*, et surtout, nous le verrons, en ce qu'il présente aussi un écho frappant de Sappho. Ces deux poèmes ont souvent été mis en relation, notamment par la critique biographique, qui a fait du *carmen* 11 le dernier de la relation à Lesbie comme du 51 le premier. J'ai déjà signalé non seulement l'imprudence méthodologique, mais aussi l'invraisemblance d'une telle lecture à propos du *carmen* 51, dont notamment la strophe finale, avec le rappel à la raison de Catulle lui-même, se comprend mieux en lien avec les autres poèmes relatifs à Lesbie, en particulier avec l'apostrophe au « pauvre Catulle » du poème 8. Dès lors, c'est un rapport d'un autre type que le *carmen* 11 entretient avec le 51, qu'il précède d'ailleurs dans le recueil, un rapport qui n'est pas biographique, mais érotique et poétique, comme j'aimerais le montrer ici. Ce second poème de rupture commence par quatre strophes interpellant Furius et Aurélius, longuement présentés comme prêts à affronter avec Catulle les dangers les plus extrêmes, et les envoyant finalement annoncer de la part du *je* à sa *puella* « des paroles sans bonté » (v. 16 : *non bona dicta*), contenues dans les deux dernières strophes qui m'intéressent ici (11.17–24) :

*cum suis uiuat ualeatque moechis,  
quos simul complexa tenet trecentos,  
nullum amans uere, sed identidem omnium  
ilia rumpens ;* 20

*nec meum respectet, ut ante, amorem,  
qui illius culpa cecidit uelut prati  
ultimi flos, praetereunte postquam  
tactus aratro est.*

« Qu'elle vive et soit heureuse avec ses trois cents amants qu'elle tient embrassés en même temps, n'en aimant aucun vraiment, mais sans cesse à tous brisant leurs reins.

Et qu'elle ne regarde plus, comme avant, à mon amour, qui par sa faute est tombé, comme la fleur à l'extrême limite du champ, après qu'en passant la charrue l'a touchée. »

Le contraste de ton entre ces deux strophes est frappant. La première, avec son lexique bas (*moechis*), son exagération (*simul... trecentos*), son dénigrement (*nullum amans uere*) et son thème sexuel (*ilia rumpens*), a un caractère d'invective : elle se place en cela dans la suite du poème 8 en iambes sczons, auquel elle est liée aussi par l'expression de l'adieu (v. 17 : *uiuat ualeatque*, cf. 8.12 : *uale, puella*). On note le choix de l'adverbe *identidem*, attesté en poésie seulement une fois chez Accius et sept fois chez Plaute, que le *carmen* 51 reprendra en même position dans la strophe (v. 3) : en accord avec son aspect prosaïque, il met ici en évidence la sexualité active et violente de la *puella* avec des partenaires multiples en soulignant l'assiduité avec laquelle elle brise les reins de ses trois cents amants (11.19–20 : *identidem omnium | ilia*



*rumpens*) ; par contraste, il souligne dans le poème 51 la durabilité d'une relation unique, où Lesbie n'a pas de rôle actif, mais est objet de l'incessante attention de l'homme qui, assis face à elle, la regarde et l'écoute (51.3–4 : *qui sedens aduersus identidem te | spectat et audit*). Cet adverbe met ainsi en relief une opposition érotique entre les deux poèmes sapphiques de Catulle. Cette opposition, nous allons le voir, se précise dans la strophe finale du *carmen* 11, qui introduit un ton pathétique avec une image rappelant la comparaison nuptiale sapphique de la fleur, dont on a déjà vu des échos dans les épithalames de Catulle, et qui établit ainsi un lien entre la relation érotique avec la *puella* et un mariage.

Par rapport aux comparaisons florales des deux épithalames de Catulle, celle du *carmen* 11 est globalement plus proche de celle du fragment 105b de Sappho : la fleur n'est certes pas ici spécifiquement une hyacinthe ; mais alors que celle du poème 61 reste protégée dans un jardin et que la fleur (également non identifiée) du 62 y est cueillie délicatement, on retrouve ici en particulier la violence aveugle et indifférente du geste destructeur, le passage de la charrue se substituant au piétinement des bergers de Sappho. Il faut toutefois noter des différences. Au niveau des espaces, on est ici à la limite du champ (*prati ultimi*), un lieu intermédiaire entre le monde sauvage et ouvert où pénètrent les bergers chez Sappho et le jardin artificiel et clos des épithalames de Catulle, un espace non cultivé exposé malgré tout aux atteintes de la charrue. Par ailleurs, si la comparaison de Sappho porte sur le procès de destruction de la fleur et laisse à l'« épiphonème » décrivant la fleur pourpre à terre une valeur ornementale, la hiérarchie est inverse chez Catulle : l'analogie est établie avec le résultat du procès, marqué par le parfait *cecidi* insistant sur l'aboutissement de la chute, et l'action qui en est la cause, postposée dans une subordonnée, souligne en clôture une idée de brutalité plutôt que de beauté éphémère ; à l'inverse de la douceur (*γλυκύτης*) pour laquelle le commentateur d'Hermogène cite l'image de la pomme du fragment 105a de Sappho, on garde ainsi un arrière-goût d'amertume.

Mais il y a deux différences bien plus capitales et significatives, relatives non à l'image elle-même, mais à son référent. La première est que la comparaison a pour contexte non une union nuptiale, mais au contraire une rupture érotique. L'idée de rupture, liée à celle de limite, est d'ailleurs récurrente dans le poème 11, non seulement dans les deux dernières strophes avec le verbe « briser » (v. 20 : *rumpens*) et l'image de la fleur fauchée au bord du champ (v. 22–24), mais déjà – j'aurai l'occasion d'y revenir – dans les quatre premières, évoquant la pénétration dans des territoires extrêmes et la confrontation à des dangers violents. Cette idée est même soulignée par deux caractéristiques formelles. D'une part, la structure asymétrique du poème

et les changements de ton marquent des ruptures frappantes. D'autre part, au niveau du mètre, une coupe de mot et deux élisions en fin de vers frappent précisément des unités évoquant les idées de limite et de rupture : les deux premiers de ces trois phénomènes se présentent entre le troisième hendécasyllabe et l'adonien, où ils reflètent le découpage grec ancien de la strophe sapphique en deux périodes égales et une étendue (v. 11–12 : *ulti-* | *mosque Britannos* ; v. 19–20 : *omni(um)* | *ilia rumpens*) ; en revanche, le dernier, qui souligne la chute de la fleur à la limite du champ, frappe d'autant plus qu'il intervient à la fin du deuxième vers de la strophe (v. 22–23 : *uelut prat(i)* | *ultimi flos*), et ce jeu phonétique, qui évoque le hiatus de la « langue brisée » dans le fragment 31 de Sappho (v. 9 : γλωσσα ἔαγε), annonce peut-être la disparition de la voix dans la lacune à l'endroit correspondant du poème 51 (v. 8)<sup>92</sup>.

La seconde différence essentielle par rapport à Sappho est que l'image ne se réfère pas ici à une jeune fille gracieuse sur le point de perdre sa virginité, mais est radicalement inversée : c'est l'amour du *je* masculin de Catulle (v. 21 : *meum... amorem*), ainsi féminisé comme une virginité, qui est fauché, défloré par la sexualité active de la *puella* non avec lui-même, mais avec d'autres partenaires, sexualité caractérisée quant à elle comme masculine par le symbole de la charrue<sup>93</sup>. On assiste donc au renversement absolu du modèle nuptial, introduit dans le recueil avec la pomme de la fin du poème 2 et développé ensuite par les épithalames ; dans ce contexte, on peut même voir dans le congé adressé à la *puella*, « qu'elle vive et soit heureuse avec ses débauchés » (v. 17 : *cum suis uiuat ualeatque moechis*), un détournement des vœux traditionnels de bonheur aux époux dans les chants de mariage. Dans le *carmen* 11, l'écho de Sappho définit ainsi la relation avec Lesbie par rapport au modèle nuptial, idéal ruiné par la débauche de l'aimée, alors que dans le 51, il souligne, par contraste avec une union durable et sereine, sa dimension de passion érotique. Dès lors, le rapport entre les deux poèmes, plutôt que biographique, est de l'ordre de la poétique amoureuse.

<sup>92</sup>Sur ce point, voir *supra* p. 95–97 et n. 4. Horace utilise aussi un vers hypermètre pour refléter ce phénomène (*carm.* 4.1.35–36 : *cur facunda parum decor(o) | inter uerba cadit lingua silentio ?* ; voir *supra* p. 45–46, et encore *infra* p. 240). Pour d'autres éléments d'analyse du poème 11 de Catulle en comparaison avec l'*Ode* 1.22 d'Horace, voir *infra* p. 229–231.

<sup>93</sup>À la sexualité masculine active de la *puella* et au rôle érotique féminin du *je* s'oppose la masculinité rhétorique de ce dernier, son agressivité iambique : les expéditions extrêmes que Furius et Aurélius seraient prêts à affronter avec Catulle, auxquelles est assimilée la mission de congédier la *puella*, sont d'ailleurs évoquées avec un lexique de pénétration (v. 2 : *penetrabit* ; v. 9 : *trans... gradietur* ; cf. v. 4 : *tunditur* ; v. 7 : *colorat*).

### Poème 13

Le dernier poème évoquant la *puella* dans ce cycle initial du recueil le fait seulement en passant, à l'intérieur d'une invitation à Fabullus, auquel le *je* promet – en échange du dîner et de ses agréments qu'il devra apporter lui-même chez un Catulle à la bourse vide – un parfum que les Vénus et les Désirs ont donné à son amie (13.11–12 : *nam unguentum dabo, quod meae puellae | donarunt Veneres Cupidinesque*) ; cet onguent, symbole d'amours pures (13.9 : *meros amores*), a été rapproché par Ross Kilpatrick de celui dont Vénus, selon la légende, fait cadeau à Phaon en remerciement d'une traversée en bateau, et dont l'onction quotidienne lui permet de séduire les femmes au point de pousser en particulier Sappho au suicide par amour pour lui<sup>94</sup>. En clôture de ce cycle où la présence de Sappho – déformée – est récurrente, un tel rapprochement est séduisant : ce parfum peut même, dans un banquet où il sera servi par le *je*, être une image de la poésie d'amour qu'il récitera, et, dans le banquet fictif qu'est le recueil écrit, renvoyer aux poèmes précédents, inspirés par la passion sapphique pour Lesbie.

Quoi qu'il en soit, on a pu observer, en passant en revue ces poèmes du début du recueil de Catulle, que la relation entre le *je* et Lesbie en particulier, tout en étant intégrée à un ensemble épigrammatique à dimension souvent parodique, se laisse définir par rapport à Sappho, et en particulier à la prière érotique à Aphrodite ouvrant le recueil alexandrin de ses poèmes, ainsi qu'à ses chants de mariage ; en cela, ce cycle initial anticipe la dialectique nuptiale et érotique mise en évidence dans les grands poèmes et les épigrammes. Sappho n'apparaissant ensuite plus guère jusqu'au milieu du « livre I », je me concentre maintenant sur sa seconde moitié.

### *Lesbia et l'« otium » dans la seconde moitié du « livre I » (poèmes 34–60)*

Comme l'a suggéré Niklas Holzberg, le milieu approximatif de la section polymétrique du recueil est occupé par le *carmen* 34 : seul poème choral de ce premier groupe, il se rapproche, avec ses strophes de trois glyconiens et d'un phérécratéen, du poème 61 ouvrant le « livre II », dont les strophes ne diffèrent que d'un glyconien (4+1) ; de plus, il s'agit d'un hymne, forme adaptée à un *proemio al mezzo*, et il est suivi de deux poèmes dont nous verrons qu'ils parlent de poésie<sup>95</sup>. Holzberg y a aussi perçu une tonalité sapphique, qui est toutefois indémontrable,

---

<sup>94</sup>Kilpatrick 1998.

<sup>95</sup>On peut noter qu'Horace fait écho à cet hymne à Diane dans celui qui ouvre la troisième décade (et la seconde moitié) du livre I des *Odes* (*carm.* 1.21), ce qui peut suggérer qu'il le lisait comme un *proemio al mezzo*.

les témoignages que l'on a sur les hymnes à Artémis de la poétesse de Lesbos ne permettant pas d'établir des parallèles textuels<sup>96</sup>. Ce poème peut toutefois être lu comme un pendant à la prière à Aphrodite-Vénus détournée dans le diptyque d'épigrammes érotiques sur le moineau, et comme une annonce du premier épithalame : Diane est chantée par un chœur de filles et de garçons vierges en tant que déesse de la fécondité, assimilée notamment à la protectrice des accouchements Junon Lucine et appelée à assurer le salut de la race de Romulus, donc garante d'une sexualité visant à la procréation dans le cadre du mariage.

*Poèmes 35 et 36, et autres variations sur le portrait de Lesbie*

Cet hymne choral à Diane précède un cycle, celui des poèmes 35–43, où la *puella* fait son retour dans le recueil. Le premier poème de ce cycle ne se réfère certes pas à la relation du *je* avec Lesbie, mais il y est lié dans la mesure où il évoque la relation d'un autre poète avec une jeune fille explicitement comparée à Sappho. Le *carmen* 35 est une lettre appelant Cécilius, un camarade poète qualifié de « tendre » (v. 1 : *Poetae tenero, meo sodali*), à venir de Côme à Vérone pour y recevoir les réflexions d'un ami ; s'il a son bon sens, il accourra, même s'il est retenu par sa *puella*, qui maintenant (et non avant) meurt pour lui d'un amour effréné (v. 11–12 : *quae nunc... | illum deperit impotente amore*), pour la raison suivante (Catull. 35.13–18) :

*nam quo tempore legit incohatam  
Dindymi dominam, ex eo misellae  
ignes interiorum edunt medullam.  
ignosco tibi, Sapphica puella  
musa doctior ; est enim uenuste  
Magna Caecilio incohata Mater.*

« Car dès l'instant où elle a lu la Maîtresse du Dindyme qu'il a entreprise, depuis lors, la pauvre ! des feux lui rongent l'intérieur de ses moelles. Je te pardonne, jeune fille plus lettrée que la muse de Sappho : elle a vraiment le charme de Vénus, la Grande Mère entreprise par Cécilius. »

Ce poème, problématique, a donné lieu à plusieurs interprétations contradictoires, allant – je laisse de côté les scénarios sans appui dans le texte – de la critique du poème de Cécilius, inachevé à cause de l'amour de la *puella*, au compliment adressé tant au poète pour le charme de son œuvre qu'à l'amante pour sa culture qui lui permet de l'apprécier<sup>97</sup>. De fait, c'est bien la poésie de Cécilius qui provoque l'ardeur dévorante de la « malheureuse », en des termes

<sup>96</sup>Philostr. *VA* 1.30 = Sapph. test. 223, et surtout Men. Rhet. III/334–5 Spengel = Sapph. test. 222 : τὴν μὲν γὰρ Ἄρτεμιν ἐκ μυρίων ὀρέων, μυρίων δὲ πόλεων, ἔτι δὲ ποταμῶν ἀνακαλεῖ ; on notera que Catulle évoque aussi les montagnes et fleuves, ce qui est toutefois trop courant à propos d'Artémis-Diane pour établir un lien direct (34.5–8 : *montium domina ut fores | siluarumque uirentium | saltuumque reconditorum | amniumque sonantum*).

faisant penser notamment au poème 51 de Catulle et à des fragments de Sappho<sup>98</sup>. Mais que signifie donc la qualification de la jeune fille comme « plus lettrée que la muse de Sappho » (v. 16–17 : *Sapphica puella | musa doctior*) ? L'est-elle dans la mesure où c'est la poésie qui inspire son amour, et non, comme pour Sappho, l'amour qui inspire sa poésie ? Il faut sans doute plutôt faire une lecture ironique de l'hyperbole plaçant la *puella* au-dessus de Sappho elle-même, dont la poésie (*musa*) est la référence pour le *poeta doctus* qu'est Catulle : pour ma part, je verrais dans sa réaction passionnée moins un enthousiasme littéraire que la jalousie de cette amante qui connaît la Grande Mère objet du poème de Cécilius et qui craint, au cas où il l'achèverait, de le voir devenir un dévot de Cybèle, avec les conséquences que cela peut avoir sur sa virilité. Mais que cette comparaison soit sérieuse ou non, il n'en reste pas moins qu'elle pose Sappho comme la référence en matière de poésie et d'amour, et qu'elle suggère la possibilité d'interpréter le surnom de Lesbie comme celui d'une *puella docta*.

Or, le poème suivant met justement en scène la *puella* dans un contexte littéraire : elle a fait vœu à Vénus, si le *je* lui était rendu et cessait de brandir ses iambes contre elle, de brûler les écrits du « pire des poètes » ; et le *je*, poussant plus loin la plaisanterie, invoque Vénus – d'une manière qui rappelle certaines formules hymniques de Sappho – pour qu'elle considère ce vœu comme acquitté par son initiative de brûler ce qui est selon lui l'œuvre du pire des poètes, à savoir non ses propres iambes, mais les *Annales* de Volusius. Présentée aussi en lien avec l'œuvre d'un poète contemporain, la *puella* de ce poème apparaît comme l'antithèse de celle du précédent : loin d'être comparée à Sappho pour sa culture poétique, elle s'y oppose par son souhait de détruire les écrits du poète, souhait détourné par ce dernier dans une prière

---

<sup>97</sup>Pour une bonne revue des interprétations, mais une hypothèse peu convaincante, voir Biondi 1998, pour qui la *Maîtresse du Dindyme* serait en réalité le poème 63 de Catulle lui-même, que Cécilius aurait fait passer pour sien pour séduire sa *puella*. Basé sur la seule assomption qu'il ne serait pas poète parce qu'il nous est sinon inconnu (selon lui, un Cécilius de Côme poète aurait été cité comme une gloire familiale par Pline le Jeune), ce scénario n'explique ni l'insistance sur l'inachèvement du poème (alors que lui-même la reconnaît et signale l'emploi de *incohare* pour le fait d'entreprendre un rite), ni l'ironie qu'il voit pourtant lui aussi dans la mention du charme de Vénus incompatible avec un poème sur Cybèle et dans l'hyperbole rendant la *puella* plus cultivée que Sappho. L'interprétation nouvelle présentée ici doit tout aux idées encore non publiées d'Alessandra Rolle.

<sup>98</sup>On peut rapprocher la corrélation *quo tempore... ex eo...* de l'expression de la simultanéité chez Catulle (51.6 : *simul*) et Sappho (fr. 31.7 : ὤς... ὤς...), où le feu trouve aussi des parallèles (51.10 : *flamma* ; fr. 31.10 : πῦρ) ; pour l'idée de « ronger », voir Sapph. fr. 96.17 : βόρηται.

sapphique à Vénus. Et plutôt que de mettre fin à ses iambes, ce poème introduit une nouvelle série d'invectives, dirigées surtout contre les amants multiples de la *puella* : seul le dernier poème de ce groupe, le *carmen* 43, n'est pas directement négatif avec elle, vu qu'il souligne – par contraste avec l'amante de Mamurra, dont les mœurs sont légères, les prix indécents et le physique disgracieux – la beauté de Lesbie, sans toutefois rien dire de sa moralité. Ainsi, les poèmes 36 et suivants contrastent avec le 35 en représentant une *puella* tout sauf *docta*.

Dans cette seconde moitié de « livre I », Lesbie me semble donc être mise en relation avec les différentes identités potentiellement inscrites dans son nom : celle de l'amante cultivée ou de la poétesse qu'elle pourrait être vu ce nom évoquant Sappho, mais qu'elle n'est pas (c. 35–36) ; celle de la courtisane lascive et infidèle, ce que sont d'autres filles appelées Lesbia dans l'Antiquité, et ce qu'elle est déjà dans le cycle initial et encore ici (c. 37–43) ; celle de la jeune femme dont la beauté parfaite l'apparente aux filles de Lesbos (c. 43). Enfin, les deux derniers poèmes relatifs à Lesbie dans cette section polymétrique du recueil, à mon sens, poussent à l'extrême ces potentialités de signification du surnom. Le poème 51 met en relief son aspect divin cause de passion érotique et fait d'elle la muse sapphique du *je*, une idéalisation que la strophe finale dénonce comme oiseuse et destructrice. Le poème 58, de son côté, oppose à cette Lesbie idéale, à laquelle les trois premiers vers font encore référence avec nostalgie, son identité présente non seulement de courtisane infidèle, mais même de *fellatrix*, conformément à l'association de son nom avec les verbes grecs  $\lambda\epsilon\sigma\beta\iota\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$  et  $\lambda\epsilon\sigma\beta\iota\zeta\epsilon\iota\nu$ .<sup>99</sup> Mais avant de reprendre l'interprétation du *carmen* 51 avec cet arrière-plan situant la relation à Lesbie par rapport à Sappho dans le recueil entier, il faut encore évoquer son environnement immédiat.

#### Autour de l'« otium » et du poème 50

Diverses études ont montré les liens étroits du poème 51 avec le 50 qui le précède, du point de vue de l'expression de la passion – nous le verrons – autant que du thème de l'*otium*<sup>100</sup>. Ce

<sup>99</sup>Catull. 58 : *Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, | illa Lesbia, quam Catullus unam | plus quam se atque suos amavit omnes, | nunc in quadriuis et angiportis | glubit magnanimi Remi nepotes.*

<sup>100</sup>Pour les liens entre les poèmes 50 et 51, voir Ferrero 1955a:64–70, Segal 1970, Finamore 1984, Dettmer 1988 (en particulier 378–381 sur les poèmes 50 et 51), et en dernier lieu Claes 2002 (81–82 pour la « concaténation » des poèmes 50 et 51, entourés de 49 et de 52–53); pour des détails sur ce rapport, voir *infra* et notes suivantes.

thème, soit dit en passant, est introduit dans cette partie du recueil par le *carmen* 44, qui peut, avec sa forme d’hymne adressé au domaine accueillant le *je*, fonctionner comme une nouvelle préface interne : l’*otium* y apparaît être une échappatoire et un remède face aux obligations de la vie publique – en l’occurrence face au coup de froid contracté avant un dîner à la lecture du dernier discours politique de son hôte – et s’opposer ainsi au *negotium*, toile de fond de divers poèmes de la suite<sup>101</sup>. En outre, juste après le poème 44, le 45 est consacré à la relation entre Septimius et l’affranchie Acmé, passion érotique – décrite notamment par la métaphore du feu – et en même temps amour unique, réciproque et fidèle, relation idéale dont se distingue celle du *je* et de Lesbie<sup>102</sup>. Ces textes évoquant d’abord l’*otium/negotium*, puis l’*éros*, peuvent ainsi annoncer la récurrence de ces thèmes dans les derniers *polymetra* et leur association dans les poèmes 50 et 51, sur laquelle je voudrais ici me concentrer pour conclure.

Le *carmen* 50 s’ouvre – tout comme le 51 se ferme – sur une référence à l’oisiveté. En effet, il est adressé au poète Licinius Calvus, avec qui le *je* a passé la journée de la veille dans l’*otium* (v. 1 : *otiosi*) à « jouer » (v. 2 : *lusimus*) dans la délicatesse (v. 3 : *delicatos*), chacun écrivant des « vers charmants » (v. 4 : *uersiculos*) pour les échanger avec l’autre dans les amusements et le vin (v. 6 : *reddens mutua per iocum atque uinum*) : le jeu est donc poétique, mais a des connotations érotiques. Cet aspect érotique s’affirme alors dans l’évocation de la nuit qui a suivi, où le *je* s’est retrouvé seul en proie à une série de symptômes (v. 7–17) :

*atque illinc abii tuo lepore  
incensus, Licini, facetiisque  
ut nec me miserum cibus iuuaret  
nec somnus tegeter quiete ocellos,                   10  
sed toto indomitus furore lecto  
uersarer, cupiens uidere lucem,  
ut tecum loquerer, simulque ut essem ;  
at defessa labore membra postquam  
semimortua lectulo iacebant,                       15  
hoc, iucunde, tibi poema feci,  
ex quo perspiceres meum dolorem.*

« Et je suis parti de là enflammé, Licinius, par ton charme et ton enjouement, à tel point – pauvre de moi ! – que ni la nourriture ne pouvait me plaire ni le sommeil couvrir et reposer mes yeux, mais que, déchaîné de folie, je me retournais dans tout le lit, désirant voir le jour pour parler avec

<sup>101</sup>Catull. 44, en particulier 15 : *et me recurauī otioque et urtica*. Le *negotium* marque les c. 47, 49, 52–54 et 57.

<sup>102</sup>Catull. 45, en particulier 15–16 : *ut multo mihi maior acriorque | ignis mollibus ardet in medullis*, et 20–24 : *mutuis animis amant amantur : | unam Septimius misellus Acmen | mauult quam Syrias Britanniasque ; | uno in Septimio fidelis Acme | facit delicias libidinesque*.

toi et être en ta compagnie. Mais une fois qu'épuisés par le travail, mes membres gisaient à demi morts sur le lit, alors pour toi, mon tendre ami, j'ai composé ce poème, pour que tu puisses en le lisant percevoir ma douleur. »

L'enthousiasme poétique se transforme ici en passion érotique : le charme des écrits de Calvus se confond avec celui de l'homme (v. 7 : *tuo lepore*) pour enflammer le *je*, provoquant sa folie incontrôlée (v. 11 : *indomitus furore*) et son désir (v. 12 : *cupiens*) d'être avec celui qu'il finit par appeler son « tendre ami » (v. 16 : *iucunde*), et plus loin encore son « petit œil » (v. 19 : *ocelle*) ; surtout, ces symptômes en série ont un lien très étroit, renforcé par le voisinage des deux poèmes dans le recueil de Catulle, avec ceux de la passion érotique dans le *carmen* 51. Ainsi, on trouve au début de chaque pathographie l'expression « pauvre de moi ! » (50.9 : *me miserum* ; 51.5–6 : *misero... mihi*) ; les deux listes incluent l'idée d'ardeur (50.8 : *incensus* ; 51.10 : *flamma*) et, dans des contextes un peu différents, une mention des membres (50.14 : *membra* ; 51.9 : *sub artus*) ; et ce sont presque les mêmes mots, référés à des idées opposées, qui décrivent dans le *carmen* 50 l'incapacité du sommeil à couvrir les yeux du *je* (v. 10 : *nec somnus tegeter quiete ocellos*) et dans le 51 ces mêmes yeux se couvrant d'une double nuit (v. 11–12 : *gemina teguntur | lumina nocte*)<sup>103</sup>. Ces pathographies sont ainsi à la fois proches et contrastées : celle du poème 50 montre l'état d'hypersensibilité et d'agitation extrême du *je* « déchaîné de folie » (v. 11 : *indomitus furore*), tandis que celle du 51 est à l'inverse marquée par une perte des sens (51.6 : *eripit sensus*), une idée de torpeur (51.9 : *lingua sed torpet*) et de paralysie. En cela, les symptômes du *carmen* 50 rappellent même davantage Sappho que ceux du 51 : les effets de la quatrième strophe du fragment 31 – sueur, tremblement, pâleur – vont dans le sens d'une agitation plutôt que d'une paralysie et, peut-être pour cette raison, ne réapparaissent pas dans le poème 51 ; ils ne sont certes pas non plus directement présents dans le 50, mais on y trouve, après un pic d'excitation quasi orgasmique (v. 11–12) conduisant à un épuisement des membres (v. 14 : *defessa labore membra*), la description d'un état final proche de la mort analogue à celui sur lequel se clôt la quatrième strophe et la pathographie entière de Sappho (v. 15 : *semimortua... iacebant* ; Sapph. fr. 31.15 : *τεθνώκην δ' ὀλίγω πιδεύης*)<sup>104</sup>. Il

<sup>103</sup>On peut encore signaler que les deux poèmes utilisent l'adverbe *simul*, mais avec des fonctions et des sens différents (50.13, 51.6), et marquent après la liste de symptômes une rupture énonciative forte amenant une mise en garde dans leurs quatre derniers vers (à Calvus dans le 50 et à Catulle dans le 51). Je reprends encore ci-après d'autres éléments de cette liste qui, au-delà du *carmen* 51 de Catulle, rappellent le fragment 31 de Sappho.

<sup>104</sup>L'idée du charme source de désir, que l'on trouve au vers 4 chez Sappho dans l'adjectif à valeur adverbiale *ἡμέροεν*, mais qui s'efface dans le poème 51, est présente elle aussi dans le 50 (v. 7 : *tuo lepore*, 12 : *cupiens*).



est cependant frappant que l'excitation du *je* soit liée à son désir de parler avec Calvus (v. 13 : *ut tecum loquerer*), là où le *je* de Sappho est incapable de parler (fr. 31.7–8 : ὥς με φώνη- | σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει), et où le *carmen* 51 de Catulle laisse disparaître jusqu'à la mention de la voix du *je* (v. 7–8 : *nihil est super mi* | . . .), et même du *tu* dans le face-à-face initial (v. 3–5 : *te* | *spectat et audit* || *dulce ridentem* vs ὄδου φωνεί- | σας ὑπακούει || καὶ γελαίσας ἡμέροεν).

Or, la « nuit d'amour » du *carmen* 50 de Catulle débouche sur la conception d'un poème censé montrer à Calvus la douleur du *je* (v. 16–17 : *hoc... tibi poema feci, | ex quo perspiceres meum dolorem*) et compensant ainsi la séparation et l'impossibilité de parler avec lui, tout en poursuivant à distance le jeu d'échanges littéraires commencé en sa présence et décrit dans les vers initiaux. Mais quel est « ce » poème (*hoc... poema*) ? Il peut bien sûr s'agir du *carmen* 50 lui-même, et c'est certainement dans un premier temps de cette façon que le démonstratif est compris. Mais dans le cadre du recueil, il se laisse aussi référer au poème suivant, à savoir au *carmen* 51 : on peut certes objecter que la douleur évoquée ici par le *je* serait alors celle de la passion érotique pour Lesbie, dont il n'a pas encore été question, et non celle de la séparation d'avec le *tu*, qui vient d'être décrite, hypothèse peu vraisemblable à l'intérieur du poème 50 ; mais dès lors que l'on remarque, en lisant ensuite le 51, que ces deux peines sont décrites de façon similaire, on peut très bien envisager dans un second temps une autre interprétation du démonstratif. En conséquence, le poème 51 s'assimilerait aux petits vers dont le 50 décrit la composition ludique en mètres variés (v. 4–5 : *scribens uersiculos uterque nostrum | ludebat numero modo hoc modo illoc*), et aurait alors un aspect de jeu poétique expérimental ; le fait qu'il apparaisse comme une réécriture d'un poème de Sappho en strophes sapphiques s'inscrirait d'ailleurs bien dans ce contexte<sup>105</sup>. En interprétant le *carmen* 51, il faudra donc envisager la possibilité qu'il soit le poème annoncé par le 50, pour en étudier les implications en termes de signification. Mais quoi qu'il en soit, l'*otium* poétique à connotation érotique du 50 suggère que celui du 51, au premier abord érotique, a aussi une dimension poétique essentielle.

Le lien entre ces deux poèmes évoquant l'*otium* semble en tout cas confirmé par les deux épigrammes qui suivent, liées quant à elles à la sphère du *negotium* politique et oratoire. La seconde (c. 53) répond au *carmen* 50 en montrant Calvus non plus comme poète *otiosus*, mais

---

<sup>105</sup>Lavency 1965 voit dans le poème 50 le billet d'envoi du 51, de même que le 65 est la lettre accompagnant le 66, traduction de Callimaque (Catull. 65.15–16: *Ortale, mitto | haec expressa tibi carmina Battiadae*). J'en reste à l'optique du lecteur linéaire, avec Holzberg 2002:84–87, qui note que suivent trois poèmes sur le *negotium*.

comme orateur accusant Vatinius. Quant à la première (c. 52), relative à Vatinius aussi et à un autre politicien aux mœurs douteuses, elle s'adresse à « Catulle » en lui demandant pourquoi il tarde à mourir (52.1 = 52.4 : *quid est, Catulle ? quid moraris emori ?*), ce qui prolonge non seulement l'apostrophe à « Catulle » qui clôt le poème 51, mais aussi la liste de symptômes, en suggérant que s'il est près de mourir pour des motifs érotiques (et poétiques), il doit le faire vraiment dans une telle situation politique<sup>106</sup>. À l'*otium* érotique et poétique, lié au discours sapphique, s'oppose donc le *negotium* politique et oratoire romain.

Au terme de ce parcours à travers le recueil de Catulle, on voit que la présence de Sappho y prend divers aspects. Elle a un volet nuptial, particulièrement visible dans les épithalames (c. 61 et 62), mais aussi sensible notamment dans la strophe finale du poème 11, où la rupture avec la *puella* est présentée comme l'inversion d'un mariage. Quant à la passion érotique, qui est le principal thème pour lequel Sappho constitue une référence dans l'Antiquité en général et chez Catulle en particulier, notamment dans le *carmen* 51, elle est justement confrontée à la sphère du mariage, qui apparaît – surtout dans les deuxième et troisième sections du recueil – comme un idéal souvent perverti : l'assimilation de la passion érotique du *je* à un lien quasi matrimonial est donc illusoire. Par ailleurs, Sappho contribue aussi différemment à définir la relation avec la *puella*. Cette dernière est tantôt idéalisée, elle qui s'apparente à l'amante par excellence Sappho, aux jeunes filles qu'elle célèbre, voire à la déesse de l'amour, et tantôt dégradée à l'image de la courtisane aux multiples amants, lascive et parfois masculine par son comportement sexuel actif, que la Lesbienne devient dans la tradition biographique. Quant au *je*, en reprenant la voix de la dixième Muse, il l'érige en modèle poétique, mais féminise aussi son discours ; d'un point de vue érotique, elle lui permet de prendre des rôles tantôt féminins, voire virginaux, tantôt masculins. Plus généralement, la voix érotique et poétique de Catulle dialogue avec celle de la poétesse, qui entre de ce fait dans des jeux littéraires expérimentaux, notamment au début du recueil, où se reflète l'ouverture de l'édition alexandrine de Sappho, et dans les poèmes 50 et 51.

---

<sup>106</sup>On peut même voir dans *quid moraris emori ?* une demande d'explication sur la non-traduction du symptôme sapphique final de la quasi mort.

## Des jeux de voix multiples

Pour conclure, il convient maintenant de reprendre l'analyse du *carmen* 51 de Catulle en tant que discours à la lumière de son environnement dans le recueil. Dans ce cadre, il peut être appréhendé d'une part comme l'un des nombreux poèmes concernant la relation avec Lesbie, parmi lesquels il présente toutefois la particularité de faire entrer son nom en résonance avec un texte de Sappho, la Lesbienne par excellence, et d'autre part aussi, en raison notamment de cette particularité et des suggestions du poème 50 avec lequel il forme un diptyque, comme une expérimentation littéraire. Ces deux types de lecture ne s'excluent d'ailleurs pas, mais ouvrent une multiplicité de significations possibles, ce qui montre que même là où il ne fait guère de doute qu'un phénomène d'intertextualité ait une origine intentionnelle, l'intention de l'auteur n'est pas accessible de façon directe et univoque : c'est toujours le récepteur qui donne un ou plusieurs sens au discours. Pour guider l'analyse des différentes possibilités de signification de ce discours, on peut partir à nouveau de la simple question en quatre points : « qui parle ? à qui ? dans quelles circonstances ? et avec quel message ? ».

Si l'on aborde le *carmen* 51 comme un poème d'amour parmi d'autres, on considérera tout naturellement que c'est le *je* de Catulle – dont le nom apparaît souvent dans le recueil, et en particulier ici dans la strophe finale – qui s'adresse à la *puella* nommée ailleurs aussi *Lesbia*. Les circonstances sont difficiles à préciser : contrairement au poème oral de Sappho, celui de Catulle est d'abord écrit – même s'il peut, à côté de sa circulation écrite sous diverses formes, avoir fait l'objet de récitations – et ne s'adresse pas à une destinataire présente lors d'une occasion particulière, mais présente le reflet fictionnel d'une scène où la vision d'un homme dans un face-à-face durable et serein avec le *tu* féminin déclenche chez le *je*, ici masculin, une perte totale des sens ; il n'y a pas de raison de placer cette scène, qui renvoie à un poème de Sappho plutôt qu'à une circonstance précise, au début de la relation du *je* avec Lesbie, dans la mesure où l'expression de malheur (v. 5–6 : *misero... mihi*) et la mise en garde finale adressée à « Catulle » sur le caractère délétère de l'*otium* évoquent aussi la rupture de cette relation, et en particulier l'apostrophe au « pauvre Catulle » ouvrant le poème 8 (8.1 : *miser Catulle*). Le message, enfin, est complexe et dépend de l'identification de l'homme de la scène initiale.

Chez Sappho, nous avons vu que cet homme est probablement le futur mari, encore virtuel, de la destinataire : la célébration de son bonheur et de sa sérénité contraste avec l'expression

de la passion du *je*, mais ces deux éléments mettent en relief comme objet central d'éloge la désirabilité extrême du *tu*, et la strophe finale encourage à accepter sa séparation douloureuse d'avec le groupe impliquée par le mariage imaginé comme imminent au début du poème. Ce discours, une fois sorti de son contexte premier d'énonciation – dans le recueil alexandrin notamment, et sans doute déjà dans les banquets par lesquels il a dû transiter jusque-là –, perd son ancrage dans le groupe : la strophe finale n'a dès lors plus de fonction de communication et apparaît comme un moment réflexif sur une expression de sentiment non plus subordonnée à un message d'exhortation, mais close ; c'est peut-être ce qui explique la citation abrégée du Ps.-Longin et la réflexivité différente de Catulle. Le poème devient ainsi l'expression d'un *je* individuel, qui est même masculin chez Catulle, ce qui lui donne une position comparable à celle de l'homme. Dès lors, il est très peu probable que ce dernier soit comme chez Sappho le mari imaginé de la destinataire : il peut être son mari ou un amant privilégié ayant la chance de rester auprès d'elle de manière durable et sereine, autrement dit un homme particulier face auquel le *je*, qui perd tous ses sens devant elle, éprouve sinon de la jalousie, du moins de l'envie ; mais il peut aussi représenter l'amant idéal, l'homme donc virtuel dont le *je* rêverait d'occuper la place, lui qui est en réalité dans une situation opposée.

Quoi qu'il en soit, on assiste ici à une idéalisation. Celle-ci se manifeste d'une part dans la célébration hyperbolique de l'homme égal, voire supérieur aux dieux, qui reflète la divinité de l'aimée : la sérénité durable de leur face-à-face fait penser à celle des unions matrimoniales, modèle en général inaccessible dans d'autres poèmes du recueil aussi ; en cela, le *carmen* 51 fait bien couple avec le 11, dont l'image nuptiale renversée de la strophe finale montre l'idéal ruiné. D'autre part, l'idéalisation passe aussi par la reprise de la voix divine de Sappho pour chanter non seulement cette union sereine, mais surtout la passion érotique qui s'empare du *je* : dans ce cadre, le nom de *Lesbia* assimile l'aimée à la poétesse de Lesbos ou à la jeune fille à laquelle elle s'adresse, soulignant ainsi la nature poétique de cet amour, qui suscite le poème de Sappho et auquel le poème de Sappho donne forme ; en cela, Lesbie se rapproche de la muse sapphique à laquelle est comparée la *puella* du poème 35. Mais cette idéalisation est en même temps dénoncée comme illusoire par l'exclamation de malheur de la deuxième strophe, et surtout par la mise en garde de la dernière, qui fait apparaître la passion comme destructrice (v. 13 et 15–16) et son expression hyperbolique comme excessive (v. 14 : *nimumque gestis*). En définitive, le poème 51 exploite à l'extrême – pour ensuite la contester – une possibilité d'idéalisation inscrite dans le nom de Lesbie, tout comme le 58 pousse ensuite à son comble, par contraste, la dégradation de *Lesbia* comme *λεσβιάζουσα*.

Ainsi, même lu comme un poème d'amour, le *carmen* 51 a un caractère d'expérimentation littéraire manifeste par le seul fait qu'il se présente comme une réécriture du fragment 31. Le *je* y est certes avant tout celui de Catulle, mais les paroles y sont dans une large mesure celles de Sappho, réénoncées de façon différente dans un contexte différent, ce qui crée un *je* et un discours hybrides : non seulement Catulle prend pour célébrer sa *Lesbia* une voix féminine, rejetée dans la strophe finale, mais il donne aussi à Sappho une voix masculine, si bien que le début du poème peut être lu à la fois comme une célébration de Lesbie adoptant le discours non romain et non masculin de la dixième Muse, la référence en matière de poésie d'amour, et comme la réécriture du discours de Sappho à une jeune Lesbienne dans un contexte romain où son *je* érotique apparaît masculin et malheureux (v. 5–6 : *misero... mihi*). Quant à la dernière strophe, elle évoque d'une part les quasi auto-apostrophes de Sappho, intégrées à des discours rapportés de tiers, et peut donc être lue soit comme une mise en garde de Catulle à lui-même (laissant sa voix féminine pour une masculine ou celle de la passion pour celle de la raison), soit comme une réponse imaginée de Lesbie, voire comme une apostrophe finale de Sappho à Catulle ; mais d'autre part, elle met aussi fin à ces jeux de voix grecques et latines, féminines et masculines, en rappelant Catulle au discours romain masculin traditionnel.

On peut cependant aussi lire le *carmen* 51, en particulier dans la suite des jeux littéraires et érotiques du 50, comme une expérimentation poétique bien plus radicale encore. En effet, la coïncidence frappante entre le vocatif *Lesbia* et le discours récrit de la poétesse de Lesbos laisse à penser que le poème évoque non seulement la relation du *je* catullien avec une femme, mais aussi avec un texte, et que *Lesbia*, ici, peut aussi interpeller la Lesbienne par excellence, à savoir Sappho<sup>107</sup>. Or, le *carmen* 51 fait sens également dans cette configuration énonciative. L'homme égal ou supérieur aux dieux n'est dans ce cas pas l'amant privilégié ou idéal, mais le rival littéraire – peut-être même identifiable avec Calvus après le poème 50 – ou le poète idéal, qui peut rester assis sereinement face au texte de Sappho, alors que le *je*, à la vue de ce texte, perd tous ses sens. Plusieurs éléments du poème peuvent ainsi prendre une signification

---

<sup>107</sup>Segal 1970:31 : « 50 uses the language of amorous passion to describe a literary experience, while 51 uses a literary experience – a creative encounter with a poem half a millennium in the past – to describe an amorous passion. ». Miller 1993:191 : « what does it mean to send *Lesbia*/Sappho a reinscription of her own poem into another language, another alphabet, especially when this *Lesbia*/Sappho is only Sappho [...] ? No simple answer can be supplied to these questions. But what is interesting is that we have now entered into a new genre of poetry whose radically different context of enunciation makes those questions not only possible, but necessary. »

particulière. Notamment, l'absence du thème de la voix souligne par rapport au fragment 31 le passage d'un chant oral à un poème écrit : si *Lesbia*-Sappho sourit seulement, mais ne parle pas, c'est peut-être que sa poésie a un statut divin, mais n'est plus orale ; dès lors, le poète capable, en regardant ce texte écrit, de l'entendre sans qu'il ne parle, ce poète est lui-même divin, voire surpasse la dixième Muse. La voix du *je*, quant à elle, disparaît, mais sa langue est seulement paralysée, et non pas brisée, tout comme ses yeux sont seulement couverts, et non pas aveugles : on peut ainsi voir dans cette liste de symptômes une allégorie de la nouvelle condition du *je* qui, dans un contexte de poésie écrite, peut articuler un discours, mais sans lui donner voix, peut regarder vers un destinataire, mais sans le voir ; quant à la flamme subtile – l'adjectif *tenuis*, qui traduit λέπτων, est un terme de critique poétique alexandrine<sup>108</sup> –, voire aux tintements d'oreilles, ils peuvent être les effets de l'inspiration provoquée par le texte de Sappho, effets internes impossibles à extérioriser. L'exclamation de malheur due à la perte de tous les sens peut ainsi exprimer la nostalgie d'une poésie orale et donc se rapprocher, dans le poème précédent, du désir de parler et d'être avec Calvus causant les symptômes de passion et la composition compensatoire du poème. Et dans la strophe finale du *carmen* 51, qui peut être lue soit comme une mise en garde de Catulle à lui-même, soit comme une réponse imaginée de Calvus, voire de Sappho elle-même, l'excitation excessive peut se comprendre en lien avec l'oisiveté littéraire, incontrôlée dans le 50 et suscitant ici la réécriture du poème de Sappho.

Si l'on pousse plus loin encore cette dernière lecture, on pourrait même considérer que par cette traduction, Catulle donne la parole à Sappho, une Sappho désormais latine et masculine, qui s'apostrophe elle-même, perdant tous ses sens devant le texte écrit qu'elle est devenue et célébrant le poète – et le lecteur – qui est au contraire capable de la regarder et de l'entendre durablement et sereinement, un poète idéal dans lequel peut se projeter Catulle lui-même, qui paraîtrait « surpasser les dieux » (v. 2 : *superare diuos*) par l'esprit d'émulation qui l'anime face au texte de la dixième Muse ; dans la dernière strophe, Catulle reprendrait la parole pour s'exhorter à plus de prudence et de modestie littéraire, à moins qu'il ne laisse ce soin à la voix de Sappho, ou même à celle de Calvus en guise de clôture du jeu d'échanges poétiques décrit dans le poème 50 et continué ici. Je ne prétends bien sûr pas qu'une telle lecture doive être acceptée par tous, et encore moins qu'elle reflète l'intention de Catulle ; mais elle fait partie, comme les précédentes, des possibilités de signification ouvertes par la rénonciation d'un

---

<sup>108</sup>Pour *tenuis* comme terme de critique littéraire, voir la présentation synthétique et les références données par Lyne 1995:100–101.

texte de Sappho sous une forme différente et dans un contexte différent, et surtout des indices montrant justement qu'un écho intertextuel, même intentionnel, ne prouve pas l'intention qui l'a motivé, laquelle ne peut faire l'objet que de reconstructions interprétatives.

En définitive, la Sappho de Catulle est une Sappho post-alexandrine, latine, et néotérique en particulier. C'est une Sappho qui se rappelle peut-être son oralité passée, notamment dans les poèmes nuptiaux (c. 61 et 62), sinon dans l'hymne choral à Diane (c. 34). Mais elle est désormais écrite, intégrée à un recueil : la prière à Aphrodite qui l'ouvre trouve des reflets dans les premiers poèmes de Catulle, et les poèmes nuptiaux, sans doute regroupés à la fin des livres ou dans un livre à part, entrent en résonance avec une section particulière, centrale, de la collection (c. 61–64 + 65–68), qui en éclaire le début et la fin. C'est en cela une poétesse modèle, à la fois pour l'expression de la passion amoureuse et pour la célébration du mariage, deux sphères que Catulle oppose en tentant vainement d'élever l'une à l'idéal que représente l'autre. Mais c'est aussi une amante malheureuse, au discours pathétique, et en même temps une courtisane au comportement sexuel actif, comme dans la tradition de réception comique et biographique. C'est ainsi une Sappho à double titre masculine, rivalisant avec les hommes du point de vue tant érotique que poétique, et qui dialogue avec la voix souvent féminine de Catulle. Elle est donc assimilée à son image dans le discours moral romain, et surtout intégrée au cercle de Catulle, qui la soumet et l'invite à des jeux érotico-poétiques virtuoses.

## CHAPITRE III

### LUCRÈCE ET SAPPHO : TERREUR ÉROTIQUE, VOLUPTÉ ÉPICURIENNE ET PLAISIR POÉTIQUE

*In multas igitur uoces uox una repente  
diffugit, in priuas quoniam se diuidit auris,  
obsignans formam uerbis clarumque sonorem.  
at quae pars uocum non auris incidit ipsas,  
praeterlata perit frustra diffusa per auras.  
pars solidis adlisa locis, reiecta sonorem  
reddit, et interdum frustratur imagine uerbi.*

« C'est donc qu'une seule voix se partage aussitôt en une foule de voix, puisqu'elle se répand dans les oreilles de chacun, y imprimant la forme et le son distinct de chaque mot. Une portion de ces voix qui ne tombe pas dans nos oreilles continue sa route et va se perdre et s'évanouir dans les airs ; une autre, se heurtant à des corps durs qui la renvoient, revient à nous, et parfois sommes-nous dupes de cet écho trompeur. »

Lucrèce, *De la nature*, IV 565–571  
(Trad. A. Ernout)

On peut confronter au *carmen* 51 de Catulle un passage du *De rerum natura* de Lucrèce (3.152–160) qui, à peu près à la même époque, semble aussi récrire le poème du fragment 31 de Sappho, sans toutefois la scène de couple initiale ni le changement de ton final<sup>1</sup>. Signalé de longue date, cet écho a parfois été contesté, la liste de symptômes, référée à la peur et non à

---

<sup>1</sup>Nous verrons que certains points du dossier présenté ici suggèrent une réponse de Lucrèce à son contemporain Catulle, ou du moins à la tradition qu'il représente, ce qui me pousse à les traiter dans cet ordre. La question de la chronologie relative de leurs œuvres est toutefois notoirement insoluble, et il se peut qu'aucune priorité ne puisse être établie, dans un contexte où la composition, la diffusion restreinte au cercle, la critique, la réécriture et la publication s'étaient étalées sur plusieurs années. Quoi qu'il en soit, même si on ne peut reconstituer en détail le dialogue entre ces poètes de tradition différente, mais probablement tous deux liés au même Memmius, on peut étudier et confronter leurs textes comme représentants de traditions distinctes qui ne pouvaient s'ignorer. Pour un historique général de la question, voir Biondi 2003, qui se prononce pour la postériorité de Lucrèce ; c'est aussi l'avis des principaux critiques étudiant la liste de symptômes sapphiques de Lucrèce en lien avec celle de Catulle (Ferrari 1937, en partic. 148, Radif 2002 ; Fowler 2000:148–155 n'entre pas dans les questions de priorité ; seule Giesecke 2000:10–30 place *a priori* Lucrèce avant Catulle ; voir *infra* p. 186–189).



l'amour, apparaissant conventionnelle à certains ; le lien entre les deux textes a cependant été en général reconnu par la critique à la suite de l'article de Walter Ferrari (1937), qui a défendu la thèse de l'imitation, voire de la traduction de Sappho par Lucrèce, et qui a été le premier à donner des éléments d'interprétation, apparaissant ainsi – dans la suite de Giorgio Pasquali – comme un précurseur des études intertextuelles<sup>2</sup>. D'autres l'ont suivi, mais tous se sont bornés à expliquer en quoi les symptômes du fragment 31 pouvaient évoquer la peur ou être insérés à un discours scientifique, et aucun (ou presque) n'a tenté de déterminer la raison de la présence de Sappho chez Lucrèce, sensible également dans d'autres passages<sup>3</sup>.

Ce chapitre a donc pour but de mieux étudier cet écho en l'intégrant à son environnement textuel et en tentant de définir sa fonction dans ce discours qu'il met en rapport avec d'autres, ceux de Sappho et des diverses traditions qui en procèdent. Pour reprendre métaphoriquement les mots par lesquels Lucrèce, dans les vers cités en épigraphe à ce chapitre, décrit le parcours des sons de leur émission à leur réception, il s'agira d'étudier comment la voix de Sappho se partage en autant de voix qu'il y a d'oreilles pour les percevoir, des voix dont une part se perd et une autre, au gré des contacts dans le cours de sa transmission, est renvoyée sous la forme d'échos parfois trompeurs : on cherchera pourquoi Lucrèce laisse entendre une voix déformée de Sappho en la confrontant aux multiples autres, en particulier à celle répercutée par Catulle.

---

<sup>2</sup>Selon les historiques de Ferrari 1937:139–140 et de Costanza 1950:32n.2, l'écho a été signalé très tôt dans les éditions du traité *Du sublime* du Ps.-Longin à propos de la citation du poème de Sappho (10.2) ; il est accepté par Munro <sup>4</sup>1886 dans sa note à Lucr. 3.155 (*infringi linguam*, cf. Sapph. fr. 31.9 : καὶ μὲν γλώσσα ἔαγε), refusé en particulier par Heinze 1897 *ad loc.* ; Turyn 1929:43 et 95, quant à lui, hésite. Après Ferrari 1937, il n'y a guère que Costanza 1950:32–36 qui doute de la pertinence d'un écho de Sappho chez Lucrèce.

<sup>3</sup>Ferrari estime que Lucrèce, en référant les symptômes érotiques de Sappho à la peur, les ramène au sentiment qu'ils dénotaient précédemment, épars, dans la tradition épique (1937:140), et montre qu'il inverse la perspective pour adopter un regard extérieur, scientifique, sur le syndrome (144–145). La tradition italienne a repris surtout le premier aspect, voyant même chez Sappho moins de l'amour que de la crainte et se sentant dès lors dispensée d'expliquer sa présence chez Lucrèce (Privitera 1969b:68 et 74 ; Bonanno 1990, en partic. 172–175 ; Radif 2002:173–174) ; voir *infra* p. 175–177. Dans la tradition anglo-saxonne, c'est surtout le second aspect qui a été développé par Fowler 2000:148–155, qui esquisse la tradition de réception philosophique du poème de Sappho ; voir *infra* p. 174–175. Mais le seul à lancer une piste d'interprétation est Segal 1990:85–86 : « I would suggest that Lucretius is making a deliberate attempt to evoke the atmosphere of vehement personal emotion, transferred from love to death », « to check this (for him) misplaced intensity with the knowledge of the impersonal atomic processes and the calm and reason attendant on such knowledge. »

## Des symptômes de crainte au livre III du *De rerum natura*

Pour tenter d'expliquer la présence frappante chez Lucrèce d'une pathographie analogue à celle de Sappho, mais explicitement relative à la peur, il faut commencer – avant d'élargir le champ d'investigation à l'argument du livre, puis à l'entier du *De rerum natura* – par une analyse précise de l'extrait en question (Lucr. 3.152–160) :

*uerum ubi uementi magis est commota metu mens,  
consentire animam totam per membra uidemus  
sudoresque ita palloremque existere toto  
corpore – et infringi linguam uocemque aboriri,* 155  
*caligare oculos, sonere auris, succidere artus,  
denique concidere ex animi terrore uidemus  
saepe homines –, facile ut quiuis hinc noscere possit  
esse animam cum animo coniunctam, quae cum animi <ui>  
percussa est, exim corpus propellit et icit.* 160

« Mais quand l'esprit est ébranlé davantage par une peur violente, nous voyons que toute l'âme à travers les membres perçoit une sensation accordée : sudations et pâleur se manifestent dans tout le corps – et puis la langue se brise et la voix disparaît, les yeux s'enténébrent, les oreilles résonnent, les membres s'affaissent, enfin nous voyons que souvent des gens s'effondrent suite à une terreur de l'esprit –, de telle façon que chacun peut de là facilement comprendre que l'âme est liée à l'esprit, elle qui, dès que la violence faite à l'esprit s'est répercutée sur elle, propage aussitôt le coup au corps. »

L'effet décrit ici est observé quand l'esprit (*mens*) est frappé par un coup assez « violent » (*uementi*) pour mettre en mouvement l'âme qui lui est liée, et qui secoue ensuite les diverses parties du corps ; Lucrèce identifie explicitement la cause de ce coup comme une peur (*metu*), une « terreur de l'esprit » (*animi terrore*)<sup>4</sup>. Avant d'examiner le rapport entre les symptômes ainsi provoqués par le biais de l'âme dans le corps entier et ceux du fragment 31 de Sappho, il est intéressant d'observer leur présentation dans la syntaxe de la phrase. En effet, la structure de celle-ci montre d'abord que ces symptômes ont pour fonction d'illustrer le lien entre l'âme et l'esprit, posé juste avant la pathographie (3.153 : *consentire* [scil. *menti*] *animam totam per membra*) et réaffirmé juste après en conclusion du passage (3.159 : *esse animam cum animo coniunctam*). Ensuite, on remarque que les deux premiers symptômes, les sueurs et la pâleur,

<sup>4</sup>On notera l'assonance soulignant le fait que cette émotion est provoquée par la peur (*commota metu*), ainsi que le probable jeu étymologique sur *mens* et *uemens*, qui donne à ce dernier adjectif le sens de « qui met à mal / met en mouvement l'esprit » : l'idée d'emportement liée au verbe *uehere* semble ici aussi présente que la valeur péjorative de la particule *ue-*, même si Lucrèce préfère toujours la forme *uemens* à *uehemens* ; si le jeu est avéré, ce dernier point, noté par Radif 2002:174n.14, contredit précisément l'idée de cette dernière que *metus* puisse ici avoir la valeur positive de « crainte révérencieuse », une idée de toute façon compromise par le fait que cette peur est reprise par le syntagme *terror animi*, toujours négatif (cf. *infra* p. 185–186).

concernent explicitement l'ensemble du corps (*toto | corpore*, mis en relief à l'enjambement des vers 154–155), à l'inverse des suivants, frappant des points spécifiques (langue et voix, yeux, oreilles), avant que les deux derniers ne reprennent une vision globale. De plus, les deux premiers symptômes sont reliés par l'adverbe corrélatif *ita* directement avec la conclusion du passage introduite par le *ut* consécutif (v. 158). Ainsi, les effets des vers 155–157 forment une sorte d'incise – ce que j'ai voulu mettre en évidence par des tirets – ouverte par le seul *et* du passage (sinon rythmé par des *-que* marquant des paires d'éléments, ou par l'asyndète) et fermée par la reprise finale du verbe introduisant les deux effets initiaux, *uidemus*, qui ramène donc à la phrase principale. J'aimerais montrer que cette structure souligne l'écho de Sappho.

Dans l'idée de prouver que la « véritable traduction latine » de la pathographie de Sappho ne se trouve pas dans le poème 51 de Catulle, mais dans ce passage de Lucrèce, Walter Ferrari a établi le tableau de correspondances suivant (Ferrari 1937:141) :

SAPPHO 2 D. 7 sgg.	LUCR. 3, 154 sgg.	CATULL. 51, 8 sgg.
1. ὄς με φώνας οὐδεν ἔτ'εἴκει,	<i>vocemque aboriri</i>	<i>nilhil est super mi</i> « <i>vocis in ore</i> »
2. ἀλλὰ κάμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, 3. λεπτον δ'αἴτινα χροῶ πῦρ [ὑπαδεδρόμημεν,	<i>et infringi linguam</i>	<i>lingua sed torpet</i> <i>tenuis sub artus</i> <i>flamma demanat</i>
4. ὀππάτεσσι δ'οὐδεν ὄρημι,	<i>caligare oculos</i>	<i>gemina teguntur lu-</i> <i>mina nocte</i>
5. ἐπιρρόμβεισι δ'ἄκουαι,	<i>sonere auris</i>	<i>sonitu suopte tinti-</i> <i>nant aures</i>
6. ἃ δέ μ'ἰδρως κακχέεται,	<i>sudoresque existere</i> <i>toto corpore</i>	
7. τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει,	<i>succidere artus</i>	
8. χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι,	<i>pallorem (existere</i> <i>toto corpore)</i>	
9. τεθνάκην δ'ὀλλῶ πιδεύης [φαίνομ'.	<i>concidere... videmus</i> <i>saepe homines.</i>	

Un tel schéma met bien en relief les coïncidences entre les deux textes : je partirai de celles-ci pour en venir ensuite aux différences, dont l'auteur reconnaît certaines, mais qui m'incitent de mon côté à éviter le terme de « traduction ». L'identification des parallèles est bien sûr affaire d'interprétation. Ainsi, je ne suis pas convaincu par le rapprochement entre l'affaissement des membres chez Lucrèce et le tremblement qui saisit entièrement le *je* chez Sappho (n° 7)<sup>5</sup>. Ce

<sup>5</sup>Ferrari 1937:144–145 donne des parallèles insuffisants : un vers d'Homère où un tremblement terrible descend dans les membres de chacun des Troyens (*Il.* 7.215) et un autre de Plaute où Curculion sent ses genoux flancher d'inanition (*Curc.* 309 : *tenebrae oboriuntur, genua inedia succidunt*). Ce dernier exemple est intéressant malgré tout : le parasite, pour avoir à manger avant de donner à Phédrome la solution qu'il a trouvée pour arranger ses

dernier est selon moi sans équivalent chez Lucrèce, où l'effet décrit par *succidere artus* – certes aussi global, mais de nature différente – me paraît plutôt anticiper le suivant et dernier dans la liste (*denique*), l'effondrement, évoqué par un verbe de la même famille (*concidere*). Certaines analogies doivent aussi être justifiées, comme celle entre cet effondrement effectif, vu de l'extérieur, et l'impression de mort chez Sappho : le changement de perspective, nous le verrons, est signifiant<sup>6</sup>. D'autres symptômes – l'aveuglement, les acouphènes, la sueur ou la pâleur – sont individuellement peut-être trop banals et trop éloignés de Sappho au niveau de l'expression pour autoriser le rapprochement. Par contre, on peut le défendre, comme l'a vu Walter Ferrari, en attirant l'attention sur l'accumulation des coïncidences, ainsi que sur un effet particulier dont la formulation spécifique se retrouve chez les deux auteurs : l'aphasie est présentée par deux membres de phrase chez Sappho et chez Lucrèce, où seul leur ordre est inversé, la disparition de la voix étant désormais la conséquence de – et non plus le symptôme initial expliqué par – la brisure de la langue ; et c'est surtout cette dernière image tout à fait parallèle dans les deux textes – *in-fringi* répond à *κατ-έαγε* et *linguam* à *γλωσσα* – qui, par sa spécificité, plaide pour le rapprochement entre Sappho et Lucrèce<sup>7</sup>.

---

affaires de cœur, se plaint de symptômes dus à la faim (*Curc.* 309 ; 311 : *expalluit* ; 312 : *animo male est* ; 317–318 : *perii* ; *prospicio parum*, | *gramarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame*), symptômes qui ne sont peut-être pas sans lien avec ceux de Sappho, vu qu'ils répondent au mal d'amour de Phédrome et de Planésie (cf. v. 17 ; 46 ; 133 ; 169, et déjà 167–168 pour un possible écho de l'« égal des dieux » de Sappho, le jeune homme se déclarant heureux d'aimer une fille si gracieuse d'un amour mutuel, quoique encore impossible ; 174–177).

<sup>6</sup>Voir *infra* p. 174–175 et n. 13 ; *contra* Fowler 2000:152, pour qui le *De rerum natura* traduit toute la quatrième strophe – le tremblement aussi ? – « except for the conclusion, but this omission highlights the words that are not included, that are, in Derrida's phrase, there 'under erasure' : *τεθνάκην δ' ὀλίγω πιδεύς | φαίνομαι [ἔμ' αὐτῶ]*, 'it seems to me that I am little short of dying' » ; selon moi, c'est plutôt le changement de perspective – entre une quasi-mort perçue par le *je* lui-même et une autre observée de l'extérieur dans un discours scientifique – qui est « relevant to the wider purpose of the poem in book 3 », à savoir la dissipation de la crainte de la mort (et autres terreurs de l'esprit) par l'exposé de la nature de l'âme, dans lequel ce passage s'inscrit (cf. *infra* p. 178–183).

<sup>7</sup>Cf. Munro <sup>4</sup>1886 *ad loc.*, qui renvoie à Sappho explicitement pour ce symptôme ; *contra* Heinze 1897:71, qui pense que Sappho n'est pour rien dans la liste de Lucrèce ni même dans cette image, le verbe *infringi*, fréquent en latin à propos de la voix, pouvant sans autre être transposé à la langue (idée reprise par Kenney 1970 *ad loc.*, qui admet néanmoins la présence de Sappho dans ces vers) ; mais Ferrari 1937:141–143, en partic. 139–140, fait remarquer que ce verbe n'indique jamais, comme ici, une interruption subite du discours, et surtout que là où il est lié à la langue (Lucr. 5.230, Min. Fel. 2.1, Porph. *ad Hor. sat.* 1.3.47), il désigne un balbutiement, ce qui n'est clairement pas le cas ici, comme l'indique la disparition de la voix qui s'ensuit.

On peut même supposer que Lucrèce corrige Catulle. En effet, *infringi linguam* confirme la leçon *γλωσσα ἔαγε* attestée par le Pseudo-Longin, et se rapproche donc davantage de Sappho que le *lingua... torpet* de Catulle. Il se peut certes aussi, nous l'avons vu, que le hiatus unique de ce texte de Sappho ait posé problème déjà au 1<sup>er</sup> s. av. J.-C., où Denys d'Halicarnasse cite la poétesse justement pour l'absence de rupture entre les sons, et qu'une leçon comme *πέπαγε* – conjecturé précisément sur la base de Catulle par Cobet pour remédier à ce problème – ait été en circulation, auquel cas les deux poètes latins se baseraient sur un texte différent, ce qui ne constituerait pas un indice quant à leur chronologie relative<sup>8</sup>. Néanmoins, s'il y a bien un lien direct entre les deux poètes latins, l'hypothèse la plus vraisemblable est celle de la postériorité de Lucrèce, que j'étaierai plus loin à la lumière d'un autre passage lié au même dossier<sup>9</sup>. À défaut de preuves, on en a dans ces vers quelques indices. Ainsi, s'il est naturel que Lucrèce complète la liste sapphique tronquée par Catulle pour l'attribuer à la peur plutôt qu'à l'amour, on voit mal, si c'était Catulle qui rétablissait la cause de symptômes détournés auparavant par Lucrèce, pourquoi il ne les aurait repris qu'à moitié. L'épuration stylistique de Lucrèce peut en outre plus facilement répondre à l'élaboration précieuse de Catulle que l'inverse : *sonere auris* paraît ainsi simplifier *sonitu suopte | tintinant aures* ; de même, Lucrèce semble résumer par *caligare oculos* l'expression métaphorique de Catulle, *gemina teguntur | lumina nocte*, en gardant l'idée de ténèbres ou de nuit absente de l'original grec, où le *je* ne voit simplement rien de ses yeux. Enfin, on retrouve chez Lucrèce l'ordre de ces deux derniers effets, inversés chez Catulle (où l'idée de ténèbres clôt ainsi la liste partielle en suggérant la mort), nouvel indice renforçant l'hypothèse qu'en récrivant la pathographie de Sappho en lien avec la peur, Lucrèce corrige la réécriture érotique de Catulle.

Pour revenir au rapport entre Lucrèce et Sappho, on constate tout de suite, en observant le tableau de Ferrari, une différence frappante à laquelle ce dernier ne consacre pourtant pas un

<sup>8</sup>Sur ce point, voir *supra* p. 44–46, où j'évoque aussi l'hypothèse d'une lacune intentionnelle au vers 8 du poème 51 de Catulle notant peut-être l'incertitude du texte de Sappho à cet endroit et imitant la brisure de la voix à laquelle il renonce au profit de l'engourdissement de la langue. Dans ce cas, la mention par Lucrèce de la voix qui disparaît (*uocemque aboriri*) pourrait même constituer un commentaire au silence de Catulle dans la lacune, un complément de cette lacune et une éventuelle prise de position sur le texte de Sappho : *uocem* peut suggérer qu'il faille lire *φώνας*, génitif partitif lié à *οὐδὲν ἔτ(ι)*, et *aboriri* qu'il faille donner à *εἴκει* un sens apparenté à « venir » ; pour les difficultés d'établissement et d'interprétation des v. 7–8 de Sappho, voir *supra* p. 39–43.

<sup>9</sup>Voir *infra* p. 187–189 ; mon impression rejoint notamment celle de Radif 2002.

mot, fait d'autant plus regrettable qu'il peut constituer une sérieuse objection à sa thèse de la « traduction » : l'ordre des symptômes ne coïncide pas du tout<sup>10</sup>. Quant à moi, tout en évitant de parler d'« imitation » ou de « traduction », parce que ces termes impliquent une hiérarchie entre les textes, une dépendance du second par rapport au premier qu'il vise à reproduire, j'aimerais montrer que cet ordre différent n'hypothèque pas leur rapprochement et peut être interprété comme l'indice d'une distance signifiante entre les deux textes.

D'un point de vue structurel, la liste de Sappho, sans compter le « coup au cœur » initial des vers 5–6, comprend neuf symptômes ; le premier, détaché à la fin de la deuxième strophe, anticipe et dédouble le suivant, tous deux évoquant l'aphasie ; les huit autres sont répartis en deux groupes égaux occupant chacun une strophe, la troisième contenant quatre effets relatifs à un organe précis (langue, peau, yeux, oreilles), la quatrième quatre affections générales (sueur, tremblement, pâleur et impression de mort)<sup>11</sup>. Lucrèce relève huit effets, deux dans le corps principal de la phrase et les six autres dans ce que j'ai identifié comme une incise ; les deux premiers et les deux derniers concernent l'ensemble du corps, les quatre médians, au début de ladite incise, sont des effets localisés. Par rapport à Sappho, il manque de mon point de vue deux symptômes, le deuxième de chaque groupe de quatre, c'est-à-dire le feu pour la troisième strophe et le tremblement pour la quatrième ; un autre est dédoublé, à savoir, comme l'aphasie qui ouvre ici l'incise, la quasi-mort qui la referme, suggérée selon moi par l'affaissement des membres et l'effondrement des hommes.

Or, à la lumière de ces observations, l'ordre des symptômes n'est pas aléatoire. Les deux premiers de la liste de Lucrèce, la sueur et la pâleur, correspondent au premier et au troisième de la quatrième strophe de Sappho, c'est-à-dire aux deux premières affections du corps entier réapparaissant chez Lucrèce (sans le tremblement). Ensuite, le début de l'incise présente, dans l'ordre, les trois effets restants de la troisième strophe, à savoir l'aphasie, l'aveuglement et les acouphènes, la place du feu, juste après la brisure de la langue, étant reprise par la disparition de la voix qui la dédouble, et qui occupe chez Sappho la fin de la strophe précédente. Quant à la fin de l'incise et de la liste entière de Lucrèce, elle dédouble le symptôme qui clôt aussi celle de Sappho. Ainsi, si l'on fait abstraction des deux effets absents et des deux couples de symptômes (le premier étant inversé, le second ajouté par rapport à Sappho), on observe que Lucrèce intercale les symptômes de la troisième strophe au milieu de ceux de la quatrième,

<sup>10</sup>Segal 1990:85n15.

<sup>11</sup>Pour la structure du poème de Sappho, voir *supra* p. 50–55.

mais conserve pour le reste le même ordre. Or, ce télescopage est souligné et en quelque sorte annulé par l'incise : après deux symptômes initiaux frappant tout le corps, dont la corrélation *ita... ut* montre qu'ils suffiraient à illustrer l'argument, cette incise insère une digression vers des parties du corps précises, puis ramène le discours à des effets généraux. Mais c'est aussi elle qui met en évidence l'écho de Sappho : si les sueurs et la pâleur seules ne peuvent établir le lien dès le début, nous avons vu que la brisure de la langue, qui ouvre l'incise de Lucrèce et la troisième strophe du fragment 31, est au contraire assez spécifique pour le faire. L'écho de Sappho, en particulier des effets particuliers du début de la liste et de la quasi-mort de la fin, apparaît ainsi comme un ajout, une surenchère – l'élément final est introduit par *denique* – par rapport aux sueurs et à la pâleur, dont Lucrèce aurait pu se contenter pour suggérer les liens entre esprit et âme apparaissant en particulier en cas de peur violente.

La deuxième différence est plutôt une nuance, d'ordre stylistique. On constate en effet que comme dans d'autres listes de symptômes de Lucrèce, les unités, formées exclusivement d'un verbe et d'un substantif, se succèdent en parataxe, voire en asyndète (v. 156), ce qui rappelle le style des traités médicaux antiques ; or, Don Fowler en particulier a observé que ce style technique non seulement accentue l'impression d'objectivité déjà sensible dans la description des troubles chez Sappho, mais inscrit aussi Lucrèce dans une tradition de réception médicale antique de ce poème, attestée par l'anecdote rapportée par Plutarque selon laquelle Érasistrate s'y serait référé en diagnostiquant l'amour d'Antiochos I pour sa belle-mère Stratonice<sup>12</sup>. À ce style épuré s'ajoute une perspective différente : si le *je* de Sappho décrit sa propre pathologie, le discours didactique de Lucrèce, qui implique le lecteur dans un *nous* universel, observe les symptômes de l'extérieur et – ce qui distingue le philosophe du médecin – les détache de tout rapport de personne. Or, Walter Ferrari déjà remarquait que ce changement de perspective est souligné par le verbe *uidemus*, qui clôt la pathographie de Lucrèce en répondant au *uidemus* qui la précède, un verbe de la vision objective qui remplace celui de l'impression subjective du poème de Sappho, φαίνομ(αι), lequel reprend le φαίνεται initial ; là où le *je* apparaissait à

---

<sup>12</sup>Plut. *Demetr.* 38.3–6. Fowler 2000:151–154 compare aussi Lucr. 6.1192–1195 et Hipp. *Prog.* 2. Déjà Ferrari 1937:144–146 relève que Lucrèce « ha l'occhio soprattutto al sintomo » et confronte la liste sapphique à d'autres qui ne le sont pas dans le livre III (3.453–454, 478–480, 489–491). Segal 1989:85–86 note aussi que Lucrèce accentue la parataxe polysyndétique et asyndétique par rapport à Sappho, mais sans faire le lien avec le discours médical. Autre indice, le pluriel *sudores* (Plut. : ἰδρωτες) désigne les manifestations du processus physiologique de la sudation, plutôt que la simple sécrétion comme le singulier de Sappho (ἰδρως).

lui-même comme presque mort, le *nous* du philosophe épicurien, qui a justement pour but de dissiper la crainte de la mort, observe des hommes s’effondrer suite à une terreur de l’esprit<sup>13</sup>. J’ajoute que ce verbe *uidemus* présent au début et à la fin de la pathographie répond peut-être non seulement au double verbe φαίνεσθαι encadrant les quatre premières strophes du poème de Sappho, mais aussi au regard érotique déclenchant la liste de symptômes (fr. 31.7 : ὡς γὰρ ἐς σ’ ἴδω...), auquel il oppose celui, détaché, du philosophe ou du scientifique.

Outre les différences d’ordre et d’expression, un troisième groupe concerne les effets eux-mêmes : le feu et le tremblement n’ont pas de correspondant chez Lucrèce. J’aimerais montrer qu’on peut toutefois en retrouver des traces, mais à un autre niveau que celui des symptômes. L’absence du tremblement surprend particulièrement en contexte de peur : il en est en effet si caractéristique depuis les poèmes homériques que le substantif grec τρόμος qui désigne cette manifestation concrète a aussi le sens abstrait de « terreur, effroi, crainte, angoisse »<sup>14</sup>. Mais c’est peut-être justement là que se situe l’explication : mon hypothèse est que Lucrèce fait du tremblement qui « saisit tout entière » le *je* de Sappho (τρόμος δὲ | παῖσαν ἄγρει) non plus un effet particulier, mais le sentiment causant la pathologie entière : il y a d’ailleurs peut-être à la fin du passage un écho de τρόμος dans le substantif *terror* désignant la « terreur de l’esprit » cause de tous les symptômes (3.157 : *ex animi terrore*), et au début un reflet de l’adjectif grec παῖσαν dans le fait que la peur ébranle l’esprit, puis l’âme « tout entière » (3.153 : *totam*)<sup>15</sup>.

Quant au feu, il disparaît sans doute parce qu’il évoque trop l’amour dans la pathologie de Sappho, alors que celle de Lucrèce est explicitement due à la terreur<sup>16</sup>. Il semble que Lucrèce lise ainsi métaphoriquement les deuxièmes symptômes des troisième et quatrième strophes du

---

<sup>13</sup>Ferrari 1937:145 et n. 3.

<sup>14</sup>Pour le tremblement comme signe caractéristique de la peur, voir *supra* p. 71–72 et n. 79 ; pour le sens non seulement concret, mais aussi abstrait de τρόμος, voir *LSJ* s.v.

<sup>15</sup>Pour le lien étymologique entre terreur et tremblement, voir Ernout-Meillet <sup>4</sup>1959:688 (s.v. *terreo*), citant Cic. *Tusc.* 4.19 : *definiunt terrorem metum concutientem, ex quo fit ut, ut pudorem rubor, terrorem et tremor et pallor et dentium crepitus consequatur*. Le lien entre τρόμος et *terror* est aussi établi par Radif 2002:177, mais sans distinction des différents niveaux ; celui entre παῖσαν et *animam totam* par Segal 1990:85n.2.

<sup>16</sup>Cf. Ferrari 1937:143–144 ; Radif 2002:177, même si elle remarque aussi l’absence du feu, voit malgré tout de l’amour dans la pathographie de Lucrèce (cf. *infra* p. 179–180).



fragment 31, le feu et le tremblement, comme indiquant deux causes possibles du syndrome, l'amour et la terreur, et qu'il rejette la première pour mettre en avant la seconde. Mais tout comme on peut mettre en lien le tremblement avec la terreur, le feu trouve à mon sens un écho à un autre niveau, non plus dans la cause du trouble, mais dans son principe de diffusion dans le corps, à savoir l'âme : de même que le feu subtil de Sappho s'insinue en courant « sous la peau » ou « dans le corps » (selon le sens donné à *χρῶι*), c'est l'âme qui chez Lucrèce est répandue « dans les membres » (*per membra*) et transmet à « tout le corps » (*toto corpore*) sueurs et pâleur, effets peut-être liés à ce feu réinterprété ; et nous verrons que d'autres indices dans l'environnement textuel du passage peuvent appuyer cette hypothèse.

Si le rapprochement entre les deux listes de symptômes n'est pas remis en cause par ces différences signifiantes, il est encore renforcé dans la conclusion du passage de Lucrèce par deux indices sapphiques, dont l'un rappelle un vers du fragment 31 précédant la pathographie et l'autre un poème différent. D'une part, l'insistance sur le « coup » que l'âme reçoit en provenance de l'esprit et transmet en direction du corps (3.160–161 : [*anima*] *cum animi ui | percussast, exim corpus propellit et icit*) rappelle le « coup au cœur » marquant chez Sappho le début de l'expression de sentiment (fr. 31.6 : *καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν*), après la scène de couple initiale évoquant l'attrait du *tu* et avant la liste des symptômes récurrents. D'autre part, on peut remarquer, avec Ludovica Radif, que la phrase amenant la conclusion de l'extrait de Lucrèce, « de telle façon que chacun peut de là facilement comprendre que... » (3.158 : *facile ut quiuis hinc noscere possit*), rappelle celle qui, dans un autre poème de Sappho, introduit l'explication de l'affirmation que « ce qu'il y a de plus beau... c'est ce que l'on aime » : « il est tout à fait facile de rendre ceci compréhensible pour tout un chacun » (fr. 16.4–5 : *πάγχυ δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι | πάντι τοῦτ(ο)*)<sup>17</sup>. Cet écho programmatique de Sappho semble donc souligner que la pathographie vise principalement à montrer non la puissance de l'amour comme chez la poétesse, ni même celle de la terreur, cause explicite des symptômes chez Lucrèce, mais les liens entre esprit et âme.

---

<sup>17</sup>Radif 2002:177–178 signale à raison cet écho de Sappho, mais en donne une lecture à mon sens erronée, dans la mesure où elle juge que Lucrèce, par rapport à Sappho (et selon elle à Catulle aussi dans la strophe finale du poème 51), présente des « riflessioni assai simili che, se letteralmente riferite dal poeta al terrore, sono però più propriamente applicabili alla sfera emotiva del sentimento d'amore » : or, ni la terreur, ni l'amour ne jouent un rôle dans la conclusion introduite par cette phrase, relative aux liens entre esprit et âme.

Sur ces bases, comment expliquer la présence d'un écho de Sappho en ce début de livre III, et à propos des effets de la terreur ? Jusqu'à maintenant, la critique s'est surtout intéressée à la question de savoir comment les symptômes réunis par Sappho en contexte érotique pouvaient être attribués à la terreur : à juste titre, elle a attiré l'attention sur le fait que la plupart de ceux-ci apparaissent épars dans la tradition épique en lien avec la peur, qu'ils ont sans doute un aspect panique chez la poétesse elle-même, et que sa réception – Apollonios de Rhodes et Théocrite surtout, dans le prolongement de la tradition homérique, mais l'auteur du traité *Du sublime* aussi – les a mis en rapport avec la crainte, ce qui peut suggérer que Lucrèce, somme toute, est fidèle à la nature de ces symptômes ; mais si ces interprétations évoquent à raison le modèle épique, référence certainement importante pour la poésie didactique hexamétrique de Lucrèce, elles ne satisfont toutefois qu'en partie, dans la mesure où elles tendent à gommer la dimension érotique du discours de Sappho, et surtout n'expliquent pas pourquoi il intervient chez Lucrèce<sup>18</sup>. De même, la tradition scientifique, et surtout médicale du poème de Sappho est sans doute un modèle important pour sa reprise par le philosophe – elle rend notamment compte du symptôme déplacé en tête de liste par Lucrèce, la ou plutôt les sueurs, absent des poèmes homériques –, mais elle ne dispense pas de chercher la raison pour laquelle le poète se réfère dans son discours didactique à l'emblème de la poésie d'amour.

Pour être en mesure d'interpréter ce phénomène d'intertextualité, il faut d'abord – ce qui a été quelque peu négligé par les critiques qui ont étudié la présence de Sappho dans ce passage – situer cet extrait dans son environnement textuel, dans lequel vont apparaître de nouveaux éléments permettant de justifier davantage ce rapprochement.

---

<sup>18</sup>Pour l'idée que Lucrèce revient aux symptômes épiques de la peur, mais perçus à travers Sappho, voir Ferrari 1937:140, qui renvoie à Turyn 1929. Privitera 1969b:68 et 74 utilise même ces vers de Lucrèce, avec la citation du Ps.-Longin et les échos d'Apollonios de Rhodes et de Théocrite, à l'appui de son hypothèse qu'il s'agit chez Sappho moins d'amour que de peur (cf. *supra* p. 74 n. 82) ; il est suivi avec une nuance par Bonanno 1990:172–175, pour qui Lucrèce « non fa che smetaforizzare i patemi di Saffo riportandoli al loro naturale *Bildfeld*, quello del *metus* » en une lecture « della 'fobia' saffica, depurata, per così dire, di ogni superfetazione erotica » ; Radif 2002:173–174 poursuit ce courant interprétatif, mais pense que la pathographie de Lucrèce peut toutefois aussi être provoquée par l'amour, qui serait – si je comprends bien – une forme positive de crainte. Fowler 2000:152–153 est plus prudent en relevant que la peur est une des émotions associées dans la réception antique, en particulier par le Ps.-Longin, aux symptômes du fr. 31 de Sappho.

## La pathographie sapphique dans l'argument sur la nature de l'âme

La pathographie de Lucrèce, nous l'avons vu, est presque plus proche de Sappho que celle de Catulle pour le nombre des symptômes repris et par certains aspects de l'expression. Mais on observe l'inverse à propos de l'insertion de l'extrait au texte : si la scène de couple initiale et le changement de ton final du fragment 31 de Sappho ont aussi des correspondants plus ou moins étroits chez Catulle, suggérant que le *carmen* 51 le récrit, l'environnement textuel est très différent chez Lucrèce. Un poème didactique continu, à l'inverse d'un recueil de poésies, ne permet pas une distinction entre texte et co-texte. On peut toutefois voir divers degrés dans l'environnement textuel : au niveau de l'énoncé, il faut d'abord repérer l'argument particulier dans lequel l'extrait s'insère, puis l'enchaînement des idées créant l'unité du livre, et enfin la composition du poème en plusieurs livres traitant divers sujets liés ; par ailleurs, les six livres du *De rerum natura* sont introduits par des prologues – comprenant à chaque fois un proème et un exposé du sujet – qui font le lien, à un niveau métadiscursif, entre l'unité argumentative particulière et l'ensemble de l'œuvre. J'ai choisi d'examiner en premier la suite des idées dans le livre et de garder pour la section suivante de ce chapitre – en assimilant arbitrairement leur étude à celle du « co-texte » d'un recueil – le prologue de ce livre, ainsi que les autres livres et autres proèmes, qui lui sont liés à un autre niveau. Je commencerai donc par étudier comment l'écho de Sappho s'insère dans l'argument sur la nature de l'esprit et de l'âme développé dans le livre III du *De rerum natura* de Lucrèce.

La pathographie de Lucrèce, nous l'avons vu, illustre la conjonction de l'esprit et de l'âme en décrivant comment un coup assez fort asséné au premier par une « peur violente », par une « terreur de l'esprit », se propage dans le corps par le biais de la seconde. L'extrait étudié ci-dessus conclut ainsi la deuxième unité du livre III, qui suit la définition initiale de l'esprit et de l'âme – j'y reviendrai – et qui précise les rapports entre ces deux entités de même nature. Le rôle directeur revient à l'« esprit » (*animus*), aussi appelé « pensée » (*mens*) ou « conseil » (*consilium*) et situé dans la poitrine, tandis que l'« âme » (*anima*), répartie dans le corps, obéit à la volonté et aux impulsions du premier pour animer les membres, comme le montrent les vers précédant la pathographie, qui constituent le début de l'argument (Lucr. 3.136–151) :

*nunc animum atque animam dico coniuncta teneri  
inter se atque unam naturam conficere ex se,  
sed caput esse quasi et dominari in corpore toto  
consilium, quod nos animum mentemque uocamus.*

*idque situm media regione in pectoris haeret.* 140  
*hic exultat enim pavor ac metus, haec loca circum*  
*laetitiae mulcent : hic ergo mens animusquest.*  
*cetera pars animae per totum dissita corpus*  
*paret et ad numen mentis momenque mouetur.*  
*idque sibi solum per se sapit et sibi gaudet,* 145  
*cum neque res animam neque corpus commouet una.*  
*et quasi, cum caput aut oculus temptante dolore*  
*laeditur in nobis, non omni conruciamur*  
*corpore, sic animus nonnumquam laeditur ipse*  
*laetitiaeque uiget, cum cetera pars animai* 150  
*per membra atque artus nulla nouitate cietur.*

« Maintenant, je dis que l'esprit et l'âme se tiennent étroitement unis, et ne forment ensemble qu'une seule substance ; mais ce qui est la tête et ce qui domine pour ainsi dire dans tout le corps, c'est ce conseil que nous appelons l'esprit et la pensée. Et celui-ci a son siège fixé au milieu de la poitrine. C'est là en effet que tressautent l'effroi et la peur ; c'est cette région que la joie fait palpiter doucement : c'est donc là que résident l'esprit et la pensée. L'autre partie de l'ensemble, l'âme, disséminée par tout le corps, obéit et se meut à la volonté et sous l'impulsion de l'esprit. L'esprit est capable à lui seul de raisonner par lui-même et pour lui-même, et de se réjouir pour lui-même, alors qu'aucune impression ne vient affecter l'âme et le corps au même moment. Et de même que la tête ou l'œil, sous l'attaque de la douleur, peut souffrir en nous, sans que nous ayons mal également dans tout le corps, de même il arrive que l'esprit soit seul à souffrir ou à être animé par la joie, tandis que le reste de l'âme, épars dans le corps et les membres, n'est ému d'aucune impression nouvelle. » (Trad. A. Ernout)

Ces vers, pourtant déterminants, ne sont presque jamais pris en compte par la critique dans l'interprétation de l'écho du fragment 31 de Sappho qu'ils introduisent. La seule à le faire est Ludovica Radif, qui relève à raison une entorse à la logique dans la construction du discours : les derniers vers cités ici évoquent les cas où l'esprit seul est atteint par une affection mesurée, qui peut être une souffrance ou une joie, tandis que la pathographie, qui intervient juste après pour montrer comment une affection plus forte peut se transmettre de l'esprit à l'âme et au corps, ne fait référence qu'à la terreur, alors qu'on attendrait aussi la mention d'un sentiment positif. La chercheuse italienne me semble en revanche avoir tort de réduire cette asymétrie en estimant que le *uemens metus* causant les symptômes peut aussi être une crainte révérencielle positive – nous verrons que le *terror animi* qui le reprend comme un synonyme est clairement négatif – et en projetant de l'amour dans cette pathographie qui pourtant ne lui laisse aucune place<sup>19</sup>. On peut d'ailleurs noter une autre asymétrie dans ces vers : il y est question de joie et

<sup>19</sup>Radif 2002:173 pour l'entorse à la logique, 174–175 pour l'idée que le *uemens metus* soit également positif, et 177–178 pour son hypothèse d'une présence indirecte de l'amour dans la pathographie de Lucrèce ; celle-ci lui est apparemment suggérée, en dépit de l'absence du symptôme du feu, par le seul fait qu'en contexte amoureux « il soccombere può ben essere reso con la metafora bellica del *concidere* », alors que ce verbe est accompagné de la précision que la terreur en est la cause (*ex animi terrore*), et par son assomption que le *uemens metus* puisse être une joie extrême, ce qui est contredit par les effets destructeurs qu'il provoque et par son équivalence avec le *terror animi*. Pour cette « terreur de l'esprit », justement opposée à la crainte révérencielle positive qu'elle croit

de souffrance à propos de l'esprit, mais seulement de douleur à propos des parties du corps ; cela n'implique bien sûr pas que Lucrèce exclue les plaisirs corporels – qui jouent ailleurs un rôle important – de la théorie épicurienne, mais l'ellipse dans le raisonnement philosophique permet ici de donner du relief aux joies de l'esprit, évoquées avec insistance à trois reprises dans ce passage, deux fois en début de vers après l'enjambement (3.142 : *laetitiae mulcent* ; 150 : *laetitiae uiget*, où l'on note un écho avec la souffrance du corps exprimée en même position au vers 148, *laeditur in nobis*) et une fois dans un vers évoquant le plaisir détaché de la connaissance (3.145 : *idque sibi solum per se sapit ac sibi gaudet*)<sup>20</sup>. Or, ces raccourcis de l'argument sont à mon avis liés à l'évacuation de la dimension érotique de la pathographie sapphique, dont l'interprétation dans le cadre du projet de Lucrèce est ainsi orientée.

En plus d'introduire les symptômes, le passage cité ci-dessus contient en effet des éléments renforçant et précisant la présence de Sappho. Ainsi, le début de cette introduction appuie le rapprochement que j'ai établi, à propos de la conclusion de la pathographie de Lucrèce, entre l'insistance sur l'idée de coup (3.161 : *percussast, propellit et icit*) et le « coup au cœur dans la poitrine » de Sappho (fr. 31.5–6 : τό μ' ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν). Or, cette phrase n'est ici peut-être pas étrangère à la localisation de l'esprit « au milieu de la poitrine » (3.140 : *media regione in pectoris*), justifiée ainsi : « c'est là en effet que tressautent l'effroi et la peur, c'est cette région que la joie fait palpiter doucement » (3.141–142 : *hic exultat enim pauor ac metus, haec loca circum | laetitiae mulcent*). Lucrèce introduit dans ces vers une différence d'intensité dans l'action des affects négatifs et positifs : le verbe lié à l'effroi et à la peur, *exultare*, « bondir hors de », implique un coup bien plus fort que celui associé aux joies, *mulcere*, « palper » ; lu en lien avec le « coup au cœur » de Sappho, ce passage suggère que cet effet violent ne peut être provoqué par un sentiment doux, et prépare la reconversion des symptômes sapphiques de l'amour à propos de la terreur<sup>21</sup>. En outre, c'est l'esprit qui occupe

---

pouvoir déceler ici, voir *infra* p. 185–186 ; si l'amour est présent ici, ce ne peut être qu'en négatif à travers l'écho des symptômes de Sappho, et nous verrons qu'il ne s'agit en aucun cas d'une joie.

<sup>20</sup>Pour les plaisirs du corps en lien avec le thème général de la *uoluptas*, voir *infra* p. 191–192.

<sup>21</sup>Il se peut que Lucrèce prenne ici position sur la cause du « coup au cœur » du *je* de Sappho, l'identifiant avec la peur ou niant qu'un désir érotique (v. 5 : ἰμέροεν) ayant de tels effets puisse être une joie ; les deux solutions ne sont pas inconciliables, mais même si les symptômes sont ensuite référés à la crainte comme dans la tradition épique, la seconde me paraît plus pertinente dans le projet de Lucrèce, comme je le montrerai plus loin.

ici la place du cœur dans la poitrine, tout comme c'est l'esprit qui, dans la pathographie, est d'abord frappé par la terreur, puis répercute le coup sur l'âme et le corps.

Ce passage peut également appuyer une autre suggestion que j'ai faite plus haut, à savoir que Lucrèce remplace le feu de Sappho par l'âme : le fait que l'âme soit dite ici « disséminée dans tout le corps » (143 : *per totum dissita corpus*) rappelle comment le feu subtil, chez Sappho, s'insinue en courant sous la peau ou dans le corps (fr. 31.9–10 : *λέπτον δ' | αὔτικα χρωῖ πῦρ ὑπαεδρόμακεν*). À cet indice, l'argument initial en ajoute un autre : définissant comme des éléments corporels distincts l'esprit (*animus*), siège de la pensée et du sentiment, et l'âme (*anima*), qui anime les membres, Lucrèce fait de la seconde « une chaleur vitale, un souffle vital dans le corps même » (3.128–129 : *calor ac uentus uitalis in ipso | corpore*), où l'idée de chaleur appuie l'analogie avec le feu<sup>22</sup>. En outre, dans les vers suivant la pathographie et analysant la substance de l'esprit et de l'âme, la chaleur est à nouveau récurrente comme l'un des éléments composant cette substance, et peut même causer, si elle domine, une ardeur perceptible dans l'éclat plus vif des yeux<sup>23</sup>. Dans cette partie, j'aimerais citer un passage en

---

<sup>22</sup>Pour l'idée de chaleur, récurrente dans ce passage (v. 117–129), voir aussi Lucr. 3.121 : *corpora... caloris*, et 126–127 : *uenti... calidique uaporis | semina* ; voir encore note suivante. L'argument initial (94–135) débute par la définition de l'esprit comme une partie du corps (v. 94–116 : tout comme on peut avoir mal au pied et non à la tête, on peut souffrir de l'esprit sans souffrir ailleurs dans le corps, et vice versa) et se clôt en récapitulant cette double définition et en l'opposant à la doctrine d'Aristoxène, matérialiste elle aussi, qui ne distingue pas l'esprit et l'âme et en fait « une sorte de disposition vitale du corps, une harmonie » (v. 130–135, cf. 99–100 : *habitum quendam uitalem corporis esse, | harmoniam*).

<sup>23</sup>Lucr. 3.161–322 pour la section entière relative à la substance de l'esprit et de l'âme, d'abord à sa matérialité (161–176), puis à sa subtilité (177–230), ensuite à sa composition (231–257) et enfin au mélange de ses éléments (258–322). La chaleur est récurrente surtout dans ces deux derniers paragraphes (v. 234, 247, 269, 283, 286, 288, 294 ; voir aussi 215), étant l'un des quatre éléments composant l'esprit et l'âme, avec le souffle, l'air immobile et un facteur anonyme de sensibilité. Parfois, la chaleur domine dans l'esprit, « quand la colère l'enflamme et fait briller les yeux d'un éclat plus aigu » (3.288–289 : *in ira | cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*). Ici non plus, le feu n'est pas lié à l'amour, mais l'image idéale du bœuf placide, habité par l'air et non par le feu (comme le lion colérique) ou par le souffle froid (comme le cerf craintif), paraît inverser la pathographie sapphique, avec notamment la succession du feu qui s'insinue et de l'aveuglement (3.302–305 : *at natura boum placido magis aere uiuit, | nec nimis irai fax umquam subdita percit | fumida, suffundens caecae caliginis umbram, | nec gelidis torpet telis perfixa pauoris*) ; ces vers montrent qu'en excès, le feu – de la colère ou de l'amour – est négatif pour Lucrèce, et expliquent qu'il disparaisse de la pathographie de la crainte, caractérisée par le souffle froid.

particulier, qui détaille comment, dans cette physiologie atomiste, la chaleur d'abord, puis le souffle et enfin l'air composant l'esprit et l'âme sont mis en mouvement par un quatrième élément qui s'y ajoute (Lucr. 3.241–251) :

*quarta quoque his igitur quaedam natura necesseset  
adtribuat. east omnino nominis expers ;  
qua neque mobilius quicquam neque tenuius extat  
nec magis e paruis et leuibus ex elementis ;* 245  
*sensiferos motus quae didit prima per artus.  
prima cietur enim, paruis perfecta figuris ;  
inde calor motus et uenti caeca potestas  
accipit, inde aer ; inde omnia mobilitantur :  
concutitur sanguis, tum uiscera persentiscunt* 250  
*omnia, postremis datur ossibus atque medullis,  
siue uoluptas est, siue est contrarius ardor.*

« Il est donc nécessaire de leur adjoindre encore une quatrième substance. Celle-ci n'a reçu aucun nom ; rien de plus mobile et de plus tenu qu'elle ; rien dont les éléments soient plus petits et plus lisses ; c'est elle qui, la première, répartit dans les membres les mouvements sensitifs. La première, en effet, elle s'émeut, en raison de la petitesse de ses éléments : puis les mouvements gagnent la chaleur et la puissance invisible du souffle, puis l'air ; puis tout se met en branle : le sang s'agite, la sensation pénètre alors dans toutes les chairs, elle gagne en dernier lieu les os et les moelles, qu'il s'agisse d'un plaisir ou d'une agitation toute contraire. » (Trad. A. Ernout)

Ce passage, on le voit, précise le mécanisme de transmission des sensations dans le corps déjà illustré par les symptômes. Or, tout comme le feu de Sappho est « subtil » (λέπτων), le facteur de sensibilité est l'élément le plus « subtil » (243 : *qua neque... quicquam... tenuius extat*) de la substance « subtile » (209, 232 : *tenuis*) de l'esprit et de l'âme. Surtout, on constate que même si la cause de la sensation est ici indifférente, Lucrèce spécifie qu'il peut s'agir aussi bien – littéralement – d'une « volupté » que d'une « ardeur contraire » (251 : *siue uoluptas est, siue est contrarius ardor*). Si l'on met cela en relation avec le remplacement de l'amour par la terreur comme cause des symptômes sapphiques, et avec le fait qu'une entorse à la logique du discours taisait la possibilité que de tels symptômes soient dus à un sentiment positif, on peut émettre l'hypothèse qu'en détournant la pathographie, Lucrèce laisse entendre que le désir érotique n'est pas une « volupté », mais bien une « ardeur contraire ».

Avant de chercher ailleurs des confirmations de cette hypothèse, j'aimerais faire le point sur la fonction de la pathographie dans la première partie du livre III du *De rerum natura*. Elle y illustre, nous l'avons vu, la conjonction de l'esprit et de l'âme. Mais elle permet à Lucrèce de tirer aussi une seconde conclusion, relative à la nature corporelle de ces deux entités : le fait qu'un coup porté à l'esprit se répercute dans le corps par le biais de l'âme, dans la mesure où

il implique un contact, prouve leur matérialité<sup>24</sup>. La liste de symptômes se situe ainsi à une charnière du livre III, dans la mesure où elle assure la transition entre la définition de l'esprit et de l'âme et l'exposé de leur composition, préalables essentiels à la démonstration de leur solidarité avec le corps, et donc de leur mortalité ; et cet argument, qui implique que la mort ne peut être une souffrance et n'est donc pas à craindre, est central pour le projet de Lucrèce, qui vise à dissiper les terreurs de l'esprit à la lumière de la raison. Or, cette position clef de la pathographie sapphique est encore soulignée par l'écho de la phrase expliquant l'affirmation programmatique du fragment 16 de Sappho : là où la poétesse insiste sur la supériorité de « ce que l'on aime », le philosophe établit un point de doctrine atomiste<sup>25</sup>. Mais quel peut être le sens d'un écho érotique de Sappho dans ce contexte, et en lien avec la terreur ?

On ne trouve guère d'éléments de réponse dans la suite du livre III. Trois autres listes de symptômes – ceux de la vieillesse, de l'ivresse et de la maladie – viennent appuyer l'argument selon lequel l'esprit et l'âme sont unis au corps et meurent avec lui : leur style médical est semblable à celui de la pathographie de la terreur, marqué par l'asyndète et par l'accumulation de propositions brèves, souvent composées seulement d'un substantif et d'un verbe, mais elles n'ont guère de lien avec le poème d'amour de Sappho<sup>26</sup>. On peut aussi signaler une apparition

---

<sup>24</sup>Lucr. 3.161–176, en partic. 161–162 : *haec eadem ratio naturam animi atque animai | corpoream docet esse*.

<sup>25</sup>On trouve des suggestions analogues dans la critique anglo-saxonne, qui ne se réfère qu'au fr. 31 de Sappho, et non au fr. 16 ; voir déjà Segal 1990:85–86, et surtout Fowler 2000:154 : « There is surely a degree of polemical appropriation in the *De rerum natura's* use of a passage dealing with the sublimity of love in a context of technical argument about Epicurean physiology and psychology. »

<sup>26</sup>Pour les effets de l'âge, Lucr. 3.451–454, en partic. 453 : *claudicat ingenium, delirat lingua, <labat> mens* ; pour ceux du vin, 3.476–480 : *denique cor, hominem cum uini uis penetrauit | acris et in uenas discessit diditus ardor, | consequitur grauitas membrorum, praepediuntur | crura uacillanti, tardescit lingua, madet mens, | nant oculi, clamor singultus iurgia gliscunt* (à noter que le feu de l'ivresse se répand dans le corps comme celui de la colère *supra* n. 24, ce qui fait d'autant plus ressortir l'absence de ce symptôme dans la pathographie sapphique ; à signaler aussi le trouble frappant la langue, *tardescit lingua*, qui diffère de la brisure de celle de Sappho, mais évoque la paralysie de Catull. 51.9 : *lingua sed torpet*) ; pour un mal violent indéfini, 3.488–491 : *ut fulminis ictu, | concidit et spumas agit, ingemit et tremat artus, | desipit, extentat neruos, torquetur, anhelat | inconstanter, et in iactando membra fatigat* (outre le coup de foudre non-érotique, on note ici l'effondrement analogue à celui correspondant à l'impression de mort dans la pathographie de la terreur, ainsi que le tremblement absent de cette dernière, mais présent chez Sappho). Pour Ferrari 1937:146, ces pathographies mettent en relief par contraste la



fugitive et négative de l'amour dans le paragraphe où les châtements infernaux sont énumérés comme des fables symbolisant les tourments non de la mort – ils sont inexistantes –, mais de la vie : après Tantale, toujours menacé d'écrasement par un roc représentant la crainte des dieux et du sort, et avant Sisyphe, dont l'effort sans fin est une image de l'ambition du pouvoir, puis les Danaïdes, dont le tonneau percé symbolise les désirs jamais satisfaits, Tityos lacéré par les vautours est assimilé par Lucrèce à « l'homme vautré dans l'amour », rongé par l'angoisse et déchiré par le désir et les soucis, ce qui appuie mon hypothèse selon laquelle l'attribution de la pathographie sapphique à la terreur suggère que l'amour n'a rien d'une volupté<sup>27</sup>. Quant à Sappho, elle n'apparaît plus dans ce livre, sauf peut-être dans les vers où le destinataire est appelé à ne pas s'indigner de devoir mourir, vu que la mort atteint même les hommes célèbres et « les inventeurs des sciences et des arts » : parmi ces derniers et avant ses deux modèles philosophiques que sont Démocrite et surtout Épicure, Lucrèce cite certes seulement Homère comme représentant de la tradition poétique dans laquelle il s'inscrit ; mais Sappho y est peut-être présente autrement que dans la masse indéfinie des « compagnons des Muses », dans la mesure où le fait qu'Épicure soit assimilé au soleil dont le lever éteint toutes les étoiles, parce qu'il a dépassé en génie tout le genre humain, rappelle les comparaisons sapphiques de jeunes femmes splendides avec la lune éclipsant de son éclat les étoiles autour d'elle<sup>28</sup>.

---

proximité de celle de la terreur avec celle de Sappho. Fowler 2000:151 cite un extrait de celle – analogue – de la peste d'Athènes au livre VI (6.1145–1214, en partic. 1192–1195) pour montrer le style médical hippocratique de ces listes de symptômes, et en particulier de celle, sapphique, de la terreur.

<sup>27</sup>Pour tous les supplices légendaires, allégories de l'enfer de la vie, Lucr. 3.978–1023 ; pour Tityos, qui reçoit le plus long traitement, 984–994, en partic. 992–994 : *sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem | quem uolucres lacerant atque exest anxius angor | aut alia quavis scindunt cuppedine curae.*

<sup>28</sup>Lucr. 3.1024–1052, en partic. 1036–1044 : *adde repertores doctrinarum atque leporum, | adde Heliconiadum comites ; quorum unus Homerus | sceptrum potitus eadem aliis sopitus quietest. | [...] | ipse Epicurus obit decurso lumine uitae, | qui genus humanum ingenio superauit, et omnis | restinxit, stellas exortus ut aetherius sol.* Pour les comparaisons de la beauté éminente de jeunes femmes à l'éclat de la lune éclipsant les étoiles chez Sappho, voir fr. 34.1–4 : ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν | ὃψ ἀπυκρόπτοισι φάεννον εἶδος, | ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη | γὰν... ; fr. 96.6–9 : νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- | κέσσιιν ὧς ποτ' ἀελίω | δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάννα> | πάντα περὶ ῥέχοισ' ἄστρα. On peut penser à une fusion des deux comparaisons, *restinxit* répondant à ἀπυκρόπτοισι φάεννον εἶδος dans la première, *superauit* à περὶ ῥέχοισ(α) dans la seconde, et (*omnis...*) *stellas* à ἄστερες dans l'une et à πάντα... ἄστρα dans l'autre, et à une tentative de Lucrèce de dépasser Sappho en remplaçant la lune par le soleil, qui à son lever (*exortus*) est déjà aussi puissant que la lune, laquelle doit être pleine (πλήθοισα) ou attendre précisément le coucher du soleil (ἀελίω | δύντος) pour que

Si ces indices, comme la pathographie, suggèrent la présence de Sappho et l'assimilation de l'amour à une terreur, il faut en chercher la raison à un autre niveau du projet poétique de Lucrèce. Je vais donc étendre maintenant l'horizon de ma recherche à ce que j'ai assimilé au co-texte, à savoir au prologue du livre III et aux autres livres du *De rerum natura*.

### Sappho dans le *De rerum natura* : amour, terreur et volupté

La pathographie de la terreur, nous l'avons vu, illustre avec les symptômes sapphiques les liens de l'esprit et de l'âme et s'intègre ainsi à la définition de ces deux éléments corporels, et donc au premier argument du livre III. Cet argument est précédé par le prologue, comprenant un proème en forme d'hymne à Épicure (3.1–30), puis un exposé du projet du livre, qui est de clarifier la nature de l'âme pour dissiper la crainte de la mort (3.31–93). Ce prologue en deux volets n'explique pas directement la présence de Sappho dans le passage qui m'intéresse. En revanche, il suggère la raison du choix de la terreur comme exemple d'affection de l'esprit se répercutant sur l'âme et le corps : le syntagme *terror animi* désignant la cause des symptômes ne se trouve ailleurs au livre III qu'une fois dans chacune de ces deux parties du prologue, où il désigne la crainte de la mort, avec tous les maux et vices qu'elle fait naître en l'homme ; il établit donc un lien entre la « peur violente » de la pathographie et cette « terreur de l'esprit » fondamentale que le projet poétique de Lucrèce vise à dissiper<sup>29</sup>.

Or, les deux passages opposent cette terreur de l'esprit à la volupté. Ainsi, dans l'argument du livre, Lucrèce dit devoir exposer la nature de l'esprit et de l'âme pour chasser la crainte de la mort, qui « ne laisse subsister aucun plaisir pur et sans ombrage » (3.39–40 : *neque ullam |*

---

la comparaison soit valable ; on peut même voir un reflet de ce coucher de soleil dans l'anticipation de l'image au début de la phrase, où Épicure s'est « couché » après avoir parcouru entièrement le jour de sa vie. Le parallèle avec le fr. 96 de Sappho, entre autres échos dans ce passage, est noté par Segal 1990:175–180, en partic. 178.

<sup>29</sup>Lucr. 3.16 : *diffugiunt animi terrores* (sur le pouvoir de la doctrine d'Épicure) ; 3.91–93 : *hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessesit | non radii solis neque lucida tela diei | discutiant, sed naturae species ratioque*. Le syntagme *terror animi* n'apparaît ailleurs dans le *De rerum natura* que dans ce dernier tercet figurant dans trois autres prologues (1.146–148, 2.59–61 et 6.39–41, précédé des mêmes quatre vers qu'au livre III dans ces deux derniers cas), position qui souligne l'importance de ce thème dans le projet de Lucrèce ; le passage qu'il clôt ici (3.59–93) énumère les maux constituant « cette terreur et ces ténèbres de l'âme » (cupidité, désir des honneurs, crimes, envie), tous nourris par la « crainte de la mort » (64 : *mortis formidine*).

*esse uoluptatem liquidam puramque relinquit*). Et surtout, dans l'hymne initial à Épicure, le *je* se réjouit de pouvoir contempler grâce à sa doctrine le monde et le séjour des dieux, mais non l'Achéron, et se dit face à cela saisi d'« une sorte de volupté divine et de frisson » (3.28–29 : *his ibi me rebus quaedam diuina uoluptas | percipit atque horror*). Cette phrase du proème, souvent citée pour la poétique de Lucrèce, peut être rapprochée de la pathographie, qui suit de peu dans le livre : le « frisson » (*horror*) accompagnant la « volupté divine » montre aussi la propagation dans le corps d'une émotion de l'esprit, et constitue donc le pendant positif qui manque dans l'évocation des symptômes sapphiques provoqués non par l'amour, mais par la terreur (*ex animi terrore*)<sup>30</sup>. Ce frémissement voluptueux provenant du spectacle de la nature à la lumière de la raison est une pure joie de l'esprit, on le voit, et n'a pas non plus de lien avec l'amour. Mais Lucrèce met ailleurs en relation terreur, volupté et amour.

#### *Le finale du livre IV*

Par rapport à notre passage du début du livre III, ce thème est traité à l'autre extrémité de l'unité des deux livres centraux du *De rerum natura*, c'est-à-dire à la fin du livre IV ; dans ce livre sur la perception – soit par les organes des sens en contact avec des particules émanant des choses, soit par l'esprit seul, que viennent frapper des simulacres provoquant notamment la terreur, dans la veille ou dans les rêves –, c'est la section sur les songes qui, par l'évocation des rêves érotiques des adolescents excités par des simulacres et souillant leurs vêtements de sperme, introduit le développement final sur l'amour, assimilé ainsi à une illusion<sup>31</sup>. Lucrèce se base sur une définition physiologique : il rapproche le substantif *amor* de *umor*, le « liquide séminal » que l'homme cherche à libérer de son corps dans celui qui a lancé le trait de Vénus (tout comme le sang gicle dans la direction d'où vient le coup et asperge parfois l'ennemi), un désir motivé par le pressentiment de la « volupté » ; mais ces « gouttes de douceur » risquent

---

<sup>30</sup>La phrase du proème est étudiée par Giancotti 1989:3–124, en partic. 99–124, et 112–114 pour son rapport avec le passage de la pathographie ; elle donne son titre à l'ouvrage de Schrijvers 1970 sur la poétique de Lucrèce.

<sup>31</sup>Dans l'introduction à son commentaire du finale du livre IV (4.1030–1287), qu'il fait débiter au paragraphe sur les rêves érotiques, Brown 1987:3–46 situe bien le développement sur l'amour dans l'architecture générale du *De rerum natura* (1987:3–13), dans la paire de livres centrale (13–19) et dans le livre IV en particulier (19–46), et insiste sur la continuité dans ce livre des thèmes des simulacres et de l'illusion ; je me permets d'y renvoyer pour plus de détails. La pathographie sapphique n'est mise en relation avec ce développement sur l'amour que par Bonanno 1990:175 (en passant) et par Radif 2002:178–180.

de céder la place au « froid souci » en l'absence de l'être aimé, l'esprit restant obsédé par des simulacres<sup>32</sup>. L'amour, déjà « doux-amer » pour Sappho, est source de plaisir et de peines pour Lucrèce aussi. Mais ce dernier sépare clairement ces deux aspects, faisant venir la volupté de l'amour uniquement du corps, de la satisfaction du désir sexuel, et attachant ses douleurs à l'esprit : c'est ainsi qu'il préconise de « jeter dans le premier corps venu » son liquide séminal et de ne pas le retenir pour une passion unique, dont l'insatisfaction est cause de soucis ; pour éviter de nourrir d'illusions l'abcès de l'amour, il recommande donc la « Vénus vagabonde » (*uolgiuaga Venus*), qui permet de soigner des plaies de l'esprit toujours fraîches en remplaçant les premières par de nouvelles, de « prendre les avantages sans rançon », le doux sans l'amer, et de jouir « d'un plaisir plus pur » (*pura... magis... uoluptas*) en restant sain d'esprit<sup>33</sup>.

Dans la longue diatribe contre l'amour unique qui débute à cet endroit, on trouve quelques indices renvoyant sinon directement à Sappho et Catulle, du moins à la tradition poétique qui les relie. Le premier indice évoquant cette tradition est la référence à la question des remèdes à l'amour<sup>34</sup>. On peut citer notamment l'idée que l'union charnelle en soit un : Lucrèce admet qu'elle interrompt légèrement les peines de la passion et que « les caresses de la volupté se mêlent aux morsures pour les réfréner », mais il dénonce le faux espoir que la flamme puisse être éteinte par le corps même qui l'a allumée, ce qui fait penser au fragment 48 de Sappho,

---

<sup>32</sup>Pour l'amour-humeur, Lucr. 4.1037–1062, en partic. 1052–1060 : *sic igitur Veneris qui telis accipit ictus, | siue puer membris muliebribus hunc iaculatur | seu mulier toto iactans e corpore amorem, | unde feritur, eo tendit gestitque coire | et iacere umorem in corpus de corpore ductum ; | namque uoluptatem praesagit muta cupido. | haec Venus est nobis, hinc autemst nomen amoris. | hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor | stillauit gutta, et successit frigida cura.* Le jeu étymologique sur *amor* et *umor*, souligné ici (4.1058, cf. 1054/1056), est présent déjà juste avant (1048/1051), et encore un peu plus loin (1065/1066) ; cf. Brown 1987:201–202 (*ad loc.*).

<sup>33</sup>Lucr. 4.1063–1076 : *sed fugitare decet simulacra, et pabula amoris | absterrere sibi, atque alio conuertere mentem, | et iacere umorem conlectum in corpora quaeque, | nec retinere, semel conuersum unius amore, | et seruare sibi curam certumque dolorem. | ulcus enim uiuescit et inueterascit alendo, | inque dies gliscit furor atque aerumna grauescit, | si non prima nouis conturbes uolnera plagis, | uolgiuagaque uagus Venere ante recentia cures, | aut alio possis animi traducere motus. | nec Veneris fructu caret is qui uitat amorem, | sed potius quae sunt sine poena commoda sumit. | nam certe purast sanis magis inde uoluptas | quam miseris ;* pour le plaisir non-pur – car mêlé de soucis – de l'amour unique, voir encore 1081 : *non est pura uoluptas.*

<sup>34</sup>Lucr. 4.1084–1120, en partic. 1119–1120 : *nec reperire malum id possunt quae machina uincat : | usque adeo incerti tabescunt uolnere caeco.*

où l'arrivée de l'aimée rafraîchit l'esprit du *je* brûlant de désir<sup>35</sup>. Ensuite, dans la critique du luxe et de la vie dissolue des victimes d'un amour unique, quelques éléments rappellent peut-être Sappho<sup>36</sup>. Mais c'est surtout dans le passage suivant, où est soulignée la vanité de ce luxe, que l'on trouve des indices plus clairement sapphiques et catulliens (Lucr. 4.1133–1140) :

*nequiquam, quoniam medio de fonte leporum  
surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat,  
aut cum conscius ipse animus se forte remordet* 1135  
*desidiose agere aetatem lustrisque perire,  
aut quod in ambiguo uerbum iaculata reliquit  
quod cupido adfixum cordi uiuescit ut ignis,  
aut nimium iactare oculos aliumue tueri  
quod putat, in uoluptate uidet uestigia risus.* 1140

« Vains efforts ! De la source même des plaisirs, surgit je ne sais quelle amertume, qui jusque dans les fleurs prend l'amant à la gorge. Tantôt c'est dans sa conscience le remords d'une vie oisive et perdue de débauche ; tantôt c'est une parole ambiguë, lancée par sa maîtresse au moment du départ, qui s'enfonce comme une flamme dans son cœur tourmenté de désir, et le consume sans relâche ; tantôt c'est qu'il la soupçonne de trop jouer des yeux, d'en regarder un autre, ou qu'il surprend sur son visage la trace d'un sourire. » (Trad. A. Ernout)

La référence à l'amertume qui jaillit de la source même des plaisirs, d'abord, fait penser au fameux amour doux-amer de Sappho repris par Catulle<sup>37</sup>. Ensuite et surtout, la mention de la mauvaise conscience et des remords de l'esprit, lequel se reproche de vivre dans la paresse et de périr dans la débauche, peut être mise en relation étroite avec la strophe finale du poème 51

<sup>35</sup>Lucr. 4.1084–1090 : *sed leuiter poenas frangit Venus inter amorem, | blandaque refrenat morsus admixta uoluptas. | namque in eo spes est, unde est ardoris origo, | restingui quoque posse ab eodem corpore flammam. | quod fieri contra totum natura repugnat ; | unaque res haec est, cuius quam plurima habemus, | tam magis ardescit dira cuppedine pectus* ; cf. Sapph. fr. 48 : ἦλθεσ, †καὶ† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, | ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθωι. L'idée que le plaisir sexuel n'atténue qu'un peu les morsures de la passion, qui rappelle aussi l'amour doux-amer, est reprise en fin de passage (4.1115–1118).

<sup>36</sup>Lucr. 4.1121–1140, en partic. 1129–1132 : *et bene parta patrum fiunt anademata, mitrae, | interdum in pallam atque Alidensia Ciaeque uertunt. | eximia ueste et uictu conuiuia, ludi, | pocula crebra, unguenta, coronae, sarta parantur* ; non seulement les bandeaux et les mitres sont des ornements de luxe que l'on trouve chez Sappho (fr. 98), tout comme les vêtements et couronnes (fr. 22.13, 39, 44.8–9, 46, 57, 62.12, 81, 92, 94.12–23, 98, 100, 101, 125, 152, 177), mais il y a peut-être aussi un rapport entre la dilapidation des biens familiaux, ainsi que la négligence du devoir et de la réputation (4.1123–1124), et la critique par Sappho elle-même du comportement de son frère Charaxos épris de Doricha/Rhodopis (Hdt. 2.135 = Sapph. test. 15 Campbell, cf. fr. 5, 7 et 15).

<sup>37</sup>Pour l'idée d'amertume mêlée à la douceur, cf. Sapph. fr. 130.1–2 : Ἔρος [...], | γλυκύπικρον [...] ὄρπετον ; Catull. 68.17–18 : *dea [...], | quae dulcem curis miscet amaritatem.*

de Catulle, où le *je* s'adresse à « Catulle » lui-même pour le mettre en garde contre l'*otium*<sup>38</sup>. Enfin, les paroles de l'aimée lors de la séparation et le feu vif frappant le cœur rappellent de loin certains contextes de Sappho, et l'évocation de la jalousie – avec la mention d'un sourire à un autre – peut aussi se lire comme une interprétation de la situation de la strophe initiale du poème du fragment 31 reconfigurée dans la quasi-translation de Catulle<sup>39</sup>. Ces indices invitent à mettre en relation ce passage et la pathographie et à y voir le second volet de la réponse de Lucrèce non seulement à Sappho, mais surtout à la tradition de poésie d'amour passionné et unique qui s'en réclame, et peut-être en particulier à Catulle<sup>40</sup>.

C'est donc bien l'amour unique que Lucrèce rejette, et non pas l'amour en général, dont il admet deux formes. D'une part, pour répondre au désir érotique, dont il reconnaît l'existence et qu'il assimile à une plaie, nous avons vu qu'il préconise la « Vénus vagabonde », qui donne le plaisir sexuel sans les peines de l'amour unique. D'autre part, il évoque aussi positivement la sexualité dans sa dimension procréatrice, qu'il associe apparemment – ce n'est pas toujours clair – au mariage, où l'amour peut avoir sa place, sans doute parce que la stabilité de l'union protège des peines de la séparation, et parce qu'il s'agit souvent non d'une passion causée par la flèche de Vénus, mais d'un amour engendré par les qualités de la femme et par l'habitude ; en tout cas, dans la seconde partie du finale du livre IV, il est fait à plusieurs reprises mention

<sup>38</sup>Catull. 51.13–17 : *otium, Catulle, tibi molestum est, | otio exsultas nimiumque gestis, | otium et reges prius et beatas | perdidit urbes* ; Radif 2002:179n.34 rapproche de *perdidit* le verbe *perire*, qui lui sert de passif ; on peut comparer *consciis ipse animus se... remordet* à l'auto-adresse de Catulle et l'adverbe *desidioso* à l'idée d'*otium*.

<sup>39</sup>Sapph. fr. 31.2–5 : ὄννηρ, ὄττις ἐναντιός τοι | ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεῖ- | σας ὑπακούει | καὶ γελαίσας ἡμέροεν ; Catull. 51.3–5 : *qui sedens aduersus identidem te | spectat et audit | dulce ridentem*. Le sourire qui clôt le passage de Lucrèce peut rappeler ces deux textes, l'idée de regard plus particulièrement celui de Catulle, et la parole pénétrant dans le cœur comme un feu plutôt celui de Sappho, avec l'idée de coup (fr. 31.5–6 : τό μ' ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν) et de feu (fr. 31.9–10 : λέπτων | πῦρ), là où Catulle ne parle que d'une flamme (51.9–10 : *tenuis [...] | flamma*) ; ces vers de Lucrèce, tout comme l'*Ode* I 13 d'Horace étudiée dans le chapitre suivant, lisent ainsi peut-être de la jalousie dans ce texte de Sappho repris par Catulle. Pour les paroles de départ chez Sappho, voir fr. 94 ; au fr. 48, le feu du désir dans le cœur (φρένα κατομέναν πόθῳ), apaisé par la venue du *tu* (ἦλθεσ), est donc aussi lié à une séparation ; pour le fr. 31 comme poème de séparation, cf. *supra* p. 86–91.

<sup>40</sup>On peut encore voir dans les morsures aux lèvres (4.1080 :  *dentes inlidunt saepe labellis | osculaque adfligunt ; 1109 : pressantes dentibus ora* ; cf. 1085 : *morsus*) un écho de Catulle (cf. 8.18 : *cui labella mordebis ?*). Le fait de prêter à sa belle plus qu'à un mortel (4.1183–1184 : *tribuisse quod illi | plus uideat quam mortali concedere par est*) lui est peut-être aussi lié (68.70 : *mea... diua* ; cf. 51.1–2 : *ille mi par esse deo uidetur, | [...] superare diuos*, la divinité de l'homme reflétant celle de l'aimée) ; *querella* (4.1182) est proto-élégiacque.

d'hyménées, de famille ou d'épouses, et parfois aussi d'amour<sup>41</sup>. Ces deux types de relations que Lucrèce ne rejette pas comme la passion unique, source de maux, mais qu'il accepte, l'un en tant qu'exutoire au désir érotique, l'autre comme cadre social de la procréation, sont même opposés l'un à l'autre à propos de « la manière dont s'accomplit le doux acte de volupté » : si les prostituées aiment à se déhancher pour procurer à l'homme un plaisir plus accordé, mais surtout pour détourner le sperme de son but et éviter ainsi d'être trop souvent enceintes, cela est déconseillé aux épouses, parce qu'« il semble bien que ce soit dans l'attitude des animaux quadrupèdes que la femme est le plus facilement fécondée »<sup>42</sup>.

Cette distinction entre deux formes de relations positives, l'une éphémère et orientée vers la satisfaction du désir érotique, l'autre durable et visant la procréation, est intéressante en lien avec Sappho, dans la mesure où elle reflète celle, essentielle pour la réception, entre les liens transitoires et asymétriques internes au cercle féminin de Lesbos et les unions nuptiales, que la poétesse célèbre respectivement dans ses poèmes d'amour et dans ses chants de mariage. Certes, il y a un monde entre l'homophilie du groupe sapphique et la « Vénus vagabonde » de Lucrèce. Mais, d'une part, cet écart se réduit si l'on prend en compte la tradition de réception symposiaque des poèmes érotiques de Sappho, dans un contexte où la distinction entre homo- et hétérosexualité n'est pas décisive, et l'image de courtisane qui est celle de la poétesse dans la comédie attique. D'autre part et surtout, en préconisant la satisfaction du désir sexuel avec le premier venu, Lucrèce s'oppose à une autre tradition, qui a vu dans l'aspect passionné de la

---

<sup>41</sup>Dans la seconde partie du finale du livre IV, Lucrèce évoque le désir érotique réciproque, qui est le garant de la procréation des êtres humains comme des animaux (4.1192–1208), puis les questions d'hérédité et de fécondité (1209–1277), où le lexique employé est celui de la famille et surtout du mariage (p. ex. 1251–1256 : *et multae steriles hymenaeis ante fuerunt | pluribus, et nactae post sunt tamen unde puellos | suscipere, et partu possent ditescere dulci. | et quibus ante domi fecundae saepe nequissent | uxores parere, inuentast illis quoque compar | natura, ut possent gnatis munire senectam* ; voir encore n. suivante), et enfin l'amour naissant des qualités féminines et de l'habitude (1278–1287 : *nec diuinitus interdum Venerisque sagittis | deteriore fit ut forma muliercula ametur. | nam facit ipsa suis interdum femina factis | morigerisque modis et munde corpore culto, | ut facile insuescat te secum degere uitam. | quod superest, consuetudo concinnat amorem [...]*).

<sup>42</sup>Lucr. 4.1263–1277 : *et quibus ipsa modis tractetur blanda uoluptas, | id quoque magna refert ; nam more ferarum | quadrupedumque magis ritu plerumque putantur | concipere uxores [...]. | nec molles opu' sunt motus uxoribus hilum. | nam mulier prohibet se concipere atque repugnat, | clunibus ipsa uiri Venerem si laeta retractat [...]. | eicit enim sulcum recta regione uiaque | uomeris, atque locis auertit seminis ictum. | idque sua causa consuerunt scorta moueri, | ne complerentur crebro grauidaeque iacerent, | et simul ipsa uiris Venus ut concinnior esset ; | coniugibus quod nil nostris opus esse uidetur.*

poésie érotique de Sappho le prototype de l'amour unique et qui a donc retenu des relations multiples et transitoires comme modèles d'une passion durable, tradition culminant à la même époque que Lucrèce dans la poésie de Catulle, chez qui les échos de Sappho paraissent mettre en relation sa passion érotique pour Lesbie et son idéal nuptial ; Lucrèce, en rejetant l'amour unique, dissocie au contraire le désir érotique du mariage, prônant les relations multiples pour satisfaire le premier et faisant du second le cadre social de la procréation.

On constate donc que la volupté, bien suprême pour l'épicurisme, est omniprésente dans le finale du livre IV consacré à l'amour, mais y est limitée au plaisir corporel de la sexualité, qui permet d'apaiser naturellement la douleur du désir érotique – un peu comme le fait de manger ou de boire procure le plaisir par le simple fait qu'il comble la faim ou la soif – et qui, en tant que moteur de l'union de l'homme et de la femme ainsi que des animaux en général, garantit la propagation de la vie<sup>43</sup>. En revanche, non seulement Lucrèce n'envisage pas que l'amour puisse apporter un plaisir de l'esprit, mais il insiste même sur le fait qu'il est au contraire une source de soucis et de peines en cas de non-satisfaction du désir, raison pour laquelle il rejette la passion unique. Cette dernière, en ce qu'elle est alimentée par les illusions des simulacres et empêche de jouir d'un plaisir pur, s'apparente à la crainte de la mort et aux autres maux liés à celle-ci, aux terreurs de l'esprit que le prologue du livre III en particulier veut dissiper (3.16 et 3.91–93 : *terror animi*) pour atteindre la « volupté divine » (3.28 : *diuina uoluptas*), le plaisir non-troublé de l'esprit contemplant le monde à la lumière de la raison<sup>44</sup>. C'est peut-être ce qui

<sup>43</sup>Pour les occurrences de *uoluptas* dans ce finale du livre IV, toutes relatives au plaisir corporel de la sexualité, voir Lucr. 4.1057, 1075, 1081, 1085, 1114, 1201, 1208 et 1263 ; le terme apparaît deux fois plus tôt dans le livre, déjà à propos du plaisir d'un sens (le goût : 4.627 et 629), et désigne ailleurs soit un plaisir corporel (2.966+968), ou indéterminé (3.251), soit en général le plaisir moteur de la vie (1.1 : voir *infra* p. 194–198 ; 2.172 : *dux uitae dia uoluptas* ; cf. 2.257–258, où le texte est peu sûr ; 3.1081 ; 5.178 : *blanda uoluptas*), soit un plaisir de l'esprit (1.140–141 : *uoluptas | suavis amicitiae* ; 2.3 : voir *infra* p. 192–194 ; 3.28 : *supra* p. 185–186 ; 5.1433 : *uera uoluptas* ; 6.94 : voir *infra* p. 202–203). L'analogie entre désir érotique et faim ou soif est posée en 4.1084–1120, mais n'est que partielle, ces dernières pouvant être comblées par des aliments et boissons, le désir seulement apaisé temporairement par l'union sexuelle, qui ne fait pénétrer de l'être aimé que des simulacres.

<sup>44</sup>On comparera, dans les vers montrant que les victimes de l'amour passionné unique risquent d'être trompés par des simulacres (4.1058–1120), Lucr. 4.1075–1076 : *nam certe purast sanis magis inde uoluptas | quam miseris* (cf. 1081 : *quia non est pura uoluptas*), et, dans l'argument du livre III visant à chasser la crainte de la mort et les maux qui lui sont liés (3.31–93), 3.39–40 : *neque ullam | esse uoluptatem liquidam puramque relinquit*.



explique que la pathographie sapphique, au livre III du *De rerum natura*, soit provoquée non pas par l'amour, mais par une terreur de l'esprit (3.157 : *ex animi terrore*), et que l'argument taise la possibilité qu'un sentiment positif ait de tels effets dans le corps.

### Le proème du livre II

En lien avec la notion de volupté, je tenterai pour finir de mieux expliquer la présence de Sappho chez Lucrèce en m'intéressant aux proèmes des livres I et II, où elle est aussi sensible. Je commencerai par celui du livre II, qui expose la conception épicurienne du plaisir, procuré pour le corps par l'absence de douleur, pour l'esprit par l'absence de soucis et de craintes<sup>45</sup>. Les tout premiers vers évoquent précisément la volupté que le sage trouve grâce à la doctrine épicurienne dans la contemplation détachée des errances du monde (Lucr. 2.1–10) :

*suaue, mari magno turbantibus aequora uentis  
e terra magnum alterius spectare laborem ;  
non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suauest.  
suaue etiam belli certamina magna tueri       5   (6)  
per campos instructa tua sine parte pericli;       (5)  
sed nil dulcius est, bene quam munita tenere  
edita doctrina sapientum templa serena,  
despicere unde queas alios passimque uidere  
errare atque uiam palantis quaerere uitae...       10*

« Il est doux, quand sur la grande mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui : non que la souffrance de personne nous soit un plaisir si grand ; mais voir à quels maux on échappe soi-même est chose douce. Il est doux encore de regarder les grandes batailles de la guerre, rangées parmi les plaines, sans prendre part du danger. Mais rien n'est plus doux que d'occuper solidement les hauts lieux fortifiés par la science des sages, régions sereines d'où l'on peut abaisser ses regards sur les autres hommes, les voir errer de toutes parts, et chercher au hasard le chemin de la vie... » (Trad. A. Ernout)

Dans ce texte, la volupté suprême est mise en relief par le procédé rhétorique de la *priamel*, « préambule » listant divers éléments pour en introduire un dernier qui les surpasse. Ce même procédé est déjà utilisé au début du poème du fragment 16 de Sappho, où il fait ressortir non pas ce qu'il y a de plus doux, mais « ce qu'il y a de plus beau » pour le *je* (fr. 16.1–4) :

*οἱ μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,  
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπὶ γὰν μέλαιναν  
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-  
τω τις ἔραται.*

<sup>45</sup>Lucr. 2.1–61, en partic. 18–19 : *corpore seiunctus dolor absit, mensque fruatur | iucundo sensu cura semota metuque* ; les v. 20–36 précisent ensuite les plaisirs (*deliciae*) du corps, les v. 37–61 ceux de l'esprit.

« Les uns une colonne de cavaliers, les autres de fantassins, les autres de navires : voilà, disent-ils, ce qu'il y a de plus beau sur la terre noire ; mais pour moi, c'est ce que l'on aime. »

Les deux textes ont été rapprochés par Vincenzo Di Benedetto<sup>46</sup>. Sans parler de l'anaphore qui les structure (par οὐ μὲν..., οὐ δέ..., οὐ δέ..., ἔγω δέ... chez Sappho, par *suaue...*, *suaue etiam...*, *sed nil dulcius est... quam...* chez Lucrèce), il relève non seulement que le procédé de la *priamel* est le même, mais aussi qu'il y a une parenté entre les éléments surpassés chez Sappho en beauté et chez Lucrèce en douceur : sur les colonnes de cavaliers, de fantassins ou de navires de l'une, les deux premières correspondent au second spectacle détaché évoqué par l'autre, celui des « grandes batailles de la guerre » (2.5 : *belli certamina magna tueri*), et la dernière – la flotte – à la vue initiale, depuis la terre ferme, des épreuves d'autrui sur la mer agitée par les vents (1–2). Di Benedetto note encore qu'on trouve aussi plus loin une mention des plaisirs (2.22 : *delicias*) – procurés non par l'amour, mais par tout ce qui fait disparaître la douleur, et surtout par la doctrine d'Épicure – ainsi qu'une description du lieu du bonheur épicurien, la prairie longée par un filet d'eau sous les branches d'un arbre et émaillée de fleurs à la belle saison (2.29–33), qui évoque le cadre du fragment 2 de Sappho<sup>47</sup>. On peut ajouter qu'en fin de proème, le retour au spectacle des légions armées – peut-être même associées à une cavalerie et à une flotte –, spectacle dont il est dit qu'il ne peut libérer de la peur de la mort, est tout à fait parallèle à la reprise en structure annulaire, dans la cinquième strophe du fragment 16 de Sappho, des chars de Lydie et des fantassins combattant en armes, auxquels le *je* préférerait la vue de l'aimée Anactoria : Lucrèce paraît ainsi évoquer la façon dont Sappho distingue sa voix lyrique érotique de l'épopée pour à son tour préférer à l'une et à l'autre la poésie didactique d'inspiration philosophique épicurienne<sup>48</sup>.

<sup>46</sup>Di Benedetto 1987:71–72.

<sup>47</sup>Lucr. 2.29–33 : *cum tamen inter se prostrati in gramine molli, | propter aquae riuom, sub ramis arboris altae, | non magnis opibus iucunde corpora curant, | praesertim cum tempestas adridet, et anni | tempora conspergunt uiridantis floribus herbas* ; cf. Sapph. fr. 2.5–11 : ἐν δ' ὕδαρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων | μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος | ἐσκίαστ', αἰθουσομένων δὲ φύλλων | κῶμα †καταιριον· | ἐν δὲ λείμων ἰπόβοτος τέθαλε | †τωτ . . . (.)ριννοῖς† ἄνθεσιν, αἱ δ' ἄηται | μέλλιχα πνέοισιν.

<sup>48</sup>Lucr. 2.37–46 : *quapropter quoniam nil nostro in corpore gazae | proficiunt, neque nobilitas nec gloria regni, | quod superest, animo quoque nil prodesse putandum ; | si non forte tuas legiones per loca campi | feruere cum uideas belli simulacra cientis, | subsidiis magnis †epicuri† constabilitas, | ornatas armis †itastatuas† pariterque animatas, | <feruere cum uideas classem lateque uagari>, | his tibi tum rebus timefactae religiones | effugiunt animo puidae, mortisque timores | tum uacuum pectus lincunt curaque solutum* ; cf. Sapph. fr. 16.16–20 : τᾶς

S'il y a donc des parallèles permettant d'établir un lien entre ces deux textes, c'est toutefois surtout la différence qui m'intéresse : la valeur suprême chez Lucrèce n'est pas comme chez Sappho « ce que l'on aime », mais c'est « d'occuper solidement les hauts lieux fortifiés par la science des sages, régions sereines » (2.7–8 : *bene... munita tenere | edita doctrina sapientum templa serena*). Or, on peut mettre cela en relation avec la conclusion de la pathographie du livre III de Lucrèce, dont nous avons vu qu'elle était introduite par un écho de la phrase du fragment 16 de Sappho qui vient juste après et explique la strophe initiale citée ci-dessus : de même que la liste des symptômes y permet de « facilement comprendre » non la puissance du désir amoureux, car il y est question de la terreur, mais un point de la doctrine épicurienne qui permet justement de dissiper une telle terreur, de même, « ce qu'il y a de plus beau » ou plutôt « de plus doux » pour Lucrèce, ce n'est pas « ce que l'on aime », mais c'est ici comme dans le prologue du livre III d'atteindre grâce à cette doctrine la « volupté divine » de l'ataraxie<sup>49</sup>.

### Le proème du livre I

Même si la valeur suprême n'est pas l'amour, la notion de volupté est liée à lui et constitue le moteur de la vie. Cela apparaît dès l'hymne à Vénus ouvrant *De rerum natura*, dont voici le premier volet, ponctué et disposé d'une manière que je justifierai plus loin (Lucr. 1.1–28) :

*Aeneadam genetrix, hominum diuomque uoluptas,  
alma Venus,  
caeli subter labentia signa  
quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis  
concelebras, per te quoniam genus omne animantum  
concipitur uisitque exortum lumina solis* 5

— *te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli  
aduentumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
summittit flores, tibi rident aequora ponti  
placatumque nitet diffuso lumine caelum*

« κ » ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα | κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω | ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι | πεσδομ]άχεντας. L'insertion du v. 43a (absent des manuscrits, mais cité par Non. 503.24 comme provenant du livre II de Lucrèce) à cet endroit par Lambin (ou après le v. 46 par Munro), ainsi que la correction *et ecum ui* de Munro pour le mot corrompu du v. 42 *epicuri*, proposées bien sûr indépendamment du rapport avec le poème de Sappho inconnu jusqu'en 1914, sont renforcées par celui-ci, les v. 1–2 du fr. 16, nous l'avons vu, mentionnant tant la cavalerie que la flotte ; [*legiones*] *ornatas armis* peut faire écho à κᾶν ὄπλοισι [*πεσδομάχεντας*].

<sup>49</sup>Pour l'écho de Sapph. fr. 16.5–6 concluant la pathographie sapphique, voir *supra* p. 176–177 ; pour un possible écho de la suite de ce même poème dans le prologue du livre III à propos de la peur de la mort, voir *infra* p. 205.

<i>(nam simul ac species patefactast uerna diei et reserata uiget genitabilis aura fauoni, aeriae primum uolucris te, diua, tuumque significant ininum percussae corda tua ui ;</i>	10
<i>inde ferae pecudes persultant pabula laeta et rapidos tranant amnis : ita capta lepore te sequitur cupide quo quamque inducere pergis ;</i>	15 (15) (14)
<i>denique per maria ac montis fluuiosque rapacis frondiferasque domos auium camposque uirentis omnibus incutiens blandum per pectora amorem efficis ut cupide generatim saecla propagent) —,</i>	20
<i>quae quoniam rerum naturam sola gubernas, nec sine te quicquam in dias luminis oras exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam, te sociam studeo scribendis uersibus esse</i>	
<i>quos ego de rerum natura pangere conor Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni omnibus ornatum uoluisti excellere rebus : quo magis aeternum da dictis, diua, leporem.</i>	25

« Mère des descendants d'Énée, plaisir des hommes et des dieux, Vénus nourricière,

toi qui, sous la course des astres du ciel, peuples la mer support des navires, peuples les terres porteuses de moissons, puisque c'est à toi que toute espèce vivante doit d'être conçue et de voir, à sa naissance, la lumière du soleil

— c'est toi, déesse, toi que fuient les vents, toi qui dissipes les nuages du ciel à ton arrivée, c'est devant toi que la terre créatrice déploie ses doux tapis de fleurs, pour toi que les étendues des mers montrent leur visage souriant et qu'apaisé, d'une lumière épanouie brille le ciel

(car dès que s'est répandu l'aspect printanier des jours, et que les verrous cèdent devant la vigueur du Favonius au souffle fécondant, ce sont d'abord les oiseaux des airs qui te chantent, déesse, et signalent ton entrée, frappés en leur cœur par ta puissance ;

puis, les bêtes sauvages, les troupeaux gambadent à travers les herbages riants et passent à la nage les rapides cours d'eau, tant ils sont pris par ton charme et te suivent, pleins de désir, là où tu conduis chacun promptement ;

enfin, des mers aux monts et aux fleuves emportés, des maisons feuillues des oiseaux aux plaines verdoyantes, plantant dans le cœur de tous le caressant amour, tu fais que pleins de désir, de génération en génération ils propagent leur espèce) —,

puisque c'est toi seule qui gouvernes la nature, et que sans toi rien n'accède en naissant aux rives divines de la lumière ni rien ne se fait de riant ni d'aimable, je cherche que tu sois mon alliée dans l'écriture des vers

que j'entreprends de composer sur la nature, les dédiant à notre cher Memmius, dont toi, déesse, tu as voulu que, doté de toutes les qualités, il excelle en tout temps : gratifie donc d'autant plus pour l'éternité mes paroles, déesse, de ton charme. »

Dès le vers initial, Vénus est invoquée comme divinité du plaisir (*uoluptas*), mais d'abord de la fécondité : elle est mère (*genetrix*) – en l'occurrence d'Énée et du peuple romain –, et la troisième et dernière apostrophe, au début du deuxième vers, en la définissant « nourricière » (*alma*), revient et insiste sur ce premier aspect, le plus présent aussi dans la suite de l'hymne.

En effet, la partie de célébration qui suit cette invocation et constitue l'argument précédant la prière proprement dite (formulée à partir du v. 24) concerne presque seulement sa fonction de déesse de la fécondité. À part dans le dernier vers de portée plus générale (1.23 ; cf. *infra*), il n'y est question que de la manière dont elle donne naissance à tous les êtres vivants en tant que divinité du printemps. L'idée de plaisir y intervient certes de façon d'abord diffuse dans la douceur des fleurs (1.7–8 : *suavis... flores*) et le rire de la mer (1.8 : *rident aequora ponti*) – et peut-être déjà implicitement dans l'éclat du soleil que ne troublent plus les vents et les nuages (1.5–7, cf. 9) –, puis plus précise dans la mention des oiseaux frappés au cœur par la force de Vénus (1.13 : *perculsae corda tua ui*), de son charme saisissant chaque animal de désir (1.15–16 : *ita capta lepore | te sequitur cupide*) et du doux amour qu'elle met dans tous les cœurs (1.19 : *omnibus incutiens blandum per pectora amorem*). Mais l'action de Vénus subordonne ici toujours le désir et le plaisir au but de la propagation de l'espèce (1.20 : *efficis ut cupide generatim saecla propagent*).

Si ces vers s'accordent avec la finale du livre IV dans la mesure où l'amour et le plaisir y apparaissent comme moteurs de la reproduction, et Vénus comme une force de vie naturelle plutôt que comme une déesse de la passion, la suite de l'hymne surprend davantage dans une œuvre rejetant l'amour unique et affirmant par ailleurs la non-intervention des dieux dans le monde. En effet, à la fin du premier volet de la prière citée ci-dessus, d'une part, Vénus passe du rôle d'incarnation de la fertilité à celui de déesse du charme – sans qui « rien ne se fait de riant ni d'aimable » (1.23 : *neque fit laetum neque amabile quicquam*), phrase dans laquelle l'adjectif *laetum*, qui signifie autant « fécond » que « joyeux », marque la transition entre ces deux aspects – et est appelée à donner de la grâce aux vers du poète (1.24–28) : je reviens plus loin sur ce thème important. D'autre part et surtout, le second volet de l'hymne présente une Vénus à nouveau plus spécifiquement déesse de l'amour, mais cette fois de la passion et non de la fécondité, priée d'aider les mortels en exerçant son pouvoir érotique sur le dieu de la guerre Mars, son amant éternel, pour obtenir de lui la paix pour les Romains en particulier et

honorer ainsi son épiclèse initiale de « mère des descendants d'Énée »<sup>50</sup>. Même si ce tableau s'accorde en partie avec la doctrine épicurienne en ce que la domination érotique de Vénus sur Mars peut être l'allégorie du triomphe souhaité de la paix et du calme sur la guerre et le trouble, il n'en demeure pas moins qu'ici, loin de l'ataraxie des dieux d'Épicure détachés du monde, la déesse reste la figure mythologique traditionnelle, ancêtre des Romains et amante de Mars, et est appelée à intervenir auprès du poète et des mortels, étant célébrée pour un type d'amour passionné que Lucrèce critique plus loin avec violence<sup>51</sup>.

Cette entorse à l'orthodoxie épicurienne s'explique en partie par le fait que Lucrèce répond ici à Empédocle, auteur d'un poème didactique *Sur la nature*, précurseur dont il retient non la théorie physique, mais la forme hexamétrique. Les quatre éléments, évoqués plusieurs fois au début de l'hymne, sont ici soumis à la force de vie qu'est Vénus : l'air (avec les vents dans le ciel), l'eau (avec la mer), la terre, le feu (avec les astres et le soleil), apparaissent d'abord dans chacun des groupes de vers 2–5 et 6–9, puis semblent s'associer dans « l'aspect printanier des jours » et le « souffle fécondant du Favonius », avant de revenir avec les « oiseaux des airs » et les bêtes traversant terres et eaux, poussés par l'amour peut-être assimilé au feu ; on a aussi vu dans l'emprise érotique de la déesse sur Mars une correction de la théorie d'Empédocle

---

<sup>50</sup>Lucr. 1.29–43 (pour les doubles barres de séparation d'unités, analogues au découpage du début de l'hymne, voir *infra* p. 200 et n. 54) : *effice ut interea fera moenera militiæ | per maria ac terras omnis sopita quiescant ; | nam tu sola potes tranquilla pace iuuare | mortalis, || quoniam belli fera moenera Mauors | armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se | reicit, aeterno deuictus uolnere amoris, || atque ita suspiciens tereti ceruice reposta | pascit amore auidos inhians in te, dea, uisus, | eque tuo pendet resupini spiritus ore. || hunc tu, diua, tuo recubantem corpore sancto | circumfusa super, suavis ex ore loquellas | funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem. || nam neque nos agere hoc patriæ tempore iniquo | possumus aequo animo nec Memmi clara propago | talibus in rebus communi desse saluti*. La transition est ici aussi soignée, ces vers repassant du plaisir au sens général, à propos des mortels que la paix peut réjouir (31 : *iuuare*), à celui de l'amour dont Mars nourrit ses regards pleins de désir (36) et que Vénus nourrit notamment de son doux babil (39 : *suavis... loquellas*) ; on notera aussi que le charme éternel demandé juste avant par le poète pour ses paroles (28 : *aeternum da dictis... leporem*) trouve un écho ici non seulement dans ce doux babil, mais aussi, par contraste, dans l'éternité de la blessure d'amour dont Mars est victime (1.34 : *aeterno deuictus uolnere amoris*), ce qui suggère un lien entre la poésie immortelle et l'amour éternel accepté ici pour tenir le dieu de la guerre à distance des affaires humaines, mais rejeté comme facteur de trouble pour les hommes à la fin du livre IV. À la fin, la mention des Romains, sur laquelle enchaînent les trois derniers vers de cette partie et du prologue, ramène à l'*Aeneadum genetrix* initiale (1.1), qui devait être liée à la famille du dédicataire Memmius (cf. déjà 1.26–27).

<sup>51</sup>Sedley 1998 relève aussi les écarts de ce proème par rapport à la doctrine épicurienne, qui ne sont que partiellement expliqués par la lecture allégorique traditionnelle.

selon laquelle Amour et Haine, parfois appelés Aphrodite et Arès, sont des forces opposées d'égale puissance associant et dissociant les éléments ; enfin, David Sedley a même formulé l'hypothèse très vraisemblable que le *Περὶ φύσεως* d'Empédocle ait débuté par un hymne à Aphrodite, auquel répondrait l'invocation à Vénus de Lucrèce<sup>52</sup>.

Outre Empédocle, cette invocation à Vénus rappelle aussi l'ode à Aphrodite qui ouvrait le recueil alexandrin des poèmes de Sappho, une relation qui n'a guère retenu l'attention de la critique, bien qu'elle ait été notée en 1966 déjà par Adelaide Hahn<sup>53</sup>. Je cite ici cette prière en entier pour faciliter la comparaison avec celle de Lucrèce (Sapph. fr. 1) :

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,  
πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα  
τὰς ἕμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
χρῦσιον ἦλθες

5

<sup>52</sup>Sedley 1998:1–34, surtout 16–21 pour l'inspiration empédocléenne du proème du *De rerum natura* (connue de longue date, mais constituant pour lui une référence poétique, et non philosophique comme pour Furley 1970 et nombre de ses prédécesseurs), et 21–28 pour l'hypothèse d'un hymne à Aphrodite ouvrant le *Περὶ φύσεως* d'Empédocle. La perte de ce prologue empêche d'évaluer sa présence dans celui de Lucrèce, mais je signale un écho – manquant à ma connaissance dans les listes existantes – qui peut y expliquer le portrait de Vénus comme déesse du désir (de procréation) implanté dans le cœur de tous (1–20), de la joie et du charme aimable des idées surtout (21–28), ainsi que de la paix (29–43) : dans un passage programmatique maintenant attribuable à la partie initiale du chant I du *Περὶ φύσεως*, l'Amour (Φιλότης), « implanté dans les membres des mortels » et appelé « Joie et Aphrodite », permet les pensées aimables et œuvres de paix (1.253–255 Martin-Primavesi = fr. 17.22–24 : ἦτις καὶ θνητοῖσι νομίζεται ἔμφυτος ἄρθροις, | τῆι τε φίλα φρονέουσι καὶ ἄρθρια ἔργα τελοῦσι, | Γηθοσύνην καλέοντες ἐπάνυμον ἢδ' Ἀφροδίτην). On trouve un indice suggérant que Lucrèce corrige la théorie empédocléenne de l'antagonisme cyclique entre Amour et Haine dans son insistance sur le fait que seule Vénus a une action positive parce qu'elle domine Mars (1.31–34 ; cf. *supra* n. 50), et surtout, plus haut, sur le fait que la déesse de l'amour seule – et non la Haine – gouverne la nature (1.21 : *rerum naturam sola gubernas*).

<sup>53</sup>Hahn 1966, suivie seulement par Gale 1994:209–210, qui cite le poème de Sappho dans une liste de plusieurs modèles possibles de l'invocation à Vénus. Mosino 1977 fait une observation concordante, mais sans citer celle qui l'a précédé. La présence conjointe d'Empédocle et de Sappho rapproche Lucrèce d'Apollonios de Rhodes : elle signale peut-être un dialogue entre les interprétations de l'épisode des amours d'Arès et d'Aphrodite, qui fait l'objet du chant de Démodocos dans *l'Odyssée*, par les traditions épiques d'une part, qui oppose avec Sappho l'amour à la guerre, et didactique de l'autre, qui en fait une allégorie cosmogonique.

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον  
 ὄκεες στρουῦθοι περὶ γὰς μελαίνας 10  
 πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-  
 ρος διὰ μέσσω·

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,  
 μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ 15  
 ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι  
 δηῦτε κάλημι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι  
 μαινόλαι θυμῳ· τίνα δηῦτε πείθω  
 . . . σάγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ 20  
 Ψάφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώζει,  
 αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
 αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
 κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον 25  
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσα  
 θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ  
 σύμμαχος ἔσσο.

« Immortelle Aphrodite au trône diapré, fille de Zeus tisseuse de ruses, je te prie, de nausées et de tourments cesse de me dompter, souveraine, le cœur,

mais viens ici, si une autre fois déjà, entendant ma voix de loin, tu l'as écoutée et, quittant la demeure de ton père, tu es venue

attelant un char d'or — de beaux moineaux te conduisaient, rapides, sur la terre noire, resserrant le battement de leurs ailes, du haut du ciel à travers l'espace de l'éther :

d'un coup, ils arrivèrent ; et toi, ô bienheureuse, souriant de ton visage immortel, tu me demandais ce que je souffre de nouveau, et ce que j'ai de nouveau à t'appeler,

et ce que je veux par-dessus tout voir se réaliser pour moi, qui suis folle en mon cœur : “qui dois-je de nouveau persuader et ramener à ton amour ? qui te traite, ô Sappho, avec injustice ?

en vérité, si elle fuit, bien vite elle poursuivra, si elle refuse les cadeaux, alors elle en donnera, si elle n'aime pas, bien vite elle aimera, même contre son gré !” —

viens à moi maintenant aussi, libère-moi des pénibles soucis, accomplis tout ce que mon cœur désire voir s'accomplir, et toi en personne, sois mon alliée ! »

Adelaide Hahn relève entre ce poème de Sappho et le premier volet de l'hymne de Lucrèce un nombre intéressant de différences et de parallèles. Pour commencer par ces derniers, qui sont essentiellement structurels, elle note d'une part que les deux textes comptent vingt-huit vers, et j'ajouterais même que celui de Lucrèce est rythmé presque exclusivement par groupes de quatre vers, ce qui peut évoquer les strophes de Sappho : comme j'ai voulu le faire voir en découpant ma citation de ce début en unités syntaxiques et sémantiques, les seules exceptions



sont le vers initial d'invocation et sa compensation par un groupe de trois vers (1.14–16) au milieu de l'ensemble explicatif des trois « strophes » médianes (1.10–20, introduit par *nam simul ac...* et rythmé par *primum, inde* et *denique*) ; on peut même remarquer que la diérèse bucolique, fréquente dans ces vers, ponctue chacune de ces « strophes » avec le rythme d'un adonien (1.5 : *lumina solis* ; 9 : *lumine caelum* ; 13 : *corda tua ui* ; 20 : *saecla propagent* ; 24 : *uersibus esse* ; 28 : *diua, leporem*), sauf pour le groupe central de trois vers, qui reflète peut-être la forme ternaire originelle de la strophe sapphique (1.16 : *quamque in|ducere pergis*)<sup>54</sup>.

D'autre part, Adelaide Hahn a vu que ces prières d'ouverture à la déesse de l'amour, qui commencent toutes deux par une série de vocatifs et finissent par des impératifs, ont un mouvement analogue : de la deuxième strophe du poème de Sappho à la sixième et avant-dernière incluse, l'argument appuyant la demande est présenté dans une longue proposition conditionnelle dans laquelle est inséré un récit contenant un discours rapporté, et cette longue protase peut avoir pour apodose aussi bien les impératifs de la première strophe que ceux de la dernière ; chez Lucrèce, comme j'ai voulu le montrer par ma ponctuation inspirée de celle de la chercheuse américaine, on a en réalité aussi une seule période, vu que la principale qui répond à l'invocation initiale n'arrive qu'au vers 24 avec la formulation de la prière, la phrase des vers 6–9 étant une incise apposée aux relatives et à la causale des vers 2–5, les vers 10–20 constituant une parenthèse expliquant en trois temps l'argument qui précède, et les vers 21–23 reprenant quant à eux la causale interrompue par cette longue interpolation<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup>Pour l'égalité du nombre de vers, Hahn 1966:134b. Quant à la disposition du texte, je dois préciser encore un point à propos de mes deux derniers quatrains : ils forment en réalité un groupe de huit vers (1.21–28), que j'ai séparés ainsi car les v. 21–24 peuvent se comprendre comme une unité développée par les quatre vers suivants, le v. 21 (*rerum naturam*) étant repris par le v. 25 (*de rerum natura*) et le v. 24 (*te sociam studeo scribendis uersibus esse*) par le v. 28 (*aeternum da dictis, diua, leporem*) ; mais un découpage syntaxique répartirait le texte en 3+2+3 vers (21–23 : argument de la demande ; 24–25 : appel à l'aide pour la composition du poème ; 26–28 : destinataire du poème et renforcement de la prière en fonction de ce dernier) ; la charnière centrale de ce huitain est ainsi assurée par les deux vers appelant la déesse comme alliée poétique et énonçant le sujet du poème (1.24–25 : *te sociam studeo scribendis uersibus esse | quos ego de rerum natura pangere conor*). Le second volet de l'hymne (voir *supra* p. 197 n. 50) peut quant à lui être divisé selon la syntaxe en cinq tercets (1.29–31<sup>+</sup>, 32<sup>-</sup>–34, 35–37, 38–40, 41–43), dont cette fois les deux premiers forment un sizain lié par un enjambement, répartissable en 2+(1<sup>+</sup>+3<sup>-</sup>) vers et mettant en évidence au centre le pouvoir pacifique réjouissant de Vénus (1.31–32a : *nam tu sola potes tranquilla pace iuuare | mortalis*) ; là aussi, la fin des unités est soulignée par la diérèse bucolique (1.31 : *pace iuuare* ; 34 : *uolnere amoris* ; 37 : *spiritus ore* ; 40 : *incluta, pacem* ; 43 : *desse saluti*).

En plus de ces parallèles structurels, on note en particulier un écho thématique, syntaxique, lexical et phonétique précis : à la fin des deux prières intervient la demande que la déesse soit une « alliée », l'ordre de Sappho σὺ δ' αὐτὰ | σύμμαχος ἔσσο (fr. 1.27–28) étant repris chez Lucrèce par la périphrase indiquant le souhait *te sociam studeo... esse* (1.24), ce que souligne non seulement la présence du mot-clé d'« alliée », associé au *tu* et au verbe « être » mis en évidence respectivement au début et à la fin, mais aussi la répétition du phonème /s/ ; cet écho est encore renforcé par le fait qu'il met en dialogue deux hymnes d'ouverture à la déesse de l'amour<sup>56</sup>. Mais c'est là qu'il faut prêter attention aux différences. La position d'ouverture de la prière de Sappho n'a évidemment de sens que dans le recueil écrit alexandrin, et non dans le contexte oral initial de sa poésie : en elle-même, cette prière est clairement d'ordre érotique, le *je* demandant à Aphrodite qu'elle la « libère... des pénibles tourments » et « [accomplisse] tout ce que [son] cœur désire », en ramenant comme par le passé à son amour une jeune fille qui s'y refuse ; en tête de l'édition alexandrine, on peut la lire comme une demande d'alliance non seulement érotique, mais aussi poétique, comme une invocation initiale à l'inspiratrice de la poésie d'amour. Lucrèce, lui, semble justement retenir cette valeur poétologique et, par la précision qu'il introduit, évacuer l'aspect érotique premier : s'il cherche l'alliance de Vénus, c'est seulement « pour l'écriture des vers » (1.24. : *scribendis uersibus*), pour qu'elle donne à ses mots un charme éternel (1.30 : *aeternum da dictis, diua, leporem*)<sup>57</sup>.

<sup>55</sup>Hahn 1966:136a–137a note que, tout comme le αἶ ποτα κατέρωτα... ἤλθεσ... de Sappho (fr. 1.5–8) peut autant reprendre le ἔλθε qui précède (fr. 1.5) qu'annoncer le ἔλθε μοι καὶ νῦν qui suit (fr. 1.25) – ce qui montre que le récit (fr. 1.9–24) est subordonné à cette conditionnelle qu'il développe –, de même, chez Lucrèce, le *quoniam* du v. 4 renvoie en arrière à la double relative introduite par les *quae* du v. 3, mais aussi en avant à la principale qui débute au v. 24, précédée par la reprise de l'argument des v. 2–5 aux v. 21–23 (liés par *quae*, *quoniam*, le verbe *exoriri* et le substantif *lumen*) : les v. 6–20 ainsi forment une incise au milieu de cette proposition causale. Le verbe de la venue, récurrent chez Sappho, se reflète peut-être chez Lucrèce dans la formule *te... aduentumque tuum* (1.6–7), reprise dans la phrase *aeriae primum uolucres te, diua, tuumque | significant initum* (1.12–13), qui rappelle peut-être aussi l'épiphanie d'Aphrodite conduite chez Sappho par des moineaux (fr. 1.9–13).

<sup>56</sup>Le parallélisme entre σύμμαχος et *sociam* et entre l'ordre de Sappho et le « virtual imperative » de Lucrèce est noté par Hahn 1966:137a, et peut être renforcé par l'assonance entre l'infinitif *esse* et l'impératif ἔσσο, voire entre *studeo* et les principaux phonèmes de σὺ δ' αὐτὰ. Sans se référer à Hahn, Mosino 1977 note aussi l'écho et précise des points qu'elle ne relève pas : la position d'ouverture des deux prières à la même déesse, la présence du *tu* au début et du verbe « être » à la fin, et le fait qu'on trouve un autre écho de Sappho dans la pathographie du livre III du *De rerum natura* (il renvoie à Ferrari 1937). Mais aucun des deux n'interprète ces échos.

<sup>57</sup>Sur l'aspect de création poétique dans le proème de Lucrèce, voir Deremetz 1995:239–286.

Or, ce changement est significatif si on le met en relation avec les autres différences entre les prières de Sappho et de Lucrèce. Adelaide Hahn en note trois, liées les unes aux autres : l'Aphrodite de Sappho est la déesse de la passion, la Vénus de Lucrèce celle de la création ; la première est identifiée comme la « fille de Zeus » (fr. 1.2 : *παῖ Δίος*), la seconde est la « mère des descendants d'Énée » (1.1 : *Aeneadum genetrix*), l'ancêtre de toute une lignée ; alors que Sappho décrit la déesse comme une personne, Lucrèce montre surtout les effets d'une force de vie<sup>58</sup>. Cependant, dans le second volet de la prière, le rappel de ses amours avec Mars la décrit malgré tout comme une personne – ce qu'implique déjà son identité familiale citée au début, son lien avec le destinataire du poème, Memmius, et le fait qu'elle soit appelée à l'aide par le poète – et la fait incarner également la passion, et non seulement la création. Ainsi, l'écho de la demande d'alliance de Sappho à l'Aphrodite du désir passionné se trouve à la fin de l'évocation de la force créatrice, juste avant un portrait de la déesse de l'amour.

Cette position est intéressante pour deux raisons. D'une part, la dimension procréatrice de l'amour, nous l'avons vu, est liée au mariage chez Lucrèce (et dans l'Antiquité en général), ce qui fait qu'on observe dans ce proème un contraste analogue à l'opposition entre les sphères nuptiale et érotique dans la réception de Sappho ; à la charnière entre les deux, l'appel à l'aide s'adresse chez Lucrèce à la force de création, et non pas comme chez Sappho à la déesse de la passion, priée dans les vers suivants d'exercer son pouvoir érotique non chez les mortels, mais sur le dieu Mars, pour que justement s'apaise son action belliqueuse sur eux<sup>59</sup>. D'autre part et surtout, la demande d'alliance perd à cet endroit presque toute valeur érotique : seul demeure le charme de la poésie. Dès lors, de même qu'Empédocle est un modèle moins philosophique que poétique, Sappho apparaît ici comme une référence non pas érotique, mais littéraire : si ce proème présente néanmoins des éléments rappelant la passion célébrée par cette dernière ou les quatre éléments associés et dissociés par Amour et Haine selon la théorie du premier, tout comme il reste encore assez proche de la conception populaire de la divinité, c'est sans doute

---

<sup>58</sup>Hahn 1966:134b–135a, qui esquisse aussi plus loin (137b–138b) une partie des nuances introduites ci-après.

<sup>59</sup>Il est à noter que les rhéteurs recommandent pour le genre de l'épithalame d'évoquer le pouvoir fécondant de l'amour dans le monde naturel, sur un mode analogue à celui des vingt premiers vers du proème de Lucrèce (voir Men. Rhet. III/400.29–402.20). Il est peut-être aussi significatif que deux expressions de ce proème décrivant la puissance de la Vénus procréatrice (Lucr. 1.13 : *percussae corda tua ui*, et 19 : *omnibus incutiens blandum per pectora amorem*) fassent écho au « coup au cœur dans la poitrine » du plus fameux poème érotique de Sappho (fr. 31.6 : *καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν*).

pour s'inscrire dans une tradition poétique et faire entrer le lecteur, sans le braquer, dans une œuvre qui en prendra le contre-pied.

Avec l'écho de sa prière à Aphrodite, Sappho contribue donc chez Lucrèce, par la négative, à la définition du rôle de la déesse de l'amour et, de façon positive, au charme poétique. Or, cet aspect, fondamental chez Sappho, l'est aussi dans le projet de Lucrèce. Il est significatif à ce titre que la fin du vers initial du proème du livre I, qui interpelle Vénus comme « plaisir des hommes et des dieux » (1.1 : *hominum diuomque uoluptas*), soit reprise avec un ajout dans le prologue du dernier livre, mais cette fois dans une apostrophe à la « Muse “calée” » de la poésie épique et ici didactique, « Calliope, repos des hommes et plaisir des dieux » (6.93–94 : *callida Musa, | Calliope, requies hominum diuomque uoluptas*). Surtout, alors que dans le premier prologue, Vénus « [plante] dans le cœur de tous le caressant amour » (1.19 : *omnibus incutiens blandum per pectora amorem*) afin qu'ils propagent leur espèce, dans l'introduction du finale du même livre I, c'est « un grand espoir de gloire », positif en ce qu'il permet au poète de diffuser la doctrine d'Épicure, qui « a planté dans [son] cœur le doux amour des Muses » (1.923–925 : *laudis spes magna [...] | [...] incussit suauem mi in pectus amorem | Musarum*). En tout cas, dans tout ce passage, repris presque tel quel au prologue du livre IV, le poète s'enorgueillit d'éclairer une matière obscure par un poème imprégné de la grâce des Muses, se comparant aux médecins qui font avaler l'amère absinthe en enduisant le bord de la coupe de doux miel : si Lucrèce célèbre quelque chose de doux-amer, ce n'est donc pas comme Sappho l'amour, mais le mélange d'une théorie qui « paraît en général assez amère à qui ne l'a pas maniée » et du « doux miel poétique », mélange retenant l'esprit du lecteur dans des vers qui l'amènent à une perception entière de la nature et le libèrent des superstitions<sup>60</sup>. En définitive, tout comme la poésie est pour Sappho – d'après sa réception – un remède à l'amour, elle contribue aussi chez Lucrèce à guérir des terreurs de l'esprit.

<sup>60</sup>Lucr. 1.921–950 (1.926–950a = 4.1–25a), en partic., 1.933–950 = 4.8–25 : *obscura de re tam lucida pango | carmina, musaeo contingens cuncta lepore. | id quoque enim non ab nulla ratione uidetur. | nam ueluti pueris apsinthia taetra medentes | cum dare conantur, prius oras pocula circum | contingunt mellis dulci [...] liquore, | ut puerorum aetas [...] interea perpotet amarum | apsinthi laticem, deceptaque non capiatur, | sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque uidetur | tristior esse quibus non est tractata [...], uolui tibi suauiloquenti | carmine Pierio rationem exponere nostram | et quasi musaeo dulci contingere melle, | si tibi forte animum tali ratione tenere | uersibus in nostris possem, dum perspicias omnem | naturam rerum*. Pour les superstitions dont le poème de Lucrèce veut libérer l'esprit, 1.932 = 4.7 : *religionum animum nodis exsoluere pergo*.

## Discours en dialogue sur l'amour et la terreur

On peut avancer dans ce contexte une interprétation expliquant la présence de Sappho chez Lucrèce et sa conversion des effets du désir érotique passionné du fragment 31 à propos de la terreur. Sappho apparaissant pour Lucrèce comme un modèle poétique, mais comme un anti-modèle érotique, la liste de symptômes pour laquelle elle était universellement connue déjà dans l'Antiquité était probablement un passage obligé, et certainement l'occasion idéale pour lui de marquer son admiration de poète et sa distance de philosophe épicurien face à elle : le choix de référer la pathologie à la peur assimile la passion érotique à une terreur de l'esprit, et le fait qu'elle illustre la conjonction de l'esprit et de l'âme et leur matérialité, à savoir un point essentiel de la doctrine épicurienne censée justement guérir des terreurs de l'esprit, lui permet de devenir un pur ornement littéraire, un moyen de « faire passer la pilule » en enrobant une goutte d'amère absinthe philosophique d'un peu de doux miel poétique.

J'ai mentionné que dans la réécriture de Lucrèce se reflétait aussi la réception antérieure et contemporaine du fragment 31 de Sappho. Ainsi, certains symptômes peuvent être lus comme des prises de position sur le texte même de Sappho – je pense à la langue brisée et à la voix impossible – probablement déjà problématique dans l'Antiquité. L'attribution de ces effets à la terreur est sans doute aussi, nous l'avons vu, une réponse à la tradition culminant à la même époque chez Catulle, qui célèbre la passion érotique rejetée au contraire par Lucrèce à la fin du livre IV comme une illusion source de malheur. On peut y voir également un écho de la tradition qui, à l'instar d'Apollonios et de Théocrite, a mis en question la nature exacte du sentiment de Sappho en confrontant ses symptômes à ceux des poèmes homériques, qui dénotent l'affliction et surtout la crainte. J'ai noté encore que l'insertion de cette pathographie comme un argument dans un raisonnement théorique s'inscrivait dans la suite de réutilisations de ce syndrome dans le discours scientifique, en particulier médical, ce qui se traduit ici par un style paratactique épuré. J'ajoute enfin ici que cette liste d'effets physiques extrêmes – en particulier du fait que les principaux d'entre eux sont introduits dans une incise renchérissant sur les deux premiers, qui suffiraient à la démonstration – participe d'une élévation poétique par rapport à l'argument philosophique, de l'ajout d'une dimension sublime qui évoque celle pour laquelle le poème de Sappho est cité, certes plus tard, par le Ps.-Longin, mais peut-être déjà dans une tradition rhétorique antérieure.

Nous avons vu que le fragment 31 n'était pas le seul poème de Sappho dont on perçoit l'écho chez Lucrèce. Ainsi, on voit la présence de la prière à Aphrodite du fragment 1 derrière l'invocation à Vénus qui constitue le prologue général du *De rerum natura*. Or, cette ode de Sappho est citée par Denys d'Halicarnasse, environ une génération après Lucrèce, comme un modèle non pas de sublime, mais au contraire d'élégance (en l'occurrence phonétique), ce qui correspond à la grâce attribuée à Sappho par une tradition rhétorique plus répandue. Quant à Lucrèce, il semble mêler ce dernier caractère au premier, tout comme il insère parfois à son poème de grand style une touche de poésie alexandrine : le souffle avec lequel il invoque la puissance créatrice du monde comme inspiratrice en une longue et complexe période de vingt-huit vers est caractéristique de la sublimité générale de l'œuvre, mais la grâce s'y ajoute à la fin de cette période, qui se clôt sur le terme de « charme » (*leporem*).

Le troisième poème de Sappho principalement évoqué par Lucrèce est le fragment 16, lu comme un programme poétique à cause de son introduction évoquant les opinions des autres sur « la chose la plus belle » pour mettre en relief celle du *je* de Sappho, qui donne le premier rang non aux valeurs guerrières, mais à « ce que l'on aime ». Le fait que la phrase explicative qui suit immédiatement cette *priamel* et amène l'exemple d'Hélène se retrouve chez Lucrèce à la fin de la pathographie de la terreur du livre III, où elle affirme non la suprématie de l'amour, mais un point de raisonnement philosophique, souligne la différence de propos. On peut aussi voir chez Lucrèce, à la fin du prologue du même livre III, un reflet fugitif de cette Hélène qui, emportée par l'amour, ne pense plus à sa fille ni à « ses chers parents » (fr. 16.10 : φίλων τοκήων) : Lucrèce, dans le passage qui ramène toutes les « plaies de la vie » à la crainte de la mort, affirme que c'est à cause de cette dernière que beaucoup ont trahi leur patrie « et leurs chers parents » (3.85 : *carosque parentis*) ; cet écho – discret, mais renforcé par le sens analogue des deux phrases, par la position en fin de vers des deux syntagmes et par la plus large présence de Sappho (et de ce poème en particulier) chez Lucrèce et notamment dans ce même livre – montre aussi que l'amour est remplacé par et assimilé à une terreur de l'esprit. Enfin, dans le prologue du livre II, une *priamel* très comparable à celle du poème de Sappho, on l'a vu, met en évidence comme volupté suprême, par contraste avec celles de l'épopée, non pas l'amour, mais l'ataraxie procurée par la doctrine d'Épicure.

En conclusion, on peut dire que c'est à la définition du plaisir, concept central car moteur du monde pour l'épicurisme, que Sappho contribue chez Lucrèce, en tant que modèle négatif et positif. Lucrèce rejette la passion pour laquelle Sappho est une référence dans la tradition

antique de poésie érotique : il assimile en effet à une terreur cette passion douce-amère, source de troubles, et situe le plaisir dans l'absence de passion, autant en amour – dans la *uolgiuaga Venus*, où la volupté physique est pure, c'est-à-dire libre de soucis, et dans le cadre nuptial, où elle est réciproque et permet la procréation – qu'en philosophie, où l'ataraxie épicurienne est le plaisir suprême de l'esprit. En revanche, Lucrèce accepte la douceur poétique, essentielle chez Sappho, car il peut grâce à elle sublimer l'amer raisonnement philosophique et faciliter l'action thérapeutique de ce remède à la terreur (et donc aussi à l'amour).

## CHAPITRE IV

### HORACE FACE À SAPPHO ET CATULLE : DÉFINITION D'UNE VOIX ÉROTIQUE LYRIQUE

Horace propose une liste de symptômes comparable à celle du fragment 31 de Sappho dans un poème d'amour du début de son recueil lyrique, qui emploie – cela aura son importance – non la strophe sapphique, mais un rythme asclépiade (*asclepiadeum quartum*), l'Ode 1.13 :

*Cum tu, Lydia, Telephi  
ceruicem roseam, cerea Telephi  
laudas bracchia, uae, meum  
feruens difficili bile tumet iecur.*

*tum nec mens mihi nec color                    5  
certa sede manet, umor et in genas  
furtim labitur; arguens  
quam lentis penitus macerer ignibus.*

*uror, seu tibi candidos  
turparunt umeros inmodicae mero            10  
rixae, siue puer furens  
inpressit memorem dente labris notam.*

*non, si me satis audias,  
speres perpetuum dulcia barbatae  
laedentem oscula, quae Venus            15  
quinta parte sui nectaris imbuit.*

*felices ter et amplius  
quos inrupta tenet copula nec malis  
diuolsus querimoniis  
suprema citius soluet amor die.            20*

« Lorsque tu loues, Lydie, Télèphe à la nuque de rose, Télèphe aux bras de cire, malheur ! mon foie bouillonne et gonfle d'une pénible bile.

Alors, ni mon esprit ni mon teint ne restent à leur place, et une humeur sur mes joues furtivement s'écoule, prouvant combien je suis au dedans englué et rongé par le feu.

Je brûle, que tes blanches épaules soient souillées par des bagarres sans mesure dans le vin, ou que le garçon en fureur ait imprimé de ses dents sur tes lèvres une marque mémorable.

Non, si tu veux bien m'écouter, ne l'espère pas amant perpétuel, celui qui blesse de doux baisers avec barbarie, des baisers que Vénus a imprégnés de la quintessence de son nectar.

Heureux trois fois et davantage, ceux que lie une union sans rupture, et que l'amour ne pourra, déchiré par de tristes plaintes, séparer avant leur dernier jour ! »



On peut répartir ce poème, composé de distiques formés d'un glyconien et d'un asclépiade mineur, en cinq strophes de quatre vers correspondant chacune à une phrase<sup>1</sup>. Il présente une structure tripartite asymétrique. Les trois premières strophes décrivent les réactions physiques du *je* face à la relation érotique entre la destinataire du poème, Lydie, et un amant du nom de Télèphe. La quatrième strophe se réfère à la situation évoquée auparavant, mais s'en détache par une première rupture énonciative : le *je* y donne au *tu* un conseil sur ses amours. Mais le détachement apparaît à son comble dans la cinquième et dernière strophe, où est célébré à la troisième personne l'idéal d'un amour sans rupture ni plaintes et sans autre fin que la mort<sup>2</sup>. Cette structure contrastée a donné lieu à des interrogations sur le sérieux ou non tant du début du poème, qui s'apparente à une parodie de situations et expressions typiques de l'épigramme érotique, que de sa conclusion, qui introduit un renversement solennel, une sorte d'anti-pointe d'épigramme : j'y reviendrai en fin de chapitre en donnant ma propre interprétation<sup>3</sup>. Dans un premier temps, j'étudierai les symptômes de la première partie, puis leur insertion au texte de cette ode, ainsi qu'au cotexte du recueil lyrique d'Horace, en particulier du livre I.

### La liste de symptômes de l'Ode 1.13 : une expression de jalousie

Les symptômes qui m'intéressent ici forment le noyau de la première partie de l'Ode 1.13 : pour être plus exact, ils s'étendent de la fin du vers 3 au premier mot du vers 9, le début de la strophe initiale et le reste de la troisième évoquant les circonstances qui les déclenchent. Ces réactions ont un aspect très concret, voire trivial. Premièrement, elles sont introduites par une interjection de dépit fréquente dans la comédie, mais unique chez Horace : *uae*<sup>4</sup>. En deuxième lieu, elles sont à la fois physiques et mentales, comme le montre la juxtaposition du participe

<sup>1</sup>Pour la tendance de l'*asclepiadeum quartum* à pouvoir être appréhendé par paires de distiques selon la *lex Meinekiana*, Bohnenkamp 1972:54–59 (179–183 sur l'Ode 1.13).

<sup>2</sup>Pour la structure du poème et ses changements de ton, voir surtout Segal 1973:40–41 ; Syndikus 1972.

<sup>3</sup>Pour le caractère de parodie d'épigramme, voir le commentaire de Nisbet & Hubbard 1970. Pour la question du sérieux ou non de la strophe finale, voir la revue des interprétations et la discussion de Hessen 2000.

<sup>4</sup>Avant Horace, on en trouve une cinquantaine d'occurrences chez Plaute et une dizaine chez Térence, marquant la malédiction (du type *uae tibi*) ou la douleur (*uae mihi*), mais seulement deux chez Catulle (iambique, 8.15 : *scelestas, uae te* ; pathétique, 64.196 : *ego, uae misera*) et une chez Virgile (*ecl.* 9.26 : *Mantua, uae miserae*).

concret *feruens* et de l'adjectif abstrait *difficili* (v. 4), puis surtout le fait qu'elles touchent successivement un organe, le foie (v. 4 : *iecur*), et une entité abstraite, l'esprit (v. 5 : *mens*) ; ce dernier et le teint sont d'ailleurs dits de façon figurée ne pas rester à leur place (v. 5–6 : *nec color | certa sede manet*), alors qu'on assiste ensuite au déplacement visible d'une humeur sur les joues (v. 6–7 : *umor et in genas... labitur*), qui à son tour révèle un feu invisible (v. 8 : *penitus... ignibus*). À ce mélange de concret et d'abstrait s'ajoute troisièmement un brouillage des limites entre intérieur et extérieur du corps, souligné surtout dans la deuxième strophe par l'association en une même phrase de l'esprit au dedans et du teint au dehors, puis par le fait que le liquide en surface montre le feu en profondeur. Enfin, on observe dans ces symptômes deux champs lexicaux opposés : d'un côté, celui du feu se manifeste dans le participe initial *feruens* (v. 4), puis dans les deux derniers mots de la liste, *ignibus* et *uror*, respectivement à la fin de la deuxième strophe (v. 8) et au début de la troisième (v. 9) ; de l'autre, celui du liquide traverse également cette liste, entre la bile faisant gonfler le foie au début (v. 4 : *bile*) et l'autre humeur s'écoulant dans la seconde phrase de la deuxième strophe (v. 6 : *umor*) ; ces champs lexicaux sont associés dès l'ouverture dans le bouillonnement de la bile (v. 4 : *feruens... bile*), et surtout en clôture, où l'eau sur les joues montre les feux intérieurs et où ceux-ci, qualifiés de « tenaces », voire « visqueux » (v. 8 : *lentis... ignibus*), créent l'oxymore du feu liquide.

Certains critiques ont vu dans ces vers une image culinaire, à la suite de David West, qui à mon sens exagère la portée de certains points du texte : le mélange d'éléments opposés dans ces vers peut certes suggérer le paradoxe de la macération dans le feu (v. 8 : *macerer ignibus*), mais voir le foie bouillonner et gonfler comme sur un gril ou qualifier la bile d'« indigeste » (v. 4 : *difficili*) est avant tout une façon d'insister sur la dimension caricaturale de cette liste de symptômes<sup>5</sup>. D'autres ont préféré souligner des aspects médicaux : on note que le *je* porte sur les effets se manifestant dans et sur son propre corps un regard extérieur, quasi clinique, que le participe *arguens* signale en introduisant comme un diagnostic ; surtout, le terme générique d'« humeur » (v. 6 : *umor*) employé pour désigner les larmes, associé à la mention de la bile (v. 4 : *bile*) et à d'autres indices plus ténus, a suggéré des renvois à la théorie humorale ; mais il ne s'agit là que de connotations données à des symptômes d'abord érotiques<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>West 1967:65–71, en partic. 66–67 (cf. 1995:60–65), suivi par Santirocco 1986:45 ; dans le même ordre d'idées, Quinn 1980:149 prend l'image de la sève qui sue d'une bûche de bois vert léchée par les flammes. Il s'agit ici de la première association de l'adjectif *lentus* à *ignis*, et Ovide, qui la reprend, semble y avoir vu l'idée d'humidité (*ars* 3.571–572 : *ignibus heu ! lentis uretur, ut umida faena, | ut modo montanis silua recisa iugis*).

Si la cause affective exacte des symptômes n'est pas mentionnée, son identification ne fait guère de doute : le cadre érotique présenté avant et après la pathographie suggère clairement la jalousie du *je*. En effet, l'élément déclencheur est les deux fois l'attitude du *tu* envers le *il*, et vice versa. Au début du poème, c'est le fait que Lydie loue la grâce de Télèphe qui entraîne les réactions en série ; de plus, la juxtaposition de leurs noms à la fin du premier vers (*Lydia, Telephi*), qui évoque un couple, et surtout la répétition de celui du rival à la fin du deuxième, qui suggère que la destinataire de l'ode ne parle que de lui, sont autant d'indices de jalousie de la part du *je*<sup>7</sup>. Quant au feu de la troisième strophe, il découle de la souillure du corps pur du *tu* par les bagarres immodérées des amants avinés (v. 10–11 : *seu tibi candidos | turparunt unmeros inmodicae mero | rixae*), ainsi que des marques de dents du garçon furieux sur les lèvres de la jeune fille, qui en gardent ainsi le souvenir (v. 11–12 : *siue puer furens | inpressit memorem dente labris notam*). Il s'agit donc d'une pathographie de la jalousie : omniprésent, le feu est d'ailleurs un effet topique de l'amour et de la colère, affects qui sont constitutifs de la jalousie et ont souvent pour siège le foie, frappé ici en premier.

Toute cette partie initiale, comme l'a remarqué Elizabeth Sutherland, focalise sur les corps des protagonistes : la circonstancielle ouvrant le poème insiste sur le physique sans marque de Télèphe loué par Lydie, caractérisé comme efféminé par sa couleur de rose et de cire (v. 2–3 : *ceruicem roseam, cerea Telephi | brachia*) ; ensuite, dans la pathographie centrale, c'est le *je* qui décrit son propre corps, marqué quant à lui par la passion depuis l'intérieur (dans le foie et l'esprit) jusqu'à l'extérieur (avec le teint et l'humeur sur les joues) ; enfin, dans la troisième strophe, le corps du *tu* apparaît d'abord comme blanc et pur (v. 9 : *candidos*), rappelant celui de Télèphe au début, mais est aussitôt lui aussi marqué, souillé de l'extérieur par la violence du jeune homme qui, après avoir été présenté au début comme féminin et assimilé – par la comparaison avec la cire – à une tablette d'écriture vierge, se montre ici masculin et imprime lui-même sur les lèvres de Lydie une marque porteuse de mémoire<sup>8</sup>. Je reviendrai dans la conclusion de ce chapitre sur ces indices métaphoriques d'écriture corporelle.

---

<sup>6</sup>Pour les indices médicaux, voir Radici Colace 1985 et Mazzini 1991:109–112 (qui renvoie aussi à *epod.* 11.15–17), et en particulier Keyser 1989 qui, outre la bile jaune bouillonnant dans le foie, humeur chaude et sèche liée au feu (ce qui peut expliquer l'oxymore du feu liquide revenant en fin de liste), identifie l'« humeur » lacrymale avec le phlegme et réfère l'esprit à la bile noire et le teint au sang ; à cette passion humorale associée aux quatre éléments s'opposerait dans la quatrième strophe un amour lié à la quintessence aristotélicienne, au cinquième élément éthérien entrant dans la composition de l'âme ou du ciel (sur ce dernier point, cf. West 1995:65).

<sup>7</sup>Pour l'effet de la récurrence du nom propre chez Horace, cf. West 1967:67 : « Telephus this and Telephus that ».

## Rapport avec les symptômes du fragment 31 de Sappho

Ces trois strophes initiales ont été souvent rapprochées de façon générale du fragment 31 de Sappho, mais rarement étudiées en comparaison étroite avec lui. À première vue, le lien se limite à la présentation, dans deux poèmes aux formes strophiques distinctes, de listes d'effets de la passion assez différentes : celle d'Horace n'est pas paratactique et débute notamment par un trouble sans précédent sapphique, le foie qui bouillonne et se gonfle de bile. L'instabilité de l'esprit, sans équivalent précis chez Sappho, peut toutefois être interprétée – on verra plus loin d'autres indices allant dans le même sens – comme un résumé des effets de la troisième strophe du fragment 31, affectant l'expression et la perception. Mais ce sont les deux effets suivants qui se rapprochent le plus de Sappho, en l'occurrence des symptômes de la quatrième strophe, visibles de l'extérieur : le teint variable rappelle la pâleur de la locutrice, « plus verte que l'herbe » (fr. 31.14 : *χλωροτέρα... ποίας*), et s'il est question d'une « humeur » qui glisse sur les joues (v. 6–7 : *umor... labitur*), plutôt que de larmes, c'est peut-être pour établir un lien avec la sueur qui s'écoule sur le *je* de Sappho (fr. 31.13 : *ἀ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται*)<sup>9</sup>. Quant au feu, enfin, qui dès le début fait bouillonner le foie, puis joue sans doute un rôle implicite dans les variations du teint, avant d'être signalé comme intérieur par l'écoulement d'une humeur externe, et enfin exprimé avec force comme un symptôme à part entière par le seul verbe *uror*, il est décrit comme agissant en profondeur (v. 8 : *penitus*) et rappelle en cela celui qui court sous la peau du *je* chez Sappho (fr. 31.9–10 : *λέπτον | δ' αὐτικά χρωί πῦρ ὑπαδεδρόμακεν*) ; mais si l'adjectif *lentis* qualifiant *ignibus* répond peut-être phonétiquement à *λέπτον*, son sens de « tenace », voire « visqueux », montre un feu bien moins « subtil » que celui de Sappho.

Les symptômes ne concordent donc que très partiellement entre Sappho et Horace : ceux qu'il décrit n'ont pas tous un correspondant chez elle, et ceux qu'elle liste, plus nombreux, en ont a fortiori proportionnellement moins chez lui. Mais le regard extérieur porté par le *je* sur lui-même rapproche les deux pathographies. Par ailleurs, on note des analogies intéressantes dans leur présentation. Dans les deux poèmes, la syntaxe détache un effet initial de la suite de la liste : le coup au cœur chez Sappho (fr. 31.6) et le gonflement du foie chez Horace (1.13.4),

<sup>8</sup>Sutherland 2005.

<sup>9</sup>L'emploi du terme générique *umor* plutôt que du terme spécifique de « larme » – *lacrima* serait possible à cette place d'un point de vue métrique (cf. Hor. *carm.* 4.1.34 : *manat rara meas lacrima per genas*) – permet de mieux faire le lien avec le substantif *ἴδρωσ* de Sappho, qui désigne étymologiquement aussi un liquide ; pour une autre raison possible de l'emploi de ce terme, voir *infra* p. 216–217.

de plus, occupent chacun un vers entier et sont précédés d'une forme d'interjection associée à un pronom ou adjectif de première personne (fr. 31.5 : τό μ' ἦ μόν... ; 1.13.3 : *uae, meum*...). On peut aussi comparer d'un point de vue temporel l'introduction de la pathographie. Celle de Sappho présente deux niveaux : on assiste d'abord à un coup au cœur ponctuel, causé par la représentation de la scène initiale ; cette réaction est alors expliquée par les effets en série se déclenchant au moindre regard du *je* vers le *tu*, circonstance générale qu'indique la corrélation ὥς... ὅς... avec le subjonctif aoriste dans la subordonnée. On observe chez Horace un écho de cette corrélation dans la temporelle initiale introduite par *cum* et reprise par *tum* au début de la deuxième strophe<sup>10</sup>. Toutefois, cette articulation, qui relie les deux premières phrases, montre justement qu'il y a ici un seul et non deux niveaux temporels : tant le premier symptôme que les suivants se manifestent en général quand Lydie loue la beauté de Télèphe. La subordonnée ouvrant l'*Ode* 1.13 répond ainsi autant à la scène initiale du fragment 31 qu'à la proposition introduite par ὥς : chez Sappho, les troubles en série se déclenchent au regard du *je* vers le *tu* désirable, et seul le coup au cœur initial résulte de l'imagination de la destinataire dans une relation de couple ; chez Horace, il n'est pas question du regard du *je* ni du désir émanant du *tu*, mais l'ensemble des symptômes est causé par le rapport de Lydie à Télèphe.

#### *Rapport avec le reste du poème de Sappho*

On peut voir ainsi dans la subordonnée temporelle qui ouvre l'*Ode* 1.13 non seulement un parallèle à celle qui introduit la pathographie proprement dite du fragment 31, mais aussi des échos de la scène initiale du poème de Sappho. Elle présente en effet également face au *je* la relation entre un *tu* et un *il*, mais de façon très différente. Si ces deux derniers sont anonymes chez Sappho, et le second même indéfini (fr. 31.1–2 : κῆνος... ὄνηρ, ὄττις...), ils sont chez Horace désignés dès le premier vers par leurs noms propres mis côte à côte et soulignés avec insistance, celui de Lydie par le pronom *tu* qui le précède et celui de Télèphe par sa répétition en même position à la fin du vers suivant. Alors que chez Sappho, l'homme est virtuel, il est donc spécifique chez Horace, dont le *je* n'est plus féminin mais masculin, ce qui implique une concurrence entre deux relations hétérosexuelles : l'*Ode* 1.13 relit ainsi radicalement la liste de symptômes du fragment 31 de Sappho comme une expression de jalousie<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup>La remarque est faite par Syndikus 1972.

La place des références aux différentes personnes dans la strophe est aussi intéressante. Le poème de Sappho présente à l'ouverture la perspective du *je* (fr. 31.1 : φαίνεται μοι), ce que ne fait pas celui d'Horace : c'est aussi un pronom qui y occupe la deuxième position dans le vers initial, mais celui de deuxième personne (*tu*) et non de première. Dans les deux textes est ensuite introduit le *il* ; mais si Sappho ne mentionne « cet homme » unique et indéfini qu'en milieu des vers 1 (κῆνος) et 2 (ὄνηρ, ὅστις...), Horace met bien plus en évidence à la fin des mêmes vers le nom propre répété désignant un rival particulier (*Telephi*). Enfin, alors que la deuxième personne occupe la position finale du vers 2 du fragment 31 (τοι), c'est la première qui a cette place au vers 3 de l'*Ode* 1.13 (*meum*), dans ce qui est déjà le début des symptômes et non plus l'évocation de la situation initiale. Il en résulte une focalisation toute différente : ce n'est pas le *tu* qui est au centre de la partie initiale du poème, mais le *je* et ses symptômes déclenchés non par l'imagination d'un *il* face au *tu*, mais par la relation entre le *tu* et le *il*.

La distribution des rôles frappe également. À l'entame du poème de Sappho, le *je* célèbre l'homme imaginé en face de la destinataire comme « égal aux dieux » (ἴσος θεοισιν), pour sa félicité et peut-être sa force ou sa quasi immortalité ; chez Horace, c'est le *tu* de Lydie qui fait un éloge du *il*, relatif seulement à son physique. On voit dans ce début la beauté efféminée de Télèphe, mais non le charme du *tu* féminin comme dans le fragment 31 ; et alors que Sappho montre autant le *il* écoutant attentivement (v. 4 : ὑπακούει) que le *tu* parlant avec douceur et riant de façon désirable (v. 3–5 : ἄδῃ φωνεῖ- | σας... || καὶ γελαίσας ἡμέροεν), la seule à agir dans la strophe initiale de l'*Ode* 1.13 est Lydie, qui loue Télèphe (v. 3 : *laudat*), paroles moins douces pour le *je* que celles de la destinataire du poème de Sappho. Dans la troisième strophe, qui présente d'autres circonstances de réactions passionnées du *je*, la situation s'inverse : cette fois, c'est Lydie qui est gracieuse et passive, et Télèphe qui est actif. Une fois de plus, Horace n'insiste que sur l'aspect physique : mais à peine la blancheur pure des épaules de Lydie est-elle montrée qu'elle subit la souillure de bagarres impliquant implicitement son amant (v. 9–11 : *tibi candidos | turparunt umeros... | rixae*). Télèphe a ensuite un rôle actif explicite, mais opposé à celui du *il* du poème de Sappho : garçon furieux (v. 11 : *puer furens*) et non homme restant assis (fr. 31.2–3 : ὄνηρ, ὅστις... | ἰσδάνει), il imprime une marque de dents indélébile sur les lèvres du *tu* (v. 11 : *inpressit memorem dente labris notam*) au lieu de tendre l'oreille à sa douce voix (fr. 31.3–4 : ἄδῃ φωνεῖ- | σας ὑπακούει). Par cette marque écrite qui contraste

<sup>11</sup>C'est déjà le cas, mais moins nettement, dans le poème 51 de Catulle : voir *supra* p. 103–108. L'hypothèse de Owens 1992, selon laquelle la jalousie serait ici double, une relation homosexuelle du *je* avec Télèphe pouvant également être imaginée de façon secondaire, n'est cependant pas convaincante.

avec l'oralité sapphique, Télèphe blesse justement la bouche par laquelle Lydie le louait dans la première strophe. Quant au *je*, dont Sappho note la perspective dans la célébration initiale de l'homme (fr. 31.1 : φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν) et avant la pathographie (fr. 31.7 : ὡς γὰρ ἐς σ' ἴδω), son rôle laudatif est repris par le *tu* (*laudat*), et son point de vue se limite dans les trois premières strophes de l'ode d'Horace à la perception de symptômes de jalousie.

#### *Autres reflets sapphiques ?*

Ces trois strophes initiales de l'*Ode* 1.13, on le voit, peuvent être mises en dialogue assez étroit, mais contrastant, avec le fragment 31 de Sappho. Deux éléments y font encore penser à d'autres poèmes. On peut éventuellement rapprocher l'adjectif « pénible » (1.13.4 : *difficili*), référé à la bile, des « pénibles tourments » dont le *je* du fragment 1 de Sappho prie Aphrodite d'être délivrée (v. 25–26 : χαλέπαν δὲ λῦσον | ἐκ μερίμναν). Mais surtout, le symptôme du feu (1.13.9 : *uror*), dont j'ai dit qu'il était plus puissant que celui, subtil, du fragment 31 (v. 9–10 : λέπτων... πῦρ), évoque plutôt d'autres ardeurs sapphiques bien plus dévorantes : je pense aux fragments dans lesquels soit l'esprit du *je* brûle de désir (fr. 48.2 : ἔμαν φρένα καιομέναν πόθῳ), soit le *nous* est littéralement « rôti » par un *tu* (fr. 38 : ὄπταις ὄμμε). De fait, les effets sont moins paralysants, mais plus violents que dans le fragment 31 de Sappho, où finalement « tout est supportable » (v. 17 : πᾶν τόλματον), ce qui n'est nullement le cas chez Horace.

#### *Rapport avec Catulle*

La pathographie d'Horace présente des échos non seulement de Sappho et du fragment 31 en particulier, mais aussi de sa réception. Celle-ci, on l'a vu, a passé par les banquets tardo-archaïques et classiques, avant de se manifester à l'époque hellénistique dans le genre – lui-même lié à l'occasion symposiaque – de l'épigramme érotique, ainsi que dans la comédie. Or, j'ai signalé plus haut à propos de la structure de l'*Ode* 1.13 que la critique avait interprété le poème comme une parodie d'épigramme, notamment dans la première partie, qui contient divers éléments typiques de ce genre : parmi ceux-ci, on peut citer le nom même de Télèphe, son apparence gracieuse, son comportement de banquetteur violent et ses baisers furieux, mais clairement aussi les symptômes passionnés, même s'il est difficile de trouver chez Horace des

échos précis de cette tradition de réception de Sappho<sup>12</sup>. En revanche, l’*Ode* 1.13 peut entrer en dialogue avec un poème qui continue cette réception épigrammatique en la réorientant vers le genre lyrique : le *carmen* 51 de Catulle, qui récrit en strophes sapphiques le fragment 31 de Sappho, et dont Horace doit tenir compte, lui qui clôt le recueil des *Odes* en prétendant être le premier à avoir introduit le chant éolien parmi les rythmes italiques (3.30.13–14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos*).

Le poème 51 de Catulle, par rapport à Sappho, présente une demi-liste de symptômes : les correspondances chez Horace sont donc plus partielles encore, mais méritent d’être relevées. L’instabilité de l’esprit (1.13.5–6 : *nec mens mihi... | certa sede manet*), dont j’ai dit qu’elle peut être interprétée comme une synthèse des effets de la troisième strophe du fragment 31, s’apparente en cela à l’arrachement initial de tous les sens du *je* chez Catulle (51.5–6 : *omnis | eripit sensus mihi*), qui est lui-même sans lien avec le « coup au cœur dans la poitrine » de Sappho et fonctionne comme une sorte de titre ou de résumé anticipé de la pathographie : l’expression de Catulle et d’Horace est différente, mais l’idée est analogue, et l’abstraction de l’esprit (*mens*) rappelle celle des sens (*sensus*). Par ailleurs, Horace semble continuer sa liste précisément là où Catulle interrompt la sienne : le teint variable et l’humeur qui s’écoule ont des correspondants, on l’a vu, dans la quatrième strophe du fragment 31, contenant des effets externes et visibles sans parallèles dans le poème 51 ; Horace insiste ainsi plus que Catulle sur les manifestations concrètes de la passion. Enfin, l’oxymore du feu liquide, implicite dès le premier symptôme d’Horace et explicite surtout dans l’échappement furtif d’une humeur qui montre le *je* englué et rongé au dedans par le feu (1.13.5–7 : *umor et in genas | furtim labitur, arguens | quam lentis penitus macerer ignibus*), se trouve déjà chez Catulle, où une flamme s’écoule dans le corps (51.9–10 : *tenuis sub artus | flamma demanat*) ; là encore, cependant, les feux horatiens sont bien plus tenaces que subtils<sup>13</sup>.

Outre les symptômes, on peut aussi confronter leurs circonstances. De façon générale, le début des deux poèmes présente, face à un locuteur masculin et non féminin comme chez Sappho, une relation entre la destinataire et un autre homme, qui apparaît ainsi comme un

---

<sup>12</sup>Le modèle épigrammatique est proposé pour l’*Ode* 1.13 du point de vue de la structure surtout par Williams 1968:563–565, et développé en relation avec les motifs par Nisbet & Hubbard 1970:169–170 et 173, qui, entre autres reprises hellénistiques des symptômes sapphiques, renvoient dans l’épigramme à Call. *epigr.* 43, Asclep. *AP* 12.135 et, à Rome, à Aedit. fr. 1 Morel.

<sup>13</sup>Sutherland 2005.



rival. Le *tu* y est nommé *Lesbia* au vers 7 du poème de Catulle et *Lydia* dès le vers initial de celui d'Horace, deux surnoms proches d'un point de vue phonétique et prosodique, mais aussi sémantique, la « femme de Lesbos » et la « femme de Lydie » renvoyant à deux terres qui se font face dans la géographie des poèmes de Sappho ; mais si la destinataire est nommée dans les deux poèmes, le rival ne l'est que chez Horace, qui accentue ainsi le sentiment de jalousie, absent chez Sappho, où l'homme est virtuel, mais sans doute déjà présent chez Catulle, où le *il* est certainement défini et mis en évidence<sup>14</sup>. On notera d'ailleurs – ce qui est passé inaperçu de la critique – que la répétition du nom *Telephi* à la fin des deux vers initiaux de l'*Ode* 1.13 fait écho à celle du pronom *ille* au début des deux mêmes vers dans le poème 51.

### Rapport avec Lucrèce

J'ai relevé chez Horace quelques indices médicaux, qui sont pour leur part sans précédent chez Catulle. Or, le fragment 31 de Sappho, on l'a vu, a connu une réception médicale, sans doute due à sa liste de symptômes en parataxe. Alors que Catulle, tout en réduisant la liste et en créant des effets stylistiques plus recherchés, avait conservé la parataxe, Horace y renonce certes. Mais il introduit un lexique pointant vers le registre médical, avec la référence à la bile gonflant le foie (v. 4 : *bile tumet iecur*) et à une autre humeur (v. 6 : *umor*), et avec le verbe de la démonstration (v. 7 : *arguens*), qui introduit un diagnostic. Or, l'*Ode* 1.13 peut à mon sens être mise en dialogue, dans la tradition médicale de réception de Sappho, avec la version de la pathographie – atomiste et non humorale – donnée par Lucrèce, dont l'idée de l'amour a dû marquer Horace<sup>15</sup>. Je vais tenter de le montrer.

Le premier indice de la présence de Lucrèce chez Horace se trouve dans le symptôme qui ouvre la deuxième strophe, à savoir le fait que l'esprit ne reste pas à sa place fixe (1.13.5–6 : *tum nec mens mihi... | certa sede manet*). Chez Lucrèce, c'est aussi l'esprit qui est secoué en premier par une peur violente (3.152 : *uerum ubi uementi magis est commota metu mens...*) et qui, comme si justement il ne restait pas en place, frappe à son tour les différentes parties du

---

<sup>14</sup>Les liens entre l'*Ode* 1.13 d'Horace et le poème 51 de Catulle n'ont guère été étudiés : seul Costanza 1950:86–108, en particulier 94–97 pour la scène initiale, relève de façon générale quelques points de contact, notamment à propos des noms propres et de l'insistance des deux poètes – et surtout d'Horace – sur l'élément de jalousie.

<sup>15</sup>Pour la tradition de réception médicale du fragment 31 de Sappho et Lucrèce, voir *supra* p. 174–175 et n. 12. Pour l'opposition entre la théorie humorale courante et la doctrine atomiste, voir Keyser 1989:76–77.

corps par le biais de l'âme<sup>16</sup>. Il faut toutefois remarquer une différence. Chez Lucrèce, le coup porté à l'esprit provient de l'extérieur et, répercuté ensuite par celui-ci dans le corps, constitue l'origine des symptômes : les atomes subtils de l'esprit et de l'âme – composés de chaleur, de souffle et d'air immobile, trois éléments mis successivement en mouvement par un quatrième extrêmement ténu, anonyme, responsable de la sensibilité – sont ébranlés les premiers, par la terreur en l'occurrence, et ébranlent ensuite ceux du reste du corps<sup>17</sup>. Chez Horace, par contre, l'instabilité de l'esprit est l'un des effets proprement dits : le point de départ de la pathologie se situe au vers précédent dans le foie, siège des émotions, et c'est l'excès de bile qui entraîne les autres troubles, dus au déséquilibre interne des humeurs. Horace se distancie donc de la théorie atomiste de Lucrèce et attribue les symptômes non à une terreur extérieure, mais à une passion érotique viscérale, la jalousie, faite de désir érotique (comme chez Sappho et Catulle) et de colère (laquelle bouillonne ailleurs chez Lucrèce en des termes similaires)<sup>18</sup>.

Le deuxième ensemble d'indices suggérant un dialogue d'Horace avec Lucrèce est lié au choix et à la fonction des autres symptômes. Au livre III du *De rerum natura*, l'ébranlement de l'esprit et de l'âme par une peur violente se marque d'abord par des sudations et une pâleur qui, sans le reste des effets sapphiques présentés ensuite en incise, suffiraient à montrer le lien entre esprit et âme (Lucr. 3.153–154 : *sudoresque ita palloremque existere toto | corpore [...], facile ut quiuis hinc noscere possit | esse animam cum animo coniunctam*)<sup>19</sup>. On constate que chez Horace, les deux effets accompagnant l'instabilité de l'esprit correspondent justement à ceux de Lucrèce : on peut comparer la pâleur générale du corps au fait que le teint ne reste pas à sa place (1.13.5–6 : *nec color | certa sede manet*), et aux sudations l'humeur – plutôt que les larmes – s'écoulant sur les joues (1.13.6–7 : *umor et in genas | furtim labitur*) ; et surtout, ces deux symptômes entrent comme chez Lucrèce dans une démonstration, mais qui concerne non le lien entre esprit et âme, mais justement l'effet sapphique que ce dernier ne retient pas parce qu'il évacue de sa liste toute connotation érotique, à savoir le feu (1.13.7–8 : *arguens | quam*

<sup>16</sup>Costanza 1950:98n.6 note aussi en passant le lien entre *mens* chez Horace et chez Lucrèce.

<sup>17</sup>Voir *supra* p. 181–182.

<sup>18</sup>Cf. Lucr. 3.288 : *est etiam calor ille animo, quem sumit, in ira | cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*.

<sup>19</sup>Voir *supra* p. 170 et 172–174.

*lentis penitus macerer ignibus*). Horace insiste dans sa pathographie humorale sur la passion de la jalousie érotique, et non sur la théorie physiologique comme l'atomiste Lucrèce<sup>20</sup>.

Enfin, en dehors des symptômes, les commentaires rapprochent l'évocation des bagarres et surtout des baisers violents de Télèphe qui blessent Lydie d'un passage du finale du livre IV de Lucrèce décrivant le comportement brutal des amants passionnés (Lucr. 4.1079–1083) :

*quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem  
corporis, et dentes inlidunt saepe labellis  
osculaque adfligunt, quia non est pura uoluptas  
et stimuli subsunt qui instigant laedere id ipsum,  
quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt.*

« L'objet de leur désir, ils le pressent étroitement, ils le font souffrir, ils impriment leurs dents sur ses lèvres mignonnes, qu'ils meurtrissent de baisers : c'est que chez eux le plaisir n'est pas pur ; des aiguillons secrets les pressent de blesser l'objet, quel soit-il, qui fait lever en eux ces germes de fureur. » (Trad. A. Ernout)

On ne peut certes affirmer que ce passage est le modèle d'Horace pour les vers 11–12 de l'*Ode* 1.13, vu que le thème des morsures érotiques est fréquent dans la poésie d'amour gréco-latine, mais la présence de Lucrèce dans la pathographie justifie ce second rapprochement : outre le parallèle entre la rage lucrétienne (4.1083 : *rabies*) et la fureur du Télèphe horatien (1.13.11 : *puer furens*), les analogies entre les deux textes sont l'impression des dents sur les lèvres (4.1080 : *dentes inlidunt... labellis* ; 1.13.12 : *inpressit... dentes labris notam*) et l'idée oxymorique de la blessure des baisers présente dans la strophe suivante du poème d'Horace (1.1081 : *osculaque adfligunt* ; 1082 : *laedere* ; 1.13.15 : *laedentem oscula*)<sup>21</sup>. Si Lucrèce fait dans le finale du livre IV une caricature de l'amour passionné, c'est sans doute également le cas d'Horace, non seulement dans l'évocation de la relation entre Lydie et Télèphe, mais aussi dans la réaction de jalousie du *je* lui-même, dont le caractère concret et trivial a été largement reconnu comme un élément de parodie<sup>22</sup>. Sur ces bases, il faut maintenant aborder la fin de

---

<sup>20</sup>On peut noter que le verbe *macerare*, fréquent chez Plaute et Térence, mais rare au I<sup>er</sup> siècle (Caes. fr. 1.6, Hor. *epod.* 14.16, Ou. *epist.* 20.125, Ciris 244), apparaît deux fois chez Lucrèce où il est lié à la crainte de la mort, et une fois en particulier à la jalousie qui en découle (3.74 *ab eodem saepe timore | macerat inuidia* ; cf. 3.826).

<sup>21</sup>Le rapprochement avec ces vers de Lucrèce est fait par Nisbet & Hubbard 1970:175 (*ad loc.*). Pour le lien entre rage et fureur, voir, dans la suite du passage de Lucrèce, 4.1117 : *inde redit rabies eadem et furor ille reuisit*.

<sup>22</sup>Commager 1962:153–156, West 1967:65–67, Williams 1968:564–565, Nisbet & Hubbard 1970:169–170, Segal 1973:40–41 et 43–44. Seule exception, Syndikus 1972:156–157 pense que par rapport à Sappho, Horace a « das allzu Krasse und Realistische gemildert », montrant qu'il appartient à une « verfeinerten Zivilisation » : il ne doit pas avoir lu, outre l'interjection *uae*, le foie gonflé de bile bouillonnante et la macération intérieure du *je*.

l’*Ode* 1.13, pour tenter de mieux définir la poésie d’amour d’Horace par rapport à Sappho et à sa tradition de réception, de l’épigramme à l’élégie, en passant par Catulle et Lucrèce.

### De la passion concrète aux idéaux érotiques : un poème paradoxal

Après les trois strophes initiales de l’*Ode* 1.13, centrées sur les symptômes du *je* et sur les circonstances dans lesquelles ils se manifestent, la quatrième amène une rupture, marquée par un *non* initial et par l’emploi non plus de l’indicatif, mais du subjonctif : de la description, on passe à la recommandation. Cette quatrième strophe se place certes dans le prolongement de la première partie : elle s’adresse toujours au *tu* de Lydie et continue l’idée de marquage du corps en enchaînant sur le thème des baisers violents. Mais elle amorce une réflexion morale plus générale, une leçon érotique ouverte par la formule « si tu veux bien m’écouter » (v. 13 : *si me satis audias*) : il n’y est pas directement question de l’individu Télèphe, mais de « celui qui... blesse » (v. 15 : *laedentem*), et la tournure participiale indique que nul homme agissant de la sorte ne saurait être un amant perpétuel (v. 14 : *perpetuum*) tel que l’espère Lydie.

On notera par ailleurs l’expression frappante de cette participiale nominalisée. Son noyau principal est disposé en chiasme : l’adjectif initial *dulcia* qualifie le substantif final *oscula*, et l’adverbe *barbare* caractérise le participe *laedentem* au centre. Or, cette disposition crée aussi un double contraste : à la fin du vers 14, l’idée de douceur s’oppose à celle de barbarie, et au début du vers 15, le verbe « blesser » a pour complément antithétique les « baisers » (*dulcia barbare* | *laedentem oscula*). Jusque-là, il semble être question dans ce groupe participial de la douce barbarie des baisers blessants infligés par l’amant que Lydie espère perpétuel : *oscula* apparaît ainsi dans un premier temps comme le complément interne de la chose qui blesse. Toutefois, ce substantif est ensuite complété par une relative qui change le sens : les « baisers que Vénus a imprégnés de la quintessence de son nectar » (v. 15–16 : *oscula, quae Venus | quinta parte sui nectaris imbuunt*) sont plutôt ceux de Lydie dans la perspective du *je*. On croit d’abord que l’amant, que Lydie espère perpétuel, lui inflige la blessure douce et barbare de ses propres baisers, mais il finit par s’avérer, tel un barbare, blesser les doux baisers de Lydie, ou même – sens rare et pluriel poétique – sa « petite bouche » (*oscula*), dès lors simple accusatif de la chose blessée. Le double sens, souligné par la double référence à la douceur des *oscula*, me paraît refléter les points de vue du *tu*, puis du *je* : pour Lydie qui espère les voir durer, les

baisers blessants de l'amant barbare sont doux ; pour le *je* qui veut la convaincre du contraire, ils blessent la douceur divine des baisers de l'amante, imprégnés du nectar de Vénus<sup>23</sup>.

On observe enfin dans cette quatrième strophe la confrontation de deux idéaux érotiques. Celui de Lydie, d'une part, consiste en l'espoir d'une passion violente perpétuelle : l'adjectif *perpetuum*, qui littéralement qualifie l'amant aux baisers barbares, développe l'idée de temps introduite à la fin de la troisième strophe par la référence à la mémoire (v. 12 : *memorem*) ; mais le *je* suggère que si leur marque est « mémorable », les baisers eux-mêmes ne resteront pas. Quant à l'idéal du *je*, que précisera la dernière strophe, il transparaît ici dans l'évocation des baisers imprégnés du nectar de Vénus : il consiste à l'inverse en un amour doux et divin, voire immatériel, si *quinta pars* désigne bien ici la « quintessence », le cinquième élément pur mettant en mouvement les cieux et de l'âme dans la tradition aristotélicienne, par opposition aux quatre premiers éléments<sup>24</sup>. Mais cet idéal contraste avec la passion corporelle du début et pose la question du sérieux de l'entier du poème, question renforcée par la strophe finale.

L'idéal du *je* est en effet développé dans la cinquième et dernière strophe, marquée par une nouvelle rupture : elle n'adresse plus une recommandation au *tu*, mais propose une réflexion générale détachée, à la troisième personne, sous la forme d'un *makarismos*, d'une célébration du bonheur des amants « que lie une union sans rupture et que l'amour ne pourra, déchiré par de funestes plaintes, séparer avant leur dernier jour » (v. 17–20 : *felices ter et amplius | quos inrupta tenet copula nec malis | diuolsus querimoniis | suprema citius soluet amor die*). Cet idéal quasi nuptial se caractérise lui aussi par l'élément d'éternité qui faisait l'espoir de Lydie, et qui accompagne ici non pas les douces blessures d'une passion violente, mais au contraire

---

<sup>23</sup>Cf. Owens 1992.

<sup>24</sup>La critique s'est partagée sur le sens à donner à *quinta pars*. Certains, au motif qu'on ne trouve jamais ailleurs *pars* pour un élément – on attend par exemple *natura* –, ont rapproché ce syntagme d'expressions où le miel est dit avoir un neuvième de la douceur de l'ambrosie ou représenter un dixième de l'immortalité : les baisers de Lydie seraient ainsi cinq fois moins doux que le nectar de Vénus, ce qui serait encore très doux ; cf. Nisbet & Hubbard 1970:175–176. D'autres, jugeant que *pars* pouvait très bien être compris comme une partie, un élément entrant dans la composition d'un tout, ont préféré le sens aristotélicien de « quintessence », cinquième élément éthérien responsable des mouvements des cieux ou de l'âme dans cette tradition. Or, je crois que le rapport avec Lucrèce plaide pour ce dernier sens. Keyser 1989:79–81 a suggéré que la quintessence contrastait avec la passion corporelle du début, liée aux humeurs et aux quatre premiers éléments. Cet amour pur s'oppose à la conception matérialiste de Lucrèce, pour qui l'âme est mise en branle non par un élément immatériel, mais par ses atomes d'air, de souffle, de chaleur et d'un quatrième élément anonyme très mobile et subtil ; cf. *supra* p. 181–182.

un amour sans rupture ni plaintes. On relèvera cependant une fois de plus des ambiguïtés dans l'expression : *inrupta*, hapax au sens de « non rompue », devrait en principe provenir du verbe *inrumpere* (construit parfois avec un complément d'objet direct) et signifier « dans laquelle il est fait irruption » ; de même, pour produire un sens satisfaisant, il faut faire porter la négation *nec* à la fois sur le participe *diuolsus* et sur le verbe *soluet*, sans quoi ce finale célébrerait le bonheur des amants non seulement unis par un lien interrompu, mais aussi déchirés par des plaintes jusqu'au dernier jour (ou séparés sans raison avant leur mort)<sup>25</sup>. Quoiqu'il en soit, ces ambiguïtés soulignent le contraste entre cet idéal du *je* et la situation, décrite dans la première partie du poème, de sa passion déchirée par la jalousie.

Avant d'aborder la question du sérieux ou non de la description exacerbée des symptômes de passion et/ou de la célébration apparemment détachée de cet idéal érotique, il convient de voir dans quelle mesure ce finale peut aussi être mis en dialogue avec les discours dont on a étudié les échos dans la première partie du poème, à savoir avec ceux de Sappho tout d'abord, puis, entre épigramme et élégie, de Catulle et de Lucrèce en particulier.

### Rapport avec Sappho

Les échos du fragment 31 de Sappho semblent à première vue se limiter à la partie initiale de l'*Ode* 1.13 d'Horace. Il vaut cependant la peine d'élargir la comparaison. Chez Sappho, la liste de symptômes, qui se clôt sur la quasi-mort du *je*, est suivie d'une rupture forte marquée au début de la cinquième strophe par un « mais » ouvrant une réflexion générale qui apparaît comme une exhortation à tout supporter (31.17 : ἀλλὰ πᾶν τόλματον) : on peut en rapprocher d'un point de vue structurel chez Horace le double changement de ton, amené après la liste de symptômes par un *non* introduisant la recommandation au *tu*, puis au début de la cinquième et dernière strophe par la célébration générale de l'idéal du *je* ; mais il ne semble pas y avoir de lien thématique entre la fin de l'ode d'Horace et celle du poème de Sappho. Cette fin peut en revanche être mise en relation avec des éléments de la première partie du fragment 31. Dans la quatrième strophe, il y a certes peu d'indices : on notera seulement que l'appel à ce que le *tu* écoute le *je* (1.13.13 : *si me satis audias*) contraste à double titre avec le poème de Sappho, où le *je* ne peut parler (fr. 31.7–8 : με φώνη- | σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει) ni entendre (fr. 31.11–12 :

<sup>25</sup>Pour les ambiguïtés de cette dernière strophe, voir Ancona 1994. Nisbet & Hubbard 1970:177 montrent que la *inrupta... copula* rappelle les δεσμούς ἀρρήκτους enchaînant Arès et Aphrodite (Hom. *Od.* 8.274–275).

ἐπιρρόμ- | βεισι δ' ἄκουαι), et où c'est le *il* qui écoute le *tu* parler doucement (fr. 31.3–4 : ἄδυ φωνεί- | σας ὑπακούει) ; à cette douceur de la voix du *tu* répond chez Horace celle des baisers de l'amant ou de Lydie (1.13.14–15 : *dulcia... oscula*). Mais c'est la dernière strophe qui est la plus intéressante à rapprocher du début du poème de Sappho. On peut en effet voir dans la célébration du bonheur des amants unis par un lien quasi nuptial, qui dure sans rupture ni plaintes jusqu'à la mort, un écho – resté inaperçu de la critique – du *makarismos* initial du futur mari de la destinataire du fragment 31, imaginé dans une intimité sereine face à elle. Le *je* horatien célèbre ainsi non pas au début le bonheur du *il*, du rival Télèphe dont il est jaloux, mais à la fin celui de son modèle de couple idéal.

On trouve aussi dans cette fin quelques échos d'autres poèmes de Sappho. Ainsi, le double oxymore des vers 14–15, dans la perspective de Lydie sur la douce barbarie de l'amant aux blessants baisers (*dulcia barbore | laedentem oscula*), rappelle l'amour doux-amer de tradition sapphique (fr. 130.2 : γλυκύπικρον). Quant au pur extrait de nectar dont Vénus a imprégné les baisers de Lydie (v. 15–16 : *oscula, quae Venus | quinta parte sui nectaris imbuit*), il fait penser à la fin de la prière du fragment 2 de Sappho, où Aphrodite est appelée, dans le cadre d'un rituel champêtre, à verser un nectar mêlé d'allégresse (fr. 2.15–16 : <ὀμμε>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ | οἰνοχόεισα)<sup>26</sup>. Ainsi, l'idéal de Lydie est présenté comme doux-amer avec un thème érotique de tradition sapphique, celui du *je* comme divinement doux avec un écho d'un hymne de Sappho. La strophe finale de l'*Ode* 1.13 prolonge aussi cette dialectique : c'est un rite non pas cultuel, mais nuptial qu'évoque la célébration d'une union sereine et durable, opposée aux ruptures et aux plaintes qu'implique une relation érotique passionnée. Or, cette opposition mérite d'être mise en relation avec la tradition de réception antique de Sappho.

#### *Rapport avec Catulle et la tradition épigrammatique et élégiaque*

Dans les deux dernières strophes de l'*Ode* 1.13, on ne trouve guère d'échos spécifiques du poème 51 de Catulle ; seul peut-être le conseil de prudence face aux faux espoirs adressé au *tu* dans la quatrième strophe prend-il un relief particulier, comparé au passage correspondant du *carmen* 51, qui rappelle Catulle lui-même à la raison face à sa passion nuisible<sup>27</sup>. On peut toutefois établir des liens avec d'autres poèmes de Catulle. Ainsi, l'adjectif *perpetuum* (v. 14)

---

<sup>26</sup>Le renvoi est fait par Nisbet & Hubbard 1970:176.

<sup>27</sup>Cf. Costanza 1950:105.

définissant pour Lydie l'espoir d'une passion éternelle, ainsi que l'idéal de la dernière strophe, peuvent notamment être rapprochés d'une épigramme du Véronais (Catull. 109) :

*iucundum, mea uita, mihi proponis amorem  
hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.  
di magni, facite ut uere promittere possit,  
atque id sincere dicat et ex animo,  
ut liceat nobis tota perducere uita  
aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.*

« Ma vie, tu me proposes qu'il soit agréable, cet amour à nous et entre nous, et qu'il se perpétue. Grands dieux ! faites qu'elle puisse promettre vrai et le dise sincèrement et du fond du cœur, pour qu'il nous soit possible de prolonger toute la vie ce serment éternel d'une alliance sacrée. »

Ce poème est le dernier à être adressé à l'aimée dans le recueil de Catulle, celui où enfin se profile un amour serein et perpétuel (*iucundum... amorem... perpetuumque*), un pacte éternel d'alliance sacrée (*aeternum sanctae foedus amicitiae*), où culmine donc l'idéal quasi nuptial récurrent dans le *libellus* des épigrammes où il est formulé explicitement, mais implicite déjà dans la section polymétrique et surtout dans les grands poèmes<sup>28</sup>. Horace, dans sa célébration finale, semble à première vue adopter cet idéal, partagé aussi par l'élégie, d'un amour unique durant toute la vie : c'est en tout cas l'impression formulée par d'influents commentateurs<sup>29</sup>. Mais Horace fait une distinction capitale : alors que Lydie espère voir durer perpétuellement sa passion douce-amère, le *je* définit comme idéal un amour non seulement durable, mais aussi exclusivement doux, loin des ruptures et des plaintes auxquelles la relation passionnée de Lydie avec Télèphe est implicitement exposée. Or, les ruptures marquent notamment la relation entre Catulle et Lesbie ; on peut même voir dans la référence à la non-rupture intégrée au *makarismos* quasi nuptial (v. 18 : *inrupta*) un écho du *carmen* 11 de Catulle, le pendant en strophes sapphiques du poème 51, qui traite justement le thème de la rupture en renversant à la fin une image nuptiale<sup>30</sup>. Quant aux plaintes (v. 19 : *querimoniis*), elles caractérisent, chez Horace en tout cas, la poésie élégiaque.

<sup>28</sup>Voir *supra* p. 119–142.

<sup>29</sup>Kießling & Heinze 1930, qui citent Prop. 2.15.25–26 et [Tib.] 4.5.15–16 ; Nisbet & Hubbard 1970:170 ; Pöschl 1980 exclut toute ironie et toute distinction d'avec l'élégie dans cette ode ; Fedeli 1992 ajoute Tib. 2.2.19–20.

<sup>30</sup>Il se peut que la structure de l'Ode 1.13 reflète de loin celle du poème 11 de Catulle, qui présente aussi deux forts changements de ton aux deux dernières strophes ; pour le thème de la rupture dans ce *carmen* 11 et son lien avec le 51, voir *supra* p. 150–153 ; pour d'autres échos de cet autre poème sapphique de Catulle chez Horace, notamment dans l'Ode 1.22 rappelant aussi le *carmen* 51 et le fragment 31 de Sappho, voir *infra* p. 229–233.



Cette fin oppose ainsi l'idéal catullien et élégiaque, fondé sur l'espoir dénoncé comme vain de faire durer éternellement une passion douce-amère, à celui d'une union sereine et durable, quasi nuptiale, célébré par le *je* lyrique. Une telle conclusion a fait l'objet de deux objections dont il faut tenir compte : il est certainement vrai d'une part que Catulle et les élégiaques ne renieraient pas l'idéal exprimé dans la strophe finale de l'ode d'Horace, d'autre part que Lydie a un statut de courtisane de banquet pareil à celui des amantes de la tradition épigrammatique et ne peut former avec le *je* un couple stable de type matrimonial, et ce d'autant moins qu'elle n'est que l'une des nombreuses femmes apostrophées dans la lyrique érotique d'Horace, alors que Catulle et les élégiaques présentent leurs amours (également non matrimoniales) comme uniques<sup>31</sup>. Mais il n'en reste pas moins que le rejet de l'espoir d'un amour doux-amer éternel dans la quatrième strophe, tout comme celui des ruptures et des plaintes dans la cinquième, mettent à distance la passion de type catullien pour y préférer une relation également durable, mais sereine. Toutefois, cet idéal contraste avec l'expression de passion de la première partie de l'*Ode* 1.13 et pose la question de son degré de sérieux ou d'ironie : Horace semble d'abord adopter à l'extrême le discours passionné de la tradition épigrammatique et catullienne, puis, dans un renversement anti-épigrammatique, le rejeter pour un idéal opposé, qui apparaît dès lors comme inatteignable. Mais pourquoi Horace introduit-il entre les deux volets de l'ode ce contraste ironique par rapport au discours même adopté par le *je* ? Que peut signifier, dans le même poème, la description d'un *je* aux prises avec une situation érotique de passion déchirée par une jalousie caricaturale et la célébration détachée d'une union idéale sereine et durable, quasi nuptiale ? Le rapport avec Lucrèce peut apporter un premier éclairage à cette question, qu'il faudra ensuite étudier dans le reste du recueil des *Odes* et reprendre en conclusion.

#### *Rapport avec Lucrèce*

J'ai montré qu'Horace se distingue d'abord de Lucrèce en référant à la jalousie érotique, plutôt qu'à la peur, une pathographie humorale et non atomiste, mais s'en rapproche ensuite dans son rejet d'une passion violente. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que l'idéal d'union nuptiale dépassionnée de la strophe finale correspond à la seconde forme de relation érotique tolérée dans le finale du livre IV du *De rerum natura*, à savoir – après la « Vénus vagabonde » censée libérer l'esprit du désir pour éviter qu'il ne se transforme en passion – le

---

<sup>31</sup>Fedeli 1992, Maurach 1992.

mariage. Or, si Lucrèce l’accepte comme cadre de procréation, et seulement secondairement comme espace affectif, Horace fonde son idéal explicitement sur l’amour (1.13.20 : *amor*) : là où Lucrèce réduit l’amour à un désir de volupté visant à libérer la semence (*umor*), Horace le met au centre de son intérêt. Mais il en présente deux types, l’un concret et humoral, l’autre idéal et lié à « la quintessence du nectar de Vénus » (1.13.15–16 : *quae Venus | quinta parte sui nectaris imbuit*). Par rapport à Lucrèce, il propose une caricature comparable de la passion érotique, mais il n’y fait pas échapper le *je*, et surtout le fait tendre vers un idéal où l’amour apparaît sous une forme pure et divine opposée à la conception qu’en présente le philosophe matérialiste. Si la distance ironique du *je* par rapport à son propre discours est essentielle, il y a sans doute aussi une fonction sérieuse à cette tension entre passion érotique et idéal quasi nuptial. Une telle opposition étant récurrente non seulement dans la réception de Sappho, mais aussi dans le recueil lyrique d’Horace, il convient de l’articuler au cotexte de l’*Ode* 1.13.

### L’*Ode* 1.22, second volet d’un diptyque sapphique et catullien

Pour situer à l’intérieur du recueil lyrique d’Horace l’écho du fragment 31 de Sappho – et de sa tradition de réception – qui apparaît dans l’*Ode* 1.13, je commencerai par en étudier un second, qui constitue à mon sens avec lui un diptyque dans le premier livre des *Odes*. Même si c’est seulement la conclusion de l’*Ode* 1.22 qui rappelle Sappho, et aussi Catulle, je cite ici en entier ce poème composé – différemment de 1.13 – en strophes sapphiques :

*Integer uitae scelerisque purus  
non eget Mauris iaculis neque arcu  
nec uenenatis grauida sagittis,  
Fusce, pharetra,*

*siue per Syrtis iter aestuosas* 5  
*siue facturus per inhospitalem  
Caucasum uel quae loca fabulosus  
lambit Hydaspes.*

*namque me silua lupus in Sabina,* 10  
*dum meam canto Lalagem et ultra  
terminum curis uagor expeditis,  
fugit inermem,*

*quale portentum neque militaris  
Daunias latis alit aesculetis* 15  
*nec Iubae tellus generat, leonum  
arida nutrix.*

*pone me pigris ubi nulla campis  
arbor aestiua recreatur aura,  
quod latus mundi nebulae malusque  
Iuppiter urget ;*

20

*pone sub curru nimium propinqui  
solis in terra domibus negata :  
dulce ridentem Lalagen amabo,  
dulce loquentem.*

« L'homme irréprochable en sa vie et pur de crime n'a pas besoin, Fuscus, des javelots maures, ni de l'arc, ni du carquois lourd de flèches empoisonnées,

qu'il s'apprête à faire route à travers les Syrtes bouillonnantes ou le Caucase inhospitalier ou les lieux que lèche l'Hydaspe célébré par la fable.

En effet, devant moi, dans la forêt sabine, comme je chantais ma Lalagé, et que, débarrassé de soucis, je me fourvoyais hors des limites, un loup a fui, et j'étais sans arme,

et c'était un monstre comme la guerrière Daunie n'en nourrit point dans ses vastes chênaies, comme n'en fait pas naître la terre de Juba, nourrice desséchée des lions.

Mets-moi dans les plaines paresseuses où nul arbre ne se ranime au souffle de l'été, dans la région du monde qu'accablent les brumes et un Jupiter malveillant ;

mets-moi sous le char du soleil trop proche, sur la terre refusée aux habitations : partout j'aimerai Lalagé au doux rire, à la douce voix. » (Trad. F. Villeneuve)

Il peut paraître à première vue étrange de mettre en relation avec l'*Ode* 1.13 ce poème qui commence comme une ode non pas érotique, mais morale, et qui, loin de présenter des traces des effets physiques de la passion, évoque au contraire l'invulnérabilité de l'homme intègre : ce thème, exposé dans les deux premières strophes en référence aux pires dangers, est illustré dans les deux suivantes par un exemple personnel où le chant d'amour détaché semble n'avoir que le rôle secondaire de montrer l'absence de soucis du *je* du poète intègre face à un loup terrible ; ce n'est qu'à la fin des deux dernières strophes, après le retour au thème plus général des dangers extrêmes, que ce chant d'amour apparaît non pas comme le signe, mais comme le garant même de l'intégrité du *je*, et que l'on réalise qu'il s'agit d'un poème érotique et non éthique<sup>32</sup>. À l'inverse du *je* de l'*Ode* 1.13, celui de 1.22 est « débarrassé de soucis » (v. 11 : *curis... expeditis*), donc non seulement moralement « intact » (v. 1 : *integer*), « intègre » ou « irréprochable », mais aussi « non-touché » par les coups de la passion. Quant à l'aimée, si la douceur de Lydie était abîmée (1.13.14–16 : *dulcia barbatae | laedentem oscula, quae Venus | quinta parte sui nectaris imbuit*), celle de Lalagé est présentée comme durable, dans son rire et sa voix (1.22.23–24 : *dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem*). On a ainsi affaire

---

<sup>32</sup>Cf. Lowrie 1997:189–191.

à deux poèmes opposés : la relation présentée dans l’*Ode* 1.22 réalise en quelque sorte l’idéal d’union éternelle sans rupture ni plaintes qui paraissait inatteignable en 1.13.

Or, ces poèmes peuvent surtout être mis en relation par le fait que tous deux présentent des échos du fragment 31 de Sappho et du poème 51 de Catulle, différents mais complémentaires. En effet, si l’*Ode* 1.13 rappelle surtout leurs listes de symptômes de la passion, qui n’ont pas de correspondant positif dans l’*Ode* 1.22, la conclusion de cette dernière évoque un élément de la scène initiale des poèmes de Sappho et de Catulle sans parallèle clair en 1.13, le charme de la destinataire. Alors que, là où Sappho décrit par deux participiales la douce voix et le rire désirable du *tu* anonyme (fr. 31.3–5 : ἄδου φωνεΐ- | σασ... | καὶ γελαΐσας ἡμέροεν), Catulle se contente d’une seule pour parler du doux rire de Lesbie (51.5 : *dulce ridentem*), correspondant à la première de Sappho pour l’adjectif adverbial et pour l’ordre des mots, à la seconde pour le participe et pour la position dans la strophe, Horace en utilise à nouveau deux : la première, à propos du doux rire de Lalagé, est exactement pareille à l’unique de Catulle (1.22.23 : *dulce ridentem*) ; la seconde, insistant sur sa douce voix (1.22.24 : *dulce loquentem*), est le parallèle parfait de la première de Sappho (ἄδου φωνεΐσας). On est donc en présence de l’exemple-type de ce que Richard Thomas nomme une « window-reference », et de ce que je préfère appeler un écho au second degré : le texte d’Horace apparaît refléter celui de Sappho à travers celui de Catulle, voire corriger ce dernier<sup>33</sup>.

Par ailleurs, on peut observer que la reprise finale, en anaphore et en asyndète, d’un groupe de même forme que celui du début de l’avant-dernier vers, formé de l’adjectif adverbial *dulce* et d’un participe présent à l’accusatif féminin trisyllabique et homéotéleute, souligne dans le traitement de la strophe sapphique deux principes métriques qu’Horace suit systématiquement dans ce poème et quasi exclusivement dans tout le recueil. D’une part, elle montre qu’Horace, comme Catulle dans le poème 51, voit en l’adonien non la fin d’un troisième vers étendu, ce qu’il est chez Sappho et ce que reflète Catulle dans le *carmen* 11, mais un vers à part entière ponctuant la strophe avec une clausule en relief<sup>34</sup>. D’autre part, il met en évidence par ricochet

<sup>33</sup>Sur ce double écho, largement reconnu (p. ex. Nisbet & Hubbard 1970), cf. Putnam 2006:32–35. Pour l’idée de « window-reference », voir Thomas 1986, avec les réserves émises *supra* p. 8 et 12 sur ce type de terminologie.

<sup>34</sup>Cette caractéristique est mise en évidence de façon analogue à l’ouverture de la toute première ode sapphique du recueil, où l’adonien de la strophe initiale fait l’objet d’une reprise anaphorique au début de l’hendécasyllabe suivant (1.2.4–5 : *terruit urbem, || terruit gentis*). Elle ne connaît que trois exceptions, dont une reflète peut-être par un débordement métrique celui du Tibre décrit dans ces vers (1.2.19–20 : *labitur ripa Ioue non probante u-* |

le groupe initial de l'hendécasyllabe qui précède, avec ses deux spécificités : la première est la coupe après la cinquième syllabe, qui ne souffre que de très rares exceptions dans le premier recueil des *Odes*, alors qu'il n'y a pas de fin de mot récurrente à cet endroit chez Sappho (plus fréquemment chez Alcée) et que Catulle n'en place une là que deux fois sur trois ; la seconde est le fait que cette coupe vienne après une séquence de trois longues, occupée ici en entier par le participe *ridentem*, alors que la quatrième syllabe du vers, toujours longue chez Horace, peut aussi être brève dans la strophe sapphique grecque et catullienne<sup>35</sup>.

Le double écho de Sappho et de Catulle a bien sûr diverses implications. Tout d'abord, ce n'est pas comme chez Sappho le futur mari de la destinataire si gracieuse qui est imaginé face à elle, ni comme chez Catulle un *il* qui la regarde et l'écoute « sans cesse » (51.3 : *identidem*), mais c'est le *je* qui l'aimera (1.22.23 : *amabo*), et l'aimera partout (v. 17–22). Le *je* se trouve ainsi dans une position analogue à celle de l'homme bienheureux chez Sappho et Catulle ; et à l'inverse de l'*Ode* 1.13, il est ici est sans rival. Ensuite, le rire de l'aimée est « doux » comme chez Catulle (*dulce*) et non « désirable » comme chez Sappho (ἡμέροεν), ce qui s'accorde au fait que le *je* ne montre aucun symptôme de désir, mais est « débarrassé de soucis » (1.22.11 : *curis... expeditis*)<sup>36</sup>. Enfin, alors que la voix douce du *tu* de Sappho était sans équivalent chez Catulle, celle de Lalagé est mise en relief à la clôture du poème et y explicite même le nom de

---

*xorius amnis*), et dont les deux autres interviennent dans des poèmes qui font écho à Catulle (1.25.11–12 : voir *infra* p. 288 ; 2.16.7–8 : voir *infra* p. 253). Il se trouve en effet que Catulle, qui conçoit aussi l'adonien comme un quatrième vers, reflète néanmoins deux fois le vers long grec dans le poème 11 (voir *supra* p. 153, et encore *infra* p. 231–232). Même si Alcée place toujours une fin de mot après la onzième syllabe de ce vers long, Sappho ne le fait pas (Voigt 1971:15 et 21), ce qui montre bien la nature tristichique de la strophe sapphique.

<sup>35</sup>La quatrième syllabe est brève un peu moins d'une fois sur trois chez Sappho et Alcée (Voigt 1971:15 et 21), dans 10% des cas chez Catulle (soit trois hendécasyllabes sur trente : 11.6, 11.5, 51.13), mais ne l'est jamais chez Horace, qui fait de la tendance à la longue une règle. Pour la fin de mot après la cinquième syllabe, elle n'est pas observée régulièrement chez Sappho (Voigt 1971:15), elle l'est chez Alcée dans plus de la moitié des cas pour les deux périodes identiques, mais non pour la troisième étendue (Voigt 1971:21) ; Catulle en place une deux fois sur trois à cet endroit, sinon en général après la sixième syllabe (11.13–14–15+18+21 ; 51.1+3+13 ; en 11.6+23, le premier élément d'un mot composé se termine à la sixième syllabe, à la cinquième en 11.7) ; chez Horace, si la coupe après la sixième syllabe devient fréquente dans le *Carmen saeculare* et au livre IV, elle ne se trouve que sept fois dans tout le premier recueil des *Odes*, et même jamais au livre III (1.10.1, et 6+18, où la sixième syllabe est occupée par la copule enclitique *-que* ; 1.12.1, 1.25.11, 1.30.1, 2.6.11 ; en 1.2.34, c'est un préverbe qui finit à la cinquième syllabe : *quam Iocus circum|uolat et Cupido*).

<sup>36</sup>Cf. Lowrie 1997:192.

l'aimée, apparenté aux verbes grecs λαλεῖν et λαλαγεῖν, « babiller » : Lalagé, « Mélodie », apparaît ainsi non seulement comme l'objet de l'amour du *je*, mais aussi comme l'incarnation même de son doux chant, et ce dès sa première mention, quand le *je* dit qu'il chante sa Lalagé (1.22.10 : *dum meam canto Lalagen*), à savoir tant son aimée que sa poésie d'amour<sup>37</sup>. Ainsi, amour et poésie apparaissent ici indissociables, mais ce qui est mis en relief est l'aspect moins érotique – le *je* est « débarrassé de soucis » – que poétique, avec l'insistance d'abord sur le fait de chanter Lalagé, puis à l'extrême fin du poème sur les qualités orales de l'aimée : si un *je* élégiaque est d'abord amoureux, et dès lors poète, ici, le *je* lyrique est avant tout poète, et par suite aussi – entre autres sujets qu'il chante – amoureux<sup>38</sup>.

Or, l'*Ode* 1.22 peut entrer plus largement en dialogue avec le Catulle éolien. Elle présente en effet non seulement en conclusion un écho d'un élément du fragment 31 de Sappho et du *carmen* 51 de Catulle, mais aussi dans l'ensemble du texte des correspondances avec l'autre poème de Catulle en strophes sapphiques, pendant du 51, le *carmen* 11, que je cite en entier :

<i>Furi et Aureli, comites Catulli, siue in extremos penetrabit Indos, litus ut longe resonante Eoa tunditur unda,</i>	
<i>siue in Hyrcanos Arabesue molles, seu Sagas sagittiferosue Parthos, siue quae septemgeminus colorat aequora Nilus,</i>	5
<i>siue trans altis gradietur Alpes, Caesaris uisens monimenta magni, Gallicum Rhenum horribilesque ulti- mosque Britannos,</i>	10
<i>omnia haec, quaecumque feret uoluntas caelitem, temptare simul parati, pauca nuntiate meae puellae non bona dicta.</i>	15
<i>cum suis uiuat ualeatque moechis, quos simul complexa tenet trecentos, nullum amans uere, sed identidem omnium ilia rumpens;</i>	20

<sup>37</sup>Bonanno 1990:233–239.

<sup>38</sup>Olstein 1984:117–118 : « By giving [his own “prattling” poetry] a female name, he plays upon elegiac conventions to point to a difference between his happy love of poetry and the elegists’ poetry of unhappy love. »

*nec meum respectet, ut ante, amorem,  
qui illius culpa cecidit uelut prati  
ultimi flos, praetereunte postquam  
tactus aratro est.*

« Furius et Aurélius, compagnons de Catulle, qu'il s'apprête à pénétrer chez les Indiens des extrêmes, là où le rivage, au loin, résonne des flots de l'Orient qui le frappent,

ou chez les Hyrcaniens ou les Arabes alanguis, ou chez les Sages ou les Parthes porte-flèches, ou sur les eaux que colore le Nil aux sept bras,

qu'il veuille franchir les hauteurs des Alpes pour voir les trophées du grand César, le Rhin Gaulois et les horribles Bretons, aux dernières limites du monde,

vous qui êtes prêts à affronter en même temps que lui tout cela, tout ce qu'apportera la volonté des dieux du ciel, allez transmettre à mon amie quelques mots sans bonté.

Qu'elle vive et soit heureuse avec ses trois cents amants qu'elle tient embrassés en même temps, n'en aimant aucun vraiment, mais sans cesse à tous brisant leurs reins.

Et qu'elle ne regarde plus, comme avant, à mon amour, qui par sa faute est tombé, comme la fleur à l'extrême limite du champ, après qu'en passant la charrue l'a touchée. » (Traduction personnelle)

Les commentateurs ont souvent noté que le parcours géographique hypothétique du début de ce poème à travers divers lieux dangereux aux extrémités du monde, parcours structuré par une anaphore de *siue* et de *seu*, trouvait des échos en particulier dans la deuxième strophe de l'Ode 1.22 d'Horace, rythmée par *siue... siue... uel* : les lieux sont certes différents, mais ils évoquent dans les deux cas les limites de la terre à propos d'un thème érotique et avec des connotations militaires ; de plus, le tour d'horizon reprend chez Horace dans la partie finale, scandée par une anaphore (v. 17–22 : *pone... pone...*) continuant celle de la deuxième strophe, ce qui recrée en tout un parcours géographique analogue par son ampleur à celui de Catulle<sup>39</sup>. Il y a bien sûr un monde entre la violence extrême de la rupture chez Catulle (violence tant du comportement érotique de la *puella* que du discours d'injure du *je*) et la douceur de l'amour chanté sans souci chez Horace par un *je* invulnérable. Mais cette opposition est d'autant plus intéressante que les divergences de présentation des thèmes sont soulignées par les différences de structure interne de ces deux poèmes composés chacun de six strophes sapphiques.

Le poème 11 de Catulle a une structure clairement asymétrique. La longue première partie de quatre strophes comprend une apostrophe probablement sarcastique à « Furius et Aurélius, compagnons de Catulle », amplifiée à l'exagération, dans un style solennel, par un catalogue de toutes les expéditions extrêmes dans lesquelles ils seraient prêts à le suivre, avant la brève

---

<sup>39</sup>Cf. p. ex. Nisbet & Hubbard 1970, Putnam 2006:35–38. Biondi 1993:181–182 note que la strophe initiale aussi renvoie au parcours de Catulle (v. 4 *uenenatis grauida sagittis... pharetra*, cf. 11.6 : *sagittiferosue Parthos*).

demande qu'ils aillent à sa place annoncer malheur à son amie, mission périlleuse assimilée ainsi à celles qui précèdent<sup>40</sup>. Quant à la seconde partie, contenant le message – formulé à la troisième personne – censé être transmis à la *puella* par les destinataires Furius et Aurélius, elle est deux fois plus courte et répartie en deux volets d'une strophe chacun : dans le premier, le congé est signifié à la jeune femme sur le ton quasi iambique de l'injure, exagérée elle aussi et focalisée sur son comportement sexuel débridé et brutal avec ses trois cents amants ; dans la dernière strophe, enfin, le ton change à nouveau pour devenir mélancolique, le *je* masculin employant à propos de son propre amour, fauché par l'infidélité de l'aimée, l'image de la fleur référée dans un chant nuptial de Sappho à la fiancée perdant sa virginité<sup>41</sup>.

Dans tout le poème, deux thèmes sont récurrents. L'idée de limite, d'une part, apparaît dès le catalogue initial des peuples des confins, avec les adjectifs *extremos* (v. 2) et *ultimos* (v. 11–12), ainsi que les verbes « pénétrer » (v. 2 : *penetrabit*), « franchir » (v. 9 : *trans... gradietur*) et « affronter » (v. 14 : *temptare*), puis revient dans la strophe finale avec « la fleur de la limite du pré » (v. 22–23 : *prati | ultimi flos*). D'autre part, le thème de la rupture, suggéré déjà par l'idée apparentée de « frapper » dans la première partie (v. 4 : *tunditur* ; v. 6 : *sagittiferos*), est explicite dans la seconde (v. 20 : *rumpens* ; cf. v. 22 : *cecidit* ; 24 : *tactus... est*). Il est surtout représenté de façon mimétique, au niveau de la versification, par un hiatus précédant un mot enjambant deux vers (v. 7–8 : *horribilesque ul- | mosque Britannos*) et par deux élisions en fin de vers hypermètres (v. 19–20 : *omni(um) | ilia rumpens* ; v. 22–23 : *prat(i) | ultimi flos*), trois phénomènes soulignant les thèmes de la rupture ou de la limite, ainsi liés entre eux.

Chez Horace, l'idée de limite est aussi présente, dans le catalogue des contrées extrêmes et, explicitement, dans le microcosme du domaine de la Sabine, où le *je* – à la limite entre deux vers – s'égare « hors des limites » (v. 10–11 : *ultra | terminum*). Mais elle est traitée de façon très différente. D'une part, les lieux des confins, loin d'être comme chez Catulle des points de non-retour où l'on pénètre (11.2 : *penetrabit*) et que l'on franchit (11.9 : *trans... gradietur*), sont chez Horace, dès le début de la liste dans la deuxième strophe, des lieux que l'on traverse pour en ressortir (1.22.5 et 6 : *per*), dans lesquels on s'égare (1.22.11 : *uagor*) et où l'on peut être placé (1.22.17 et 21 : *pone*) sans que cela ne change rien à la situation du poète d'amour. D'autre part et surtout, la notion de limite n'est pas liée à celle de rupture, bien au contraire :

<sup>40</sup>Biondi 1989.

<sup>41</sup>Sur ces deux dernières strophes, voir *supra* p. 150–153, également pour les remarques qui suivent sur les idées de limite et de rupture.



l'homme intact le reste sans courir de danger même au-delà de la limite, et le *je* sans soucis ne cesse d'y chanter et aimer de façon stable Lalagé, incarnation de sa poésie érotique.

Cette stabilité se marque aussi au niveau de la forme. En effet, à l'inverse du *carmen* 11 de Catulle, l'*Ode* 1.22 d'Horace, dont les strophes sont parfaitement régulières, ne marque pas de rupture métrique, et surtout présente une structure symétrique. À la place d'une partie initiale hypertrophiée de quatre strophes suivie de deux brèves sections d'une strophe chacune, on a une division en trois sections régulières : les deux strophes initiales posent le thème, les deux suivantes l'illustrent par un exemple personnel et les deux dernières récapitulent l'ensemble. Opposés au déséquilibre et à la rupture du poème 11, l'équilibre et la stabilité de l'*Ode* 1.22 sont aussi sensibles à l'intérieur des deux premières parties. La seconde strophe de chacune constitue un développement de la précédente, par une conditionnelle dans la deuxième strophe et par une relative dans la quatrième. L'argument de la première strophe se poursuit ainsi dans la troisième, où le long hyperbate *me... inermem* assimile le *je* à l'homme intègre du vers 1, l'adjectif « non-armé » renvoyant à l'affirmation des vers 2–4 que celui-ci n'a pas besoin d'armes. De même, la quatrième strophe, en amplifiant la monstruosité du loup, l'assimile aux dangers extrêmes de la deuxième strophe. Outre ces parallélismes, on observe des effets de symétrie : les négations de la première strophe (*non... neque... nec...*) se reflètent dans celles de la quatrième (*neque... nec...*), liées aussi par des références africaines, respectivement aux Maures et à la terre de Juba ; entre deux, la deuxième strophe, solennelle avec sa géographie des confins et ses trois imposants adjectifs en fin de vers (*aestuosas, inhospitalem, fabulosus*), est pondérée par la troisième, familière avec la mention de la Sabine toute proche et l'exemple personnel qu'elle présente, avant l'amplification de la quatrième<sup>42</sup>.

La pondération est à son comble dans la dernière partie de l'ode d'Horace. Les vers 17–22 reprennent le tour d'horizon géographique, qui apparaît alors réparti de façon équilibrée dans le poème plutôt que concentré au début comme chez Catulle. Ainsi, les deux derniers vers de l'ode correspondent à la fois aux deux derniers vers de la première partie du *carmen* 11, qui prient Furius et Aurélius de transmettre à son amie des *non bona dicta*, et à ses deux dernières strophes, qui constituent ces « paroles sans bonté » : à l'inverse, le *je* lyrique y proclame son bonheur durable, érotique et surtout poétique (1.22.23–24 : *dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem*). Or, puisque ces vers de conclusion font écho à un élément du poème 51 de Catulle évoquant Sappho, on peut les mettre en relation plus étroite avec la strophe finale du

---

<sup>42</sup>Pour ces remarques stylistiques, cf. Biondi 1993:181–182.

*carmen* 11, qui contient elle aussi un élément sapphique. Or, là où Catulle présentait une comparaison nuptiale inversée en une image de rupture amoureuse, Horace place le *je* dans la position du mari ou de l'amant privilégié de la Lesbie du poème 51 : à la rupture anti-nuptiale du *carmen* 11 de Catulle fait face chez Horace la stabilité érotique quasi-matrimoniale.

En définitive, l'*Ode* 1.22 – comme la lyrique érotique d'Horace en général, je le montrerai – parle moins d'amour que de poésie, ce qui s'accorde très bien avec l'identité du destinataire, le poète et critique Aristius Fuscus. J'ai relevé que l'aimée Lalagé, avec son nom « parlant » à double titre (étymologiquement et phonétiquement), était avant tout une incarnation du chant lyrique. De plus, Gregson Davis a suggéré de façon convaincante que le loup mis en fuite par la lyrique érotique du *je* pouvait symboliser la poésie iambique, dont les javelots maures, l'arc et le carquois chargé de flèches empoisonnées représenteraient les armes verbales<sup>43</sup>. Dans ce dernier cas, il se peut qu'Horace, en plus d'affirmer son propre changement de genre poétique par rapport à ses *Épodes*, prenne aussi de ce point de vue ses distances face au *carmen* 11 de Catulle, qui charge aussi de traits iambiques son poème de rupture d'avec la *puella*, surtout dans la cinquième strophe qui constitue la malédiction (présentée juste avant comme des *non bona dicta*), mais déjà au début dans la longue apostrophe sarcastique à Furius et Aurélius. La célébration équilibrée d'un amour stable, par opposition à la rupture érotique de Catulle et à son poème de malédiction iambique, apparaît ainsi comme un modèle de poésie lyrique.

Lue ainsi, l'*Ode* 1.22 permet d'émettre une hypothèse pour l'interprétation de l'*Ode* 1.13. Si cette dernière fait largement écho au poème 51 de Catulle (et au fragment 31 de Sappho) et se clôt par la célébration quasi matrimoniale d'une union sans rupture ni plaintes opposée à la conclusion anti-nuptiale du *carmen* 11, l'*Ode* 1.22 évoque généralement ce dernier poème de Catulle, mais se termine par un écho du premier, réorienté pour chanter à nouveau un amour durable, celui qui unit le *je* à Lalagé. Celle-ci apparaissant comme une incarnation du chant lyrique, l'union durable du *je* avec elle dans l'*Ode* 1.22 représente le lien éternel, réalisé dans le chant oral, entre le poète et sa poésie. Or, mon hypothèse, qu'il va s'agir de vérifier, est que l'idéal quasi nuptial de la fin de l'*Ode* 1.13 est aussi celui d'une union poétique : l'amour est certes au centre de ces deux poèmes, et de leurs conclusions en particulier (1.13.20 : *amor* ; 1.22.23 : *amabo*), mais il l'est en tant que composante essentielle de la poésie lyrique ; ce qui doit durer est la relation moins érotique – de type symposiaque, donc instable – que poétique, la durabilité du chant d'amour étant une condition de celle du chant lyrique en général.

<sup>43</sup>Davis 1987:69–78.

Je testerai cette hypothèse à propos de l’*Ode* 1.13 dans la partie finale de ce chapitre, où je montrerai qu’Horace définit le volet érotique du genre lyrique en particulier par contraste avec la tradition élégiaque, caractérisée par la rupture (cf. 1.13.18 : *inrupta... copula*) et les plaintes (1.13.19 : *querimoniis*), et liée à l’écriture plutôt qu’à l’oralité, aspect à l’inverse essentiel du chant lyrique. Dans l’immédiat, j’aimerais continuer d’étudier l’insertion de ce poème dans le recueil lyrique d’Horace, en étant particulièrement attentif à la présence de Sappho.

### Sappho chez Horace : une présence forte à côté d’Alcée

Horace ouvre le premier recueil des *Odes* (I–III) en souhaitant que la lyre de Lesbos (1.1.34 : *Lesboum... barbiton*) lui permette d’être inscrit au canon des poètes lyriques (1.1.35 : *quod si me uatibus lyricis inseres*), et le clôt en affirmant avoir été le premier à réduire le chant éolien aux mesures italiennes (3.30.13–14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos*). Il identifie ainsi comme modèles Sappho et Alcée, les deux poètes de Lesbos figurant au canon alexandrin, et invite le lecteur à reconnaître dans les poèmes des traces de leur présence. Cette présence se marque d’une part dans le choix des formes métriques, et des strophes alcaïque et sapphique en particulier, d’autre part dans les échos de leurs poèmes. Mais avant d’étudier ces éléments dans l’architecture du recueil pour y situer l’*Ode* 1.13, j’aimerais m’intéresser aux trois textes dans lesquels Horace fait explicitement référence à Sappho, afin de déterminer sa place par rapport à celle d’Alcée : alors que l’on affirme généralement la préférence d’Horace pour Alcée, j’aimerais montrer, en suivant Tony Woodman, que Sappho joue un rôle tout aussi important, et que les deux poètes forment un binôme indissociable<sup>44</sup>. Un seul des trois textes, l’*Ode* 2.13, fait partie du premier recueil lyrique ; les deux autres sont postérieurs, appartenant l’un au recueil suivant publié par Horace, le livre I des *Épîtres*, où il précède l’épilogue (1.19), l’autre au livre IV des *Odes*. Je les aborderai dans l’ordre chronologique inverse, pour utiliser le premier comme point de départ pour l’étude de l’environnement de l’*Ode* 1.13.

---

<sup>44</sup>Woodman 2002.

## Sappho en évidence dans l'« Ode » 4.9 : une jeune fille au souffle érotique vivant

Dix ans après la publication des livres I–III des *Odes*, le livre IV, prolongement réflexif de ce recueil antérieur, donne une place importante à Sappho. L'ode initiale – je l'ai déjà rappelé – fait écho à la prière à Aphrodite placée en tête de l'édition alexandrine de ses poèmes<sup>45</sup>. Et la poétesse de Lesbos est mentionnée avec une certaine insistance juste après le poème central de ce livre qui en compte quinze, au début de l'*Ode* 4.9. Dans ce poème par lequel il assure au destinataire Lollius, ancien consul et proche d'Auguste, que sa célébration le fera échapper à l'oubli (v. 29–52), Horace proclame l'immortalité de sa poésie lyrique en se référant à une liste de modèles, dont Sappho (*carm.* 4.9.1–12) :

*Ne forte credas interitura quae  
longe sonantem natus ad Aufidum  
non ante uolgatas per artis  
uerba loquor socianda chordis :*

*non, si priores Maeonius tenet* 5  
*sedes Homerus, Pindaricae latent*  
*Ceeaque et Alcaei minaces*  
*Stesichorique graues Camenae,*

*nec, siquid olim lusit Anacreon,* 10  
*deleuit aetas ; spirat adhuc amor*  
*uiuuntque commissi calores*  
*Aeoliae fidibus puellae.*

« Ne va pas croire qu'elles périront, les paroles que, né près de l'Aufide qui retentit au loin, je prononce pour les marier à mes cordes par les moyens d'un art ignoré jusqu'ici :

non, si le poète de Méonie, si Homère occupe la première place, les Camènes pindariques ne demeurent pas dans l'ombre, ni les céennes, ni celles d'Alcée, avec leur voix menaçante, ni celles de Stésichore avec leur ton puissant ;

et les vers où se joua jadis Anacréon, l'âge ne les a point effacés ; il respire encore, l'amour, elles sont vivantes, les ardeurs que la jeune femme d'Éolie a confiés à sa lyre. » (Trad. F. Villeneuve)

Dans ce passage, Sappho apparaît en évidence à la fin d'une liste d'auteurs canoniques où, après Anacréon, elle a droit à un traitement bien plus développé que les premiers, le seul qui reçoive une formulation positive. À l'inverse de presque tous les autres auteurs – seul le poète de Céos, Simonide, fait aussi exception –, elle n'y est pas désignée par son nom, mais par une périphrase qui l'identifie en référence à son origine géographique et à son *gender* comme « la jeune fille d'Éolie » (*Aeoliae... puellae*). L'indication de provenance rapproche Sappho non seulement du Méonien Homère en début de liste (*Maeonius... Homerus*), mais aussi du *je* lui-

<sup>45</sup>Pour le rapport entre l'*Ode* 4.1 d'Horace et le fr. 1 de Sappho, voir *supra* p. 31, et encore *infra* p. 240.

même, qui se désigne au début de l'ode comme « né près de l'Aufide » (*natus ad Aufidum*) : la mention conjointe de l'Éolie et de l'Aufide rappelle l'épilogue du premier recueil lyrique, où Horace dit avoir été, « là où retentit l'impétueux Aufide [...], le premier à réduire le chant d'Éolie aux mesures italiques » (3.30.13–14 : *dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus [...], | princeps Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos*) ; ici, l'adjectif « éolien » référé à Sappho semble souligner plus particulièrement l'importance de cette dernière dans la lyrique horatienne. Quant au substantif *puella*, mis en relief à la clôture de la strophe, non seulement il souligne la féminité de la poétesse, mais il fait d'elle spécifiquement une jeune fille, ce qui surprend quand on sait que la tradition biographique la présente comme une femme mariée et une mère : Horace l'assimile ainsi aux principales figures et destinataires de sa poésie, comme le montre clairement la comparaison avec la première présentation de Sappho dans les *Odes*, sur laquelle je reviens plus loin, où, dans les mêmes termes et à la même place dans la strophe alcaïque, elle se plaint sur sa lyre éolienne précisément des jeunes filles de son pays (2.13.24–25 : *Aeoliis fidibus querentem || Sappho puellis de popularibus* ; cf. 4.9.12 : *Aeoliae fidibus puellae*). Ici, *puella* est sans doute utilisé comme mot-clef de la poésie érotique que Sappho représente, en particulier de la tradition élégiaque et surtout de Catulle, qui assimile l'aimée à Sappho (et Sappho à l'aimée), et pour qui elle constitue une référence<sup>46</sup>. En l'intégrant ainsi à sa liste de modèles, Horace se rapproche de cette tradition plus qu'il ne s'y oppose.

Ce qui caractérise la poésie de Sappho dans ces vers de l'*Ode* 4.9, ce n'est pas son ton ou son caractère, comme à propos des Muses menaçantes d'Alcée ou sérieuses de Stésichore, ou des jeux d'Anacréon, mais son contenu érotique : il est question de son amour (*amores*) et de ses ardeurs (*calores*), avec la métaphore du feu bien attestée dans les fragments de ses poèmes et dans la tradition de poésie d'amour. S'il n'y a pas ici d'opposition par rapport à Catulle et à l'élégie, Horace précise cependant que ces ardeurs sont « confiées à la lyre » (*commissi... fidibus*), une spécificité générique soulignée par l'association du substantif *fides* désignant la lyre à l'idée de confiance : le jeu de mots est évident si l'on met en relation ces vers avec un passage des *Satires* où Horace dit que Lucilius « confiait ses secrets à ses livres comme à des compagnons fidèles » (*sat.* 2.1.30–31 : *ille uelut fidis arcana sodalibus olim | credebat libris*), et avec le commentaire de Porphyryon rapprochant ce passage de l'idée d'Aristoxène selon

---

<sup>46</sup>On peut rappeler que Catulle, en plus de donner le nom de *Lesbia* à sa *puella* (*supra* p. 112–117), compare celle d'un ami poète à Sappho dans une hyperbole ironique référée à sa culture littéraire (35.16–17 : *Sapphica puella | Musa doctior* ; *supra* p. 155–156). À la fin de la tradition élégiaque, la Sappho ovidienne se désigne elle-même comme une *puella* rappelant Lesbie (*epist.* 15.100 : *Lesbi puella, uale !* ; cf. Catull. 8.12 : *uale, puella !*).

laquelle Sappho et Alcée avaient pour compagnons leurs volumes<sup>47</sup>. De façon remarquable, Sappho se confie ici non à ses livres, mais bien à sa lyre : cette représentation, dérivée de la conception d'une lyrique écrite plutôt que d'une mélodie orale, garde l'idée de confiance intime indépendante de tout contexte d'énonciation et de tout public, mais rétablit la fiction d'un chant oral accompagné d'un instrument de musique. Si Horace s'inscrit comme Catulle et les élégiaques dans la suite de la poésie érotique de Sappho, il retient sa spécificité de chant lyrique vivant : on voit bien le parallélisme que la fin de cette strophe établit avec la fin de la première entre les ardeurs confiées par Sappho à sa lyre (*commissi calores... fidibus*), qui vivent (*uiuunt*), et les paroles associées par le *je* à ses cordes (*quae... uerba loquor socianda chordis*), qu'il ne faut pas croire périssables (*ne forte credas interitura*).

Sappho a ainsi dans ce passage le rôle central d'illustrer de façon positive l'immortalité de la lyrique, elle dont la poésie érotique s'apparente à un souffle chaud de vie : ses ardeurs sont comme la chaleur d'un corps vivant (*uiuunt... calores*), son amour comme une respiration (*spirat... amor*). Cette idée de respiration vitale développe celle du poème précédent (4.8.13–22), où les marbres gravés d'inscriptions publiques, s'ils rendent aux chefs morts le souffle et la vie (*spiritus et uita*), sont placés en-dessous des éloges poétiques donnant aux belles actions la gloire, récompense inatteignable « si les écrits se taisent » (*si chartae sileant*) : dans la suite de notre ode (4.9.25–34), Horace oppose aussi la vie des hommes valeureux à leur sépulture, ignorée s'ils n'ont pas de poète pour les célébrer, et promet à Lollius qu'il ne se taira pas sans l'orner de ses écrits (*non ego te meis | chartis inornatum silebo*) ; ces « papiers » (*chartae*) qui ne sont pas silencieux renvoient aux paroles accompagnées de la lyre du début du poème et soulignent le paradoxe d'une poésie écrite qui parle, cette fiction d'un chant oral renforcée par la référence du vers 2 à l'Aufide qui résonne au loin (*longe sonantem... ad Aufidum*)<sup>48</sup>. Ce que montre Horace dans ce début, et tout spécialement à propos de Sappho, c'est que le canon est non seulement un outil de mémoire, mais surtout le témoin et le garant de la vie des poètes lyriques : le *je*, qui s'est inséré à ce canon par le premier recueil, affirme que les paroles qu'il associe fictivement au son de ses cordes ne périront pas, tout comme vivent encore les chants d'amour confiés par Sappho à sa lyre. Employé à propos de cet amour, le verbe *spirare*, qui

<sup>47</sup>Porph. ad Hor. sat. 2.1.30 = Aristox. fr. 71b Wehrli : *Aristoxeni sententia est : ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeam uolumina sua loco sodalium habuisse.*

<sup>48</sup>Feeney 1993 souligne d'ailleurs que ces deux odes du livre IV sont les seules où Horace présente sa propre lyrique comme écrite : dans le premier recueil, il maintient entièrement la fiction du chant oral.

signifie « avoir du souffle », est intéressant en ce qu'il peut se référer tant à la respiration qu'à l'inspiration : avant 4.9, on trouve d'ailleurs un terme de la même famille non seulement dans le poème qui précède au centre du livre, où il désigne le souffle de vie (4.8.14 : *spiritus et uita*), mais aussi à la fin des deux premiers groupes de trois odes, où il évoque le souffle du poète (4.3.24 : [à Melpomène] *quod spiro et placeo, si placeo, tuum est* ; 4.6.29–30 : *spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem | carminis nomenque dedit poetae*)<sup>49</sup>. Et dans un contexte de canon littéraire, l'idée d'inspiration, on le verra, n'est pas anodine.

Dans ce canon, Sappho occupe – on l'a vu – une place remarquable non seulement par sa position finale et par la longueur du développement qui lui est consacré, mais aussi par les parallèles que l'évocation de sa poésie établit avec celle du *je* décrite par la première strophe. En outre, elle y joue aussi un rôle central en assurant la transition vers la suite du poème : immédiatement après les ardeurs de Sappho (v. 11 : *calores*), ce sont en effet celles d'Hélène pour Pâris (v. 13 : *arsit*) qui introduisent la revue de héros de la guerre de Troie (v. 13–28) ; Michael Putnam a même vu que les héros qui sont cités ont tous un lien avec Hélène, en tant qu'anciens prétendants (Teucer, Idoménée, Sthénélius), beaux-frères (Hector, Agamemnon) ou nouveau mari à la mort de Pâris (Déiphobe)<sup>50</sup>. Pour amener la célébration de Lollius, Horace insiste certes sur leur valeur héroïque, et non sur leur relation érotique ou matrimoniale ; mais il n'en reste pas moins qu'il présente une version lyrique de la guerre de Troie, axée autour de la figure d'Hélène et introduite par la mention de ses ardeurs à la suite d'un canon lyrique qui se clôt sur le rappel de celles de Sappho, l'Homère féminin depuis l'époque alexandrine.

Dans un tel poème de célébration politique, on attendrait que soient plutôt mis en avant des modèles de poésie épique ou d'une lyrique plus élevée comme ceux du début du canon. Or, alors que ces derniers sont tous intégrés à la même phrase et simplement désignés par leur nom ou leur origine, avec seulement deux adjectifs relevant le caractère menaçant et sérieux des Muses d'Alcée et de Stésichore (*minaces, graues*), c'est Anacréon et surtout Sappho qui, dans la troisième strophe, reçoivent un traitement développé et positif, avec respectivement

---

<sup>49</sup>Pour l'articulation du livre IV en cinq groupes de trois odes, voir Putnam 1986. Pour le souffle poétique, voir déjà dans le premier recueil 2.16.38–39 : *spiritum Graiae tenuem Camenae | Parca non mendax dedit*. On trouve au livre IV encore une attestation de l'idée de souffle en contexte érotique, à propos de Lycé qui par le passé, dans un tour actif et non intransitif, respirait et inspirait les amours, et qui, désormais vieille, ne fait plus vivre ce souffle érotique (4.13.19 : *quid habes illius, illius | quae spirabat amores ?*).

<sup>50</sup>Putnam 1986:163–164, qui compare aussi 1.15.24–26.

une proposition principale d'un vers et demi et deux autres coordonnées sur deux vers et demi mettant en relief l'immortalité de leur lyrique légère. Si cette focalisation paraît surprenante, elle est certainement significative. L'association de Sappho à Anacréon est déjà intéressante en elle-même. D'une part, Catulle est sans doute présent non seulement dans la référence à Sappho comme à une *puella*, mais aussi dans la caractérisation de la poésie légère d'Anacréon par le verbe *ludere*, récurrent chez lui comme terme poétique, ce qui suggère une intégration plutôt qu'une mise à distance du précédent catullien<sup>51</sup>. D'autre part et surtout, Anacréon et Sappho forment dès les banquets de l'époque grecque classique un binôme récurrent, et seront notamment plus tard les seuls lyriques grecs à figurer dans les listes de modèles d'Ovide<sup>52</sup>. On peut penser qu'Horace, en affirmant dans l'*Ode* 4.9 leur présence dans la sienne, souligne que les aspects bachiques et érotiques sont tout aussi constitutifs de sa lyrique que les dimensions morale et politique, dont ils sont complémentaires : il répondrait ainsi à ceux qui l'assimilent exclusivement à Alcée, un type de catégorisation prétentieuse qu'il tourne en dérision dans l'*Épître à Florus*, en montrant qu'on ne peut ramener à un univoque modèle sa lyrique dans laquelle la poésie légère et Sappho ont aussi une place centrale<sup>53</sup>.

Mais c'est bien par rapport aux modèles listés dans la deuxième strophe que se manifeste l'importance de l'ajout d'Anacréon et de Sappho dans la troisième. Il est remarquable que les quatre poètes lyriques cités dans la deuxième strophe – Pindare, Simonide de Céos, Alcée et Stésichore – soient exactement ceux que Denys d'Halicarnasse, contemporain d'Horace établi à Rome, retient dans son traité *Sur l'imitation* (3.2.5–8), ceux aussi que choisira Quintilien en raison de leur utilité pour le futur orateur dans la partie relative de son *Institution oratoire* (10.1.61–64) ; Homère, évoqué tout au début de la liste de l'*Ode* 4.9 pour son premier rang tant chronologique que qualitatif, figure bien sûr également en tête des canons de ces traités,

<sup>51</sup>Pour *ludere* au sens littéraire chez Catulle, voir 50.2 : *multum lusimus in meis tabellis*, ainsi que 4–5 : *scribens uersiculos uterque nostrum | ludebat numero modo hoc modo illoc*, et 68.17–18 : *multa satis lusi : non est dea nescia nostri | quae dulcem curis miscet amaritiam*. On pense aussi aux *nugae* du poème 1, qu'Horace semble rappeler avec ce verbe à propos de la lyre non politique d'Alcée (*carm.* 1.32.1–3 : *siquid... | lusimus tecum quod et hunc in annum | uiuat et pluris*, cf. Catull. 1.10 : *plus uno maneat perenne saeclo*).

<sup>52</sup>Voir Didyme chez Sen. *epist.* 88.37, Ou. *ars* 3.330–331, *rem.* 761–762, *trist.* 2.363–366, Plut. *Moralia* 622c (*Quaest. Conu.*), Gell. 19.9.4, avec Yatromanolakis 2007:81–85 et 110–140 ; d'un point de vue stylistique, D.H. *Comp.* 23.9, *Dem.* 40.11.

<sup>53</sup>Hor. *epist.* 2.2.87–105, en particulier 99–101 : *discedo Alcaeus puncto illius ; ille meo quis ? | quis nisi Callimachus ? si plus adposcere uisus, | fit Mimnermus et optiuo cognomine crescit*.



avant d'autres poètes épiques<sup>54</sup>. En revanche, Anacréon et Sappho n'y ont pas de place. Pour être exact, Denys les classe dans deux autres ouvrages, le *De compositione uerborum* et le *Démosthène*, comme représentants de la γλαφυρά σύνθεσις, l'harmonie polie (et non austère ou mixte), à savoir comme des modèles non pour la matière ni même le style, mais pour la surface phonétique du discours ; en particulier, dans le premier des deux, il cite intégralement le poème initial du recueil alexandrin de Sappho pour l'enchaînement des mots presque sans hiatus ni rencontre de deux consonnes<sup>55</sup>. Cette dernière théorie paraît reflétée par Horace dans la prière à Vénus ouvrant le livre IV des *Odes*, qui fait justement largement écho à cet hymne à Aphrodite de Sappho : il y introduit en effet, comme symptôme de passion, une évocation de la langue qui tombe entre les mots, soulignée par une élision en fin de vers là où il est précisément question de l'inélégance du silence ainsi créé (4.1.35–36 : *cur facunda parum decor(o) | inter uerba cadit lingua silentio ?*), ce qui rappelle le trouble de la langue brisée et le hiatus exceptionnel du vers 9 du fragment 31 (γλωσσα ἔαγε) ; il met ainsi en évidence une exception flagrante à la définition d'une Sappho lisse. Dans l'*Ode* 4.9, Horace se rapproche plutôt de la doctrine de l'imitation de Denys, mais complète son canon en ajoutant Anacréon et Sappho, que le rhéteur ne retenait pas comme modèles pour la matière ou le style.

Le rapport de proximité et de distance entre Horace et Denys d'Halicarnasse semble même être ici plus profond. Tout d'abord, si tous deux citent le même canon, Horace non seulement finit par le compléter, mais met en question dès le début la hiérarchisation qu'il implique : au premier rang, Homère ne saurait faire de l'ombre aux poètes lyriques. Ensuite, l'évocation de ces poètes présuppose certes l'idée d'imitation – qui plus est d'auteurs multiples – théorisée par Denys, mais le *je* insiste préalablement sur la nouveauté de sa lyrique, qu'il pratique selon un art auparavant inconnu du public (*non ante uolgatas per artis*) : j'y reviendrai ci-dessous à propos du deuxième texte d'Horace évoquant Sappho, qui développe cet apparent paradoxe. Enfin et surtout – et c'est un premier élément d'explication de cette conception paradoxale de l'imitation –, loin de se référer à des modèles figés à reproduire, Horace insiste à l'inverse, à propos de Sappho en particulier, sur le souffle de cette poésie (*spirat*). On peut certes voir là

<sup>54</sup>Denys d'Halicarnasse (*Imit.* 3.2.1–8) donne dans l'ordre comme poètes épiques Homère, Hésiode, Antimaque, Panyasis, puis comme lyriques Pindare, Simonide, Stésichore, Alcée (chez Horace, seuls ces deux derniers sont intervertis) ; Quintilien cite le même canon épique en ajoutant Apollonios, Aratos et Théocrite (*inst.* 10.1.46–55), puis ne diverge qu'en mettant Simonide en quatrième plutôt qu'en deuxième place des lyriques (10.1.61–64).

<sup>55</sup>D.H. *Comp.* 23 ; voir Thévenaz 2003:121 ; pour une mise en relation un peu différente des *Odes* 4.1 et 4.2 avec le traité de Denys d'Halicarnasse, voir Hunter 2007:213–220.

une consonance avec Denys, qui, entre l'imitation (μίμησις), activité utilisant les observations pour réaliser une empreinte du modèle, et l'émulation (ζήλος), activité de l'âme suscitée par l'admiration de ce qui lui paraît beau, recommande la seconde pour façonner, en réunissant le meilleur de plusieurs auteurs, non une reproduction pâlisant avec le temps, mais un produit de l'art (τέχνης) à la beauté immortelle<sup>56</sup>. Mais plus qu'à cette conception qui reste technique, c'est à celle du Pseudo-Longin que fait penser chez Horace l'idée de souffle : le traité *Du sublime*, qui se présente comme une réponse polémique à un ouvrage sur le même sujet de l'ami et coreligionnaire atticiste de Denys Cécilius de Calé-Acté, présente en effet l'imitation et l'émulation comme le canal par lequel le souffle étranger dont bien des grands génies du passé sont transportés divinement (ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι) passe à ceux qui rivalisent avec eux et qui, inspirés (ἐπιπνεόμενοι) par des effluves atteignant leurs âmes comme si elles provenaient des embouchures sacrées de Delphes, sont à leur tour possédés par la grandeur d'autrui<sup>57</sup>. Or, Sappho constitue aussi une référence pour le Pseudo-Longin, mais à un tout autre titre que chez Denys : au lieu de mettre en avant son élégance formelle lisse, il cite le poème presque entier du fragment 31 pour la façon dont elle saisit dans leur vérité les souffrances de la possession érotique en choisissant ses manifestations extrêmes et en les liant organiquement, c'est-à-dire pour le pathos inspiré plutôt que pour la grâce technique<sup>58</sup>. Ainsi, en se rapprochant des théories de Denys, mais en insistant à propos de Sappho sur le souffle vivant et l'amour passionné, il se peut qu'Horace reflète un débat rhétorique contemporain, où Sappho devait être prise comme témoin, entre les tenants d'Apollodore de Pergame, dont font partie Denys et Cécilius, et ceux de Théodore de Gadara, dont se réclame plus tard le Pseudo-Longin<sup>59</sup>. Par ce portrait frappant de Sappho dans une ode de célébration politique en strophes

<sup>56</sup>D.H. *Imit.* 1 fr. 2 Aujac : μίμησις ἐστὶν ἐνέργεια διὰ τῶν θεωρημάτων ἐκματτομένη τὸ παράδειγμα. [...] ζήλος δὲ ἐστὶν ἐνέργεια ψυχῆς πρὸς θαῦμα τοῦ δοκοῦντος εἶναι καλοῦ κινουμένη.

<sup>57</sup>Longin. 13.2 ; la différence avec la conception de Denys est encore plus claire quand Longin affirme que les génies élèvent nos âmes du fait même qu'ils dépassent notre émulation et se distinguent en éclat (14.1 : προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζήλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα καὶ οἷον διαπρέποντα τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πῶς πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα).

<sup>58</sup>Longin. 10.1–3.

<sup>59</sup>Pour l'hypothèse qu'Horace se positionne dans le débat entre Théodoréens et Apollodoréens, et en particulier par rapport à Denys d'Halicarnasse, voir La Penna 1972:211–212, Cucchiarelli 1999:344, et encore *infra* p. 247–251 ; ma thèse est ici qu'il reflète les deux points de vue, autant sur Sappho que sur la question de l'imitation.

alcaïques, il souligne donc non seulement que sa lyrique intègre poésie élevée et légère, mais aussi que sa conception de l'imitation mêle art technique et inspiration.

La place finale prééminente accordée ici à Sappho, comparée à la discrétion d'Alcée au milieu de la première partie du canon, est d'autant plus intéressante que la poétesse, dans les deux autres textes d'Horace qui l'évoquent, apparaît à première vue en retrait par rapport à son compatriote : Horace semble ainsi corriger au livre IV cette impression de préférence pour Alcée qu'il a pu donner précédemment, impression qui, comme je vais le montrer maintenant, ne résiste pas à un examen attentif de ces textes<sup>60</sup>. En gardant l'ordre chronologique inverse, je commencerai par l'*Épître* 1.19, où Horace propose une réflexion sur ses principes littéraires et sur les livres I–III des *Odes* publiés quelques années auparavant ; l'analyse de l'*Ode* 2.13 introduira ensuite mon enquête sur la présence de Sappho dans ce premier recueil lyrique.

*La « mâle Sappho » et Alcée dans l'« Épître » 1.19 : deux modèles d'abord métriques*

L'*Épître* 1.19 présente deux caractéristiques que l'on retrouve dans l'*Ode* 4.9 : d'une part, l'exemple des poètes lyriques y est aussi introduit par une pseudo-finale négative (1.19.26 : *ac ne me... ornes* ; *carm.* 4.9.1 : *ne forte credas*) ; d'autre part et surtout, l'épître, juste avant l'épilogue du livre, traite précisément les questions de l'inspiration et de l'imitation. En effet, la lettre débute, pleine d'ironie satirique, par une exaltation de l'inspiration et une critique de l'imitation (v. 1–20) : cette partie initiale s'ouvre avec l'idée du poète de la comédie ancienne Cratinos selon laquelle les vers ne peuvent plaire ni vivre longtemps s'ils sont écrits par des buveurs d'eau, suivie par la célébration d'Homère et d'Ennius comme inspirés par le vin, et débouche sur une moquerie dirigée contre le « troupeau servile » des imitateurs rivalisant sans génie avec des modèles dont ils ne parviennent à imiter que les défauts<sup>61</sup>. Mais l'inspiration a

---

<sup>60</sup>Il faut encore tenir compte des deux textes où Horace mentionne Alcée seul : j'ai déjà signalé avec quelle ironie il traite son assimilation à Alcée par un poète concurrent (*epist.* 2.2.99 : cf. *supra* p. 239) ; pour l'*Ode* 1.32, où Sappho est présente à plusieurs titres derrière Alcée, voir *infra* p. 292–293.

<sup>61</sup>Hor. *epist.* 1.19.1–20 : *prisco si credis, Maecenas docte, Cratino, | nulla placere diu nec uiuere carmina possunt | quae scribuntur aquae potoribus. ut male sanos | adscripsit Liber Satyris Faunisque poetas, | uina fere dulces oluerunt mane Camenae. | laudibus arguitur uini uinosus Homerus : | Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma | prosiluit dicenda. « forum putealque Libonis | mandabo siccis, adimam cantare seueris » ; | hoc simul edixi, non cessauere poetae | nocturno certare mero, putere diurno. | quid ? siquis uoltu toruo ferus et pede nudo | exiguaeque togae simulet textore Catonem, | uirtutemne repraesentet moresque Catonis ? | rupit*

aussi ses limites : l'haleine vineuse ne fait pas le poète ; chercher l'ivresse, c'est reproduire les apparences du génie, mais non l'atteindre. De même, l'imitation a aussi son pendant positif : Horace fait une différence entre singer (*simulare*) l'air torve et farouche, les pieds nus et la toge trop courte de Caton, et re-présenter (*repraesentare*), rendre présentes, faire revivre sa vertu et ses mœurs. C'est cette seconde forme d'imitation, de recreation inspirée, qui informe la partie centrale de la lettre, où Horace proclame avoir fait preuve d'originalité d'une part en présentant au Latium les iambes d'Archiloque, dont il a suivi l'essentiel (la forme métrique et l'esprit) et non reproduit l'accessoire (les sujets et les mots), d'autre part en mettant pour ainsi dire Alcée dans sa bouche (v. 32 : *dictum... ore*) pour le faire connaître, dans des vers où il se réfère aux deux poètes de Lesbos comme à des précédents et à des exemples pour la manière de faire œuvre nouvelle en suivant partiellement un modèle (*epist.* 1.19.21–34) :

*libera per uacuum posui uestigia princeps,  
non aliena meo pressi pede. qui sibi fidet,  
dux reget examen. Parios ego primus iambos  
ostendi Latio, numeros animosque secutus  
Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben.      25  
ac ne me foliis ideo breuioribus ornes,  
quod timui mutare modos et carminis artem :  
temperat Archilochi musam pede mascula Sappho,  
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,  
nec socerum quaerit, quem uersibus oblinat atris,      30  
nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.  
hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus  
uolgaui fidicen. iuuat inmemorata ferentem  
ingenuis oculisque legi manibusque teneri.*

« Librement, dans un champ vierge, j'ai imprimé mes traces en pionnier : ce n'est pas dans celles d'un autre que j'ai posé le pied. Qui aura confiance en soi sera le chef qui conduira l'essaim. Les iambes de Paros, c'est moi qui le premier les ai présentés au Latium, suivant les rythmes et l'esprit d'Archiloque, mais non ses sujets et ses mots poursuivant Lycambe. Et ne va pas me décorer d'une couronne plus modeste pour avoir craint de changer de mètres et de type de poème : elle tempère juste la muse d'Archiloque, du point de vue du pied, la virile Sappho, il la tempère, Alcée, mais s'en distingue par les sujets et la disposition, ne cherchant pas un beau-père pour le couvrir de vers noirs et n'attachant pas de corde au cou de sa fiancée dans un poème infamant. Cet Alcée, célébré auparavant par aucune autre bouche, c'est moi, chanteur lyrique latin, qui l'ai fait connaître. Il me plaît, en apportant l'inconnu, d'être lu par des yeux et tenu par des mains nobles. »

Le vers évoquant Sappho est notoirement difficile : sans même encore parler de l'adjectif la qualifiant de « mâle » (*mascula*), ce qui pose problème pour la construction de la phrase est le

---

*Iarbitam Timagenis aemula lingua | dum studet urbanus tenditque disertus haberi. | decipit exemplar uitii  
imitabile : quodsi | pallerem casu, biberent exsangue cuminum. | o imitatores, seruom pecus, ut mihi saepe |  
bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus !* Le vocabulaire de l'imitation et de l'émulation apparaît dès la fin de la première moitié de ce passage (v. 11 : *certare*) et est récurrent ensuite (v. 13 : *simulet* ; v. 14 : *repraesentet* ; v. 15 : *aemula* ; v. 17 : *exemplar... imitabile* ; v. 19 : *imitatores*).

sens de l'argument d'Horace dans ce contexte, et celui du verbe *temperare* en particulier. On a en général vu dans ce passage un reflet de la doctrine métrique antique de la dérivation, selon laquelle une forme rythmique peut provenir d'une autre par adjonction ou soustraction d'une ou plusieurs syllabes : selon cette théorie, Sappho et Alcée se placent pour les mètres dans la continuité d'Archiloque et constituent ainsi pour Horace un précédent justifiant le fait qu'il ait gardé les rythmes du poète de Paros<sup>62</sup>. Nombre de traducteurs et interprètes ont alors pensé que *temperare* ne pouvait avoir pour objet *Archilochi musam*, car Horace se contredirait en se justifiant de ne pas changer les rythmes et l'esprit d'Archiloque par le fait que Sappho et Alcée les modifient ; rattachant donc *Archilochi* à *pede*, ils ont sous-entendu *musam suam* et donné au verbe *temperare* un autre sens qu'« adoucir », comprenant que les poètes de Lesbos règlent leur propre poésie sur – ou la mélangent avec – les mètres d'Archiloque<sup>63</sup>. Toutefois, ce serait le seul cas dans les *Satires* et les *Épîtres* où un génitif dépendrait non du substantif qui le suit immédiatement, mais de celui qui vient après, et l'argument relatif aux poètes de Lesbos serait inexact : Horace dirait qu'ils reprennent leurs mètres directement d'Archiloque, alors qu'ils les en dérivent seulement<sup>64</sup>. En revanche, comme Andrea Cucchiarelli notamment l'a montré, la phrase s'explique très bien, et même mieux, avec un ordre des mots plus naturel dans la langue du *sermo* horatien, à la condition de reconnaître la différence entre *mutare*, qui veut dire « remplacer », et *temperare*, qui signifie « adoucir », « tempérer » à la manière d'un vin que l'on coupe d'eau : comme Horace, Sappho et Alcée gardent les mètres d'Archiloque, dont ils modulent les proportions sans changer la substance<sup>65</sup>. Leur précédent autorise ainsi sa pratique de poète iambique : si eux n'ont fait qu'adapter Archiloque dans un genre différent, celui de la lyrique, Horace peut le suivre à plus forte raison à l'intérieur du même genre.

Cette argumentation est soulignée par plusieurs parallélismes. Ainsi, les rythmes et l'esprit (*numeros animosque*) que le *je* affirme suivre chez Archiloque correspondent aux mètres et à la façon du poème (*modos et carminis artem*) qu'un interlocuteur pourrait lui reprocher de ne

---

<sup>62</sup>Pour la théorie de la dérivation métrique, voir Fraenkel 1957:346–347, Pretagostini 1993.

<sup>63</sup>C'est l'interprétation retenue notamment par la traduction de F. Villeneuve (« la mâle Sappho règle le pas de sa Muse sur la marche d'Archiloque ») et par les commentaires de Kießling-Heinze 1930 et de Mayer 1993.

<sup>64</sup>Fraenkel 1957:342–346.

<sup>65</sup>Cucchiarelli 1999:328–331 propose le sens de « réadapter » ; pour l'analogie avec le vin, voir aussi et de façon plus spécifique Peponi 2002:23–38, qui met en relief le contexte du banquet.

pas changer. De même, les sujets et les mots poursuivant Lycambe (*res et agentia uerba*) dont il se démarque se retrouvent dans les éléments par lesquels Alcée se distingue d'Archiloque, à savoir les sujets (*rebus*), l'ordre – *ordine* peut souligner dans *agentia...* *Lycamben* une idée de disposition, un mouvement développé ensuite par *quaerit*, *oblinat* et *nectit* – et le contenu des vers 30–31 impliquant tant des sujets et une disposition que des mots. À propos de Sappho, contrairement à Alcée, il est précisé non ce qui la différencie d'Archiloque (c'était sans doute évident), mais ce qui l'en rapproche : comme le pied (*pede*) rappelle clairement les rythmes (*numeros*) ou les mètres (*modos*) évoqués précédemment, il est fort probable que l'adjectif « mâle » (*mascula*) renvoie aux termes avec lesquels ces derniers font couple, c'est-à-dire à l'esprit (*animos*) ou à la façon du poème (*carminis artem*), et qu'il soit donc une notation de caractère. Mais en quoi Sappho peut-elle être qualifiée – paradoxalement – de « virile » ?

Cette question a occupé la critique dès l'Antiquité. Le commentaire de Porphyryon donne deux explications possibles : Sappho serait masculine « soit parce qu'elle est célèbre dans le travail poétique, où s'illustrent plus souvent les hommes, soit parce qu'elle est dénigrée pour avoir été une tribade » (*mascula autem Sappho, uel quia in poetico studio est <inlyta>, in quo saepius uiri, uel quia tribas diffamatur fuisse*). On garde en général la première option en admettant une allusion à la seconde. S'il retient la possibilité d'un clin d'œil espiègle à cette dernière, Cucchiarelli rejette l'autre et propose une interprétation différente : observant à juste titre que la notation éthique de « masculine » est étrange à propos de Sappho du point de vue non seulement du *gender*, mais aussi des sujets, du style et de l'harmonie, caractérisés souvent comme féminins dans l'Antiquité en général et chez Horace lui-même – j'ai déjà évoqué sa désignation comme *puella* dans l'Ode 4.9 et reviens ci-dessous sur la mention de ses plaintes concernant des jeunes filles en 2.13 –, le chercheur italien relève qu'elle peut se comprendre en relation avec l'argument central de ces vers, à savoir le mètre, la strophe sapphique étant reprise par Horace comme une forme adaptée à des sujets élevés et marquée, de la troisième à la cinquième position de l'hendécasyllabe répété trois fois, par une séquence de trois longues lui conférant de la gravité ; Sappho serait donc virile par ses rythmes<sup>66</sup>. Pour ma part, je suis convaincu par cette explication métrique, mais préfère rattacher *pede* à la phrase entière plutôt qu'au seul adjectif *mascula* : si Sappho était dite « mâle » *seulement* du point de vue du pied, l'ablatif de limitation, justement, limiterait trop le sens de cet adjectif frappant, rendant moins perceptible l'allusion à la sexualité de la poétesse et excluant toute référence à sa place dans

<sup>66</sup>Cucchiarelli 1999:333–344.

un domaine masculin, qui est pourtant l'idée que Stace semble retenir de ce passage d'Horace (*silu.* 5.3.154–155 : *saltusque ingressa uiriles | non formidata temeraria Chalcide Sappho*) ; de plus, *pede* ne peut à mon sens pas dépendre de *mascula* car il doit aussi être sous-entendu à propos d'Alcée qui, de façon parallèle à la mâle Sappho, tempère aussi la muse d'Archiloque du point de vue du rythme (*temperat* [scil. *Archilochi musam pede*] *Alcaeus*).

En d'autres termes, il ne faut pas réduire le paradoxe de l'adjectif *mascula*. La masculinité de Sappho n'est pas une donnée objective, mais une construction d'Horace qui contraste avec la voix féminine qu'en retient Catulle, et plus tard Ovide. Même du point de vue métrique, la strophe sapphique est masculine non en soi, mais dans la réalisation qu'en fait Horace : c'est lui qui y introduit systématiquement la séquence de trois longues, là où les poètes éoliens et Catulle admettent aussi parfois une brève en quatrième position, et qui l'adapte à des thèmes élevés. Par ailleurs, Sappho peut aussi être définie comme mâle dans la mesure où Horace la place, à la suite d'Archiloque et en parallèle avec Alcée, dans un environnement masculin qui est sans doute – comme le suggère aussi l'association du verbe *temperare* avec le vin – celui du banquet. Enfin et surtout, elle doit être virile dans la mesure où elle entre au banquet de la lyrique d'Horace : celui-ci, pour reprendre son rôle sans risquer la féminisation avec laquelle avait joué Catulle, en crée une *persona* masculine qu'il puisse endosser, la rendant conforme à ses propres préférences métriques, stylistiques, thématiques et poétiques en général, tout en glissant avec humour une allusion aux préférences sexuelles de la poétesse.

Dans ces vers, Sappho et Alcée sont cités comme précédents autorisant les choix d'Horace dans le genre iambique, mais servent surtout de transition vers son œuvre lyrique<sup>67</sup>. La place en évidence est ici clairement réservée au second : c'est en faisant connaître Alcée qu'Horace a fait preuve d'originalité ; et quand il précise que personne d'autre ne l'avait célébré avant lui (*non alio dictum prius ore*), il sous-entend peut-être que Sappho avait au contraire été chantée précédemment par Catulle. Mais cela ne signifie pas pour autant que cette dernière soit rejetée comme modèle au profit de son compatriote, auquel le poète donnerait sa préférence : Horace met en relief Alcée parce qu'il est le premier à le présenter au public latin, mais insiste moins sur ses sujets que sur le fait qu'ils ne sont pas ceux d'Archiloque (v. 30–31) ; quant à Sappho, non seulement son nom est cité, mais il ressort en fin de vers avec une épithète donnant à la poétesse une visibilité et une virilité qui suggèrent son rôle important pour le poète lyrique. Je

---

<sup>67</sup>Le fait même que les poètes lyriques Sappho et Alcée suivent l'iambographe Archiloque place aussi les *Odes* dans la continuité des *Épodes* (tout comme la présente *Épître* s'inscrit dans celle des *Satires* littéraires).

montrera en effet que les deux poètes de Lesbos forment un binôme indissociable dans les *Odes* : Horace trouve dans les livres de l'édition alexandrine d'Alcée une variété de types de poèmes et une alternance de formes métriques ; Sappho, pour sa part, lui permet de donner à l'amour et à la poésie humble en général une bonne place à côté des thèmes élevés notamment politiques, ainsi que de se situer face à Catulle, ce prédécesseur lyrique qu'il doit remplacer pour pouvoir affirmer avoir été le premier à amener la poésie éolienne à Rome. Mon parcours dans ce recueil débutera par la seule ode des livres I–III où apparaît explicitement Sappho, confrontée à Alcée sous un jour défavorable en apparence, mais non en réalité.

*Sappho et Alcée dans la catabase de l'« Ode » 2.13 : deux caricatures face à face*

Dans la seconde moitié de l'*Ode* 2.13, après avoir maudit l'arbre dont la chute a lui coûté la vie et avoir médité sur l'imprévisibilité du destin, le *je* du poète imagine ce qu'il aurait vu s'il avait dû descendre aux Enfers et met en scène face aux ombres une confrontation entre Sappho et Alcée qui semble tourner à l'avantage de ce dernier (*carm.* 2.13.21–40) :

*quam paene furuae regna Proserpinae  
et iudicantem uidimus Aeacum  
sedesque discriptas piorum et  
Aeoliis fidibus querentem*

*Sappho puellis de popularibus* 25  
*et te sonantem plenius aureo,  
Alcaeae, plectro dura nauis,  
dura fugae mala, dura belli.*

*utrumque sacro digna silentio  
mirantur umbrae dicere, sed magis* 30  
*pugnans et exactos tyrannos  
densum umeris bibit aure uolgus.*

*quid mirum, ubi illis carminibus stupens  
demittit atras belua centiceps  
auris et intorti capillis* 35  
*Eumenidum recreantur angues ?*

*quin et Prometheus et Pelopis parens  
dulci laborum decipitur sono  
nec curat Orion leones* 40  
*aut timidos agitare lyncos.*

« Combien j'ai été près de voir le royaume de la noire Proserpine, Éaque sur son tribunal, le séjour séparé des âmes pieuses, et Sappho se plaignant, sur ses cordes éoliennes,

des jeunes femmes de son pays, et toi, chantant avec des sons plus pleins sous ton plectre d'or, Alcée, les dures épreuves de la navigation, et celles de l'exil, et celles de la guerre !



Leurs paroles à tous deux, dignes d'un religieux silence, sont admirées des ombres ; mais les combats surtout et l'expulsion des tyrans, la foule, épaule contre épaule, les boit de l'oreille. »

Faut-il s'en étonner lorsque, à ces chants, stupéfaite, la bête aux cent têtes baisse ses noires oreilles et que se reposent les serpents enroulés dans les cheveux des Euménides ?

Que dis-je ? Prométhée et le père de Pélops, à ce doux son, n'ont plus le sentiment de leurs peines, et Orion ne s'inquiète plus de poursuivre les lions ou les lynx timides. » (Trad. F. Villeneuve)

Après l'évocation d'Éaque dans son rôle de juge (*iudicantem*), on assiste bien ici, comme l'a montré Antonio La Penna, à une σύγκρισις, un jugement comparé des poètes de Lesbos : aux plaintes érotiques de Sappho répondent les chants politiques d'Alcée ; et c'est le son plus plein du plectre d'or du second qui semble l'emporter sur la lyre éolienne de la première<sup>68</sup>. Toutefois, divers éléments amènent à relativiser sinon ce verdict, du moins la pertinence de ce type de comparaisons. Gregson Davis et Denis Feeney ont ainsi noté que les deux poètes font l'objet d'une présentation polarisée et réductrice<sup>69</sup>. Tout d'abord, le portrait de Sappho est un cliché : en la montrant en train de se plaindre (*querentem*) de jeunes filles (*puellis*), Horace la caricature comme élégiaque et l'assimile à la tradition catullienne qui se réclame d'elle. Dans la précision que ces filles sont « de son pays » (*popularibus*), il y a peut-être une allusion à la *Lesbia* de Catulle ou à la sexualité proverbiallement déviante des femmes de Lesbos<sup>70</sup>. Mais pour le reste, cette Sappho-ci n'a rien de commun avec la « virile Sappho » de l'*Épître* 1.19 : par contraste avec la dureté des thèmes d'Alcée (*dura*), c'est au contraire la mollesse qui est mise en évidence dans ces plaintes féminines ; ce n'est pas cette Sappho qu'Horace prendrait comme modèle, lui qui rejette de telles plaintes, entre autres dans l'idéal final de l'*Ode* 1.13 (*querimoniis*). Toutefois, plutôt que d'en conclure de façon univoque qu'Horace se distancie ici de Sappho pour lui préférer Alcée, il faut ensuite observer que ce dernier aussi fait l'objet d'un portrait réducteur : non seulement il n'est question que de ses chants politiques, alors que dans l'*Ode* 1.32 Horace insiste sur ses poèmes symposiaques et érotiques, mais ses sujets sont surtout qualifiés dans une triple anaphore de « durs » (*dura*), ce qui crée un cliché opposé à celui des plaintes molles de Sappho. Enfin, de façon frappante, les ombres, dont le jugement sanctionne cette confrontation schématique, sont désignées comme une foule compacte, un

---

<sup>68</sup>C'est l'interprétation proposée par l'article fondamental de La Penna 1972, qui reconnaît toutefois que Sappho, et à travers elle les néotériques et Catulle en particulier, ne sont pas entièrement rejetés (1972:210–211).

<sup>69</sup>Davis 1991:85–86, Feeney 2002:10.

<sup>70</sup>La seconde idée est envisagée par Nisbet & Hubbard 1978 *ad loc.* ; sur ce point, voir *supra* p. 115.

*densum... uolgens* : ce dernier mot de la strophe, qui cristallise ailleurs le mépris du poète, finit de jeter le doute sur l'entreprise de la σύγκρισις et sur l'apparente supériorité d'Alcée ; Tony Woodman en conclut que la préférence d'Horace entre les deux ne peut être établie<sup>71</sup>. Sappho n'est ainsi sans doute pas là seulement pour apparaître inférieure à Alcée, mais aussi pour le contrebalancer : c'est quelque part en marge de ces deux clichés, et dans la nuance, qu'Horace trouve sa propre voie ou voix de poète lyrique.

Que faut-il dès lors penser du son plus plein et du plectre d'or qu'Horace semble accorder à Alcée ? Ils sont peut-être aussi liés à la critique rhétorique contemporaine. La comparaison entre les deux poètes lyriques de Lesbos, même si elle n'est pas attestée avant Horace, devait être naturelle : ils sont en tout cas déjà associés sur la représentation d'un vase attique de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle, puis dans un passage de la *Rhétorique* d'Aristote, et ils ont même une relation érotique chez le poète hellénistique Hermésianax ; à Rome à l'époque d'Auguste, Denys d'Halicarnasse les rapproche pour l'analogie de leurs formes strophiques brèves, ce qui est implicite aussi dans l'emploi par Horace des adjectifs « éolien » et « lesbien »<sup>72</sup>. Or, dans sa *Composition stylistique*, Denys préfère l'harmonie « polie », dont le modèle est Sappho, à l'harmonie « austère », dont le caractère est raboteux et heurté, mais décerne le premier rang à l'harmonie « mixte », qui prend le meilleur des deux, et dont l'un des représentants est Alcée ; l'insistance d'Horace sur la dureté des sujets d'Alcée suggère d'ailleurs peut-être, si elle a un corollaire stylistique, qu'il était préféré justement pour ses éléments austères<sup>73</sup>. Surtout, dans son traité *Sur l'imitation*, où l'on a vu qu'il ne retient pas Sappho, Denys recommande Alcée en particulier pour sa grandeur (μεγαλοφύες) et sa douceur mêlée de véhémence (ἡδὺ μετὰ δεινότητος), et met en avant surtout ses poèmes politiques ; or, les vers d'Horace – où l'idée de douceur apparaît aussi dans la strophe finale (*dulci... sono*) – se laissent rapprocher de ce jugement rhétorique, d'autant plus qu'ils se reflètent dans celui correspondant de Quintilien,

<sup>71</sup>Woodman 2002.

<sup>72</sup>München, Staatliche Antikensammlungen, inv. 2416, Arist. *Rhet.* 1367a.8–14, avec Yatromanolakis 2007:73–81 et 348–355 ; Hermésianax fr. 7.47–50 Powell ; D.H. *Comp.* 19 ; pour les adjectifs « éolien » et « lesbien » chez Horace, voir *infra* p. 275 n. 114.

<sup>73</sup>Pour le premier rang de l'harmonie mixte, voir D.H. *Comp.* 24.1–2 : ἡ δὲ τρίτη καὶ μέση τῶν εἰρημένων δυεῖν ἀρμονιών, ἣν εὐκρατον καλῶ [...] αὕτη δοκεῖ μοι τὰ πρωτεῖα ἐπιτηδεῖα εἶναι φέρεσθαι, avec 24.5 pour la présence d'Alcée parmi ses représentants ; pour le deuxième rang de l'harmonie polie, voir 23.1 : ἡ δὲ γλαφυρὰ σύνθεσις, ἣν δευτέραν ἐπιθέμην τῇ τάξει..., avec 23.9–17 pour l'exemple de Sappho.

selon lequel Alcée mérite le plectre d'or pour la partie de son œuvre où il poursuit les tyrans, lui qui s'est aussi abaissé aux jeux et aux amours, bien qu'il fût plus apte aux sujets élevés<sup>74</sup>. Le jugement reflété chez Horace est d'ailleurs corrigé par la Sappho ovidienne, qui affirme qu'Alcée n'a pas plus de gloire, même s'il émet des sons plus grands (*epist.* 15.29–30 : *nec plus Alcaeus, consors patriaeque lyraeque, | laudis habet, quamuis grandius ille sonet*) : en se référant non à la plénitude du son (*sonantem... plenius*), mais à son élévation (*grandius... sonet*), elle met la différence non dans la qualité du style, mais dans le type de sujets. Quant aux lamentations de la Sappho d'Horace, elles ne sont peut-être pas étrangères au ton plaintif caractéristique de l'harmonie mixo-lydienne, dont Aristoxène de Tarente faisait de la poétesse l'inventrice<sup>75</sup>. Ainsi, ce passage apparaît comme une mise en scène des jugements rhétoriques et des oppositions réductrices dont les deux poètes ont fait l'objet dans la réception.

Du point de vue de la réception, précisément, la représentation de ces poètes qui continuent dans la mort ce qu'ils faisaient dans la vie est intéressante dans la mesure où elle donne une idée de l'image que l'on pouvait avoir de leur poésie. Au-delà des questions thématiques et stylistiques évoquées ci-dessus, ils sont ainsi imaginés en train de chanter, jouant de la lyre et maniant le plectre : à l'inverse d'Aristoxène de Tarente, qui insérait Sappho et Alcée dans un contexte écrit en affirmant que leurs livres leur tenaient lieu de compagnons, Horace souligne ainsi la dimension orale et musicale de leur art ; dans le cas de Sappho, l'évocation des jeunes filles de son pays suggère même le groupe de ses destinataires premières. Toutefois, les deux poètes ne chantent pas ici au milieu de leurs compagnons, mais seuls devant le public des ombres réunies en foule : la hiérarchie établie entre ces poètes également dignes d'un silence religieux admiratif fait d'abord penser à un concours citharodique ; mais ce dernier se mue ensuite en concours d'éloquence (*dicere*), et enfin en *contio* romaine, où le peuple rassemblé debout épaulé contre épaulé écoute des harangues ; et devant ce public, il est naturel qu'Alcée l'emporte, lui dont Denys affirme que les poèmes, abstraction faite du mètre, s'apparentent souvent à des discours politiques<sup>76</sup>. Mais cela ne signifie pas qu'Horace, en tant que poète dont la lyrique contient des aspects légers aussi bien qu'élevés, privilégie cette dernière forme

---

<sup>74</sup>D.H. *Imit.* 3.2.8 : Ἀλκαίου δὲ σκόπει τὸ μεγαλοφυῆς καὶ βραχὺ καὶ ἡδὺ μετὰ δεινότητος, ἔτι δὲ καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὴν σαφήνειαν, ὅσον αὐτῆς μὴ τῇ διαλέκτῳ τι κεκάκωται· καὶ πρὸ πάντων τὸ τῶν πολιτικῶν ποιημάτων ἦθος. Quint. *inst.* 10.1.63 : *Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatus multum etiam moribus confert, in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens et plerumque oratori similis, sed et lusit et in amores descendit, maioribus tamen aptior.*

<sup>75</sup>Aristox. fr. 81 Wehrli ; cf. Cucchiarelli 1999:335–336.

de réception rhétorique et politique sur les autres, ni qu'il partage davantage la préférence du peuple (le *uolgus* masculin) pour Alcée que l'admiration des ombres (les *umbrae* féminines) pour les deux. Il se peut même que le type de réception le plus important pour Horace soit ici suggéré par Sappho : comme l'a noté Vincenzo Di Benedetto, on trouve une scène tout à fait similaire à l'évocation horatienne de l'outre-tombe dans le nouveau fragment du papyrus de Cologne, où le *je* de Sappho s'imagine sous la terre (γέρθε δὲ γᾶς) comme dans le présent sur la terre (ὡς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν), recevant des marques d'honneur (ἔχοισαν γέρας) et peut-être même, si l'on accepte dans ce contexte une restitution à partir du *mirantur umbrae* de l'*Ode* 2.13, admirée par les ombres (σκίαι κέ με θαυμά]ζοιεν)<sup>77</sup>.

Car ce qui importe surtout dans l'*Ode* 2.13, plus que la supériorité de Sappho ou d'Alcée, c'est ce qui rend ce jugement de la postérité possible, à savoir le fait que leur chant continue de vivre au-delà de la mort ; et cela préfigure bien sûr l'immortalité de la lyrique d'Horace lui-même, qui n'est pas ici spectateur extérieur ni arbitre, mais qui s'imagine lui-même arriver et prendre place entre ces poètes, anticipant le jugement du public et de la postérité. Il faut à ce propos prendre en considération les deux strophes finales, souvent négligées dans le débat sur le rapport à Sappho et Alcée, qui montrent les pouvoirs orphiques de ces chants capables non seulement de vivre dans la mort, mais aussi d'en ôter les peines, apaisant les monstres infernaux et faisant oublier aux suppliciés leurs châtements : alors que la strophe précédente ne parlait que de paroles (*dicere*), la dimension musicale réapparaît ici, et « ces chants » (*illis carminibus*) au « doux son » (*dulci... sono*) sont certainement ceux des deux poètes plutôt que d'Alcée seul. En définitive, l'idée principale de cette ode est la définition, en lien avec Sappho et Alcée, de la lyrique comme un chant continuant dans la mort et délivrant des soucis ; quant à la supériorité accordée à Alcée, elle n'est pas univoque et dépend du type de réception, mais son expression ambiguë est peut-être pour Horace, nous le verrons, un moyen de désamorcer la grandiloquence de la poésie politique en strophes alcaïques qu'il se prépare à adopter dans les odes romaines du début du livre III (3.1–6), après l'avoir tentée en fin de livre I (1.37, et dans une moindre mesure 1.31 et 1.35), puis abandonnée au début du livre II (2.1)<sup>78</sup>.

<sup>76</sup>D.H. *Imit.* 3.2.8 : πολλαχοῦ γοῦν τὸ μέτρον τις εἰ περιέλοι, ῥητορείαν ἂν εὖροι πολιτικὴν. Pour l'évocation de la *contio*, voir les commentaires de Kießling & Heinze 1930 et de Nisbet & Hubbard 1978 *ad loc.*

<sup>77</sup>Sapph. fr. 58B Gronewald-Daniel, avec Di Benedetto 2005, repris par Ferrari 2007:70–72.

<sup>78</sup>Feeney 1993:49, et 2002:10 : « What Horace is doing here is constructing a deliberately reductive version of the choices open to him in his Lesbian inheritance, and one of his reasons is that he is approaching his anxieties

Je vais donc maintenant parcourir le premier recueil des *Odes* pour tenter d'évaluer, à côté de la présence d'Alcée, celle de Sappho, dont j'aimerais montrer qu'elle est aussi importante et le contrebalance. Cette présence se manifestera non seulement par des échos textuels, mais aussi dans le choix des mètres – sapphique et alcaïque en particulier – et dans leur association à des thèmes spécifiques ; et nous verrons que ces éléments semblent assez étroitement liés à la structure des livres et à l'architecture du recueil. Je commencerai par étudier de ce point de vue l'insertion de l'*Ode* 2.13 dans le livre II, pour m'intéresser ensuite au livre III et revenir enfin au livre I et à l'environnement de l'*Ode* 1.13, dont est partie cette enquête.

*Livre II : un juste milieu entre Sappho et Alcée*

L'*Ode* 2.13 arrive peu après le milieu du livre central du premier recueil lyrique d'Horace. On peut même dire qu'elle ouvre la seconde partie du livre II. Certes, dans ce livre comptant vingt poèmes et donnant comme d'autres – on pense notamment aux trente odes du livre III – une grande importance aux dizaines et demi-dizaines, on trouve déjà une articulation médiane après l'*Ode* 2.10, qui traite le thème du juste milieu d'or (v. 5 : *auream... mediocritatem*) : Robin Nisbet et Margaret Hubbard privilégient cette structure, soulignée selon eux par le fait que les destinataires de 2.10 et 2.11, Licinius et Hirpinus, sont probablement les beaux-frères respectifs des destinataires des dernière et première odes du livre, Mécène et Pollion<sup>79</sup>. Il est vrai que si le livre entier se caractérise par la modération, la décade initiale en particulier est d'un équilibre notable : entre le poème d'ouverture et celui qui la clôt sur ce milieu éthique et poétique, on trouve en effet quatre paires d'odes, d'abord morales (2.2 et 2.3), puis érotiques (2.4 et 2.5), ensuite d'invitation à des amis (2.6 et 2.7), enfin à nouveau érotiques (2.8 et 2.9) ; on y observe surtout une alternance parfaite entre poèmes en strophes alcaïques et sapphiques, les deux mètres qu'Horace utilise le plus souvent, et dont ce livre est presque exclusivement constitué, à deux exceptions près (2.12 et 2.18). Mais cette première partie peut être étendue de deux poèmes : en effet, après 2.10 en strophes sapphiques, l'alternance métrique continue dans l'ode alcaïque 2.11, qui forme avec elle un nouveau couple d'odes morales, symétrique à

---

about the grand poetry awaiting him in the next book. »

<sup>79</sup>Nisbet & Hubbard 1978 ; la place centrale du poème relatif au juste milieu est soulignée par Santirocco 1986, qui adopte cependant une autre division (2.1–12 et 2.12–20, avec 2.12 comme clôture de la première partie et ouverture de la seconde ; voir *infra* et note suivante).

celui de 2.2 et 2.3 ; enfin, l’*Ode* 2.12, adressée à Mécène, clôt l’ensemble en présentant dans un poème érotique une *recusatio* symétrique à l’abandon de la poésie politique à la fin de 2.1, et met fin à l’alternance en utilisant la strophe asclépiade A au lieu de la sapphique attendue<sup>80</sup>. Au cadre décimal se superpose une structure en douze et huit odes, avec un premier ensemble symétrique et un second également divisible en deux : la chute de l’arbre est évoquée dans le premier poème de chaque groupe de quatre (2.13.1–12 et 2.17.27–30), et le dernier groupe est marqué par des dédicaces à Mécène en ouverture et en clôture (2.17 et 2.20).

Ainsi, l’*Ode* 2.13 occupe une position centrale bien adaptée à la catabase qu’elle décrit : la mention conjointe de Sappho et d’Alcée aux Enfers reflète l’équilibre des formes sapphique et alcaïque dans la première partie du livre ; quant à l’apparente préséance donnée à Alcée, elle annonce la plus forte présence de la strophe alcaïque dans la seconde partie, puis son emploi exclusif, en contexte politique, dans les odes romaines du début du livre III. En effet, dans la suite du livre II, le mètre sapphique n’est plus employé qu’en 2.16, poème qui a malgré tout un rôle important : selon la structure qu’on choisit d’observer, il ouvre la dernière pentade du livre ou clôt le premier groupe de quatre odes de la seconde partie ; et si 2.6, son pendant dans la première partie, fait écho au poème 11 de Catulle, il rappelle quant à lui le *carmen* 51 par sa triple anaphore d’*otium* en début de vers, terme auquel il donne une valeur morale positive<sup>81</sup>. Quant à la strophe alcaïque, elle apparaît non seulement dans tous les poèmes impairs suivants jusqu’à la fin du livre, mais aussi dans deux odes paires, 2.14 et 2.20, qui créent des suites frappantes de poèmes de même mètre : 2.13 est ainsi la première d’un groupe de trois odes alcaïques, fait unique dans le recueil, où l’on ne trouve que des séquences de deux (1.16–17, 1.26–27, 1.34–35 en strophes alcaïques, 3.24–25 en *asclepiadeum quartum*) en dehors des six odes romaines ; quant à 2.19 et à l’épilogue, ils préparent précisément ce cycle qui suit dans le même mètre au début du livre III. Toutefois, alors que l’*Ode* 2.13 insiste sur la poésie civique d’Alcée, aucun poème du livre II – alcaïque ou autre – n’est directement politique, à l’exception du premier, qui justement finit en appelant la Muse à renoncer à la poésie grave et à chercher un ton plus léger (2.1.37–40 : *sed ne relictis, Musa procax, iocis | Ceeae retractes*

<sup>80</sup>Santirocco 1986, à la suite de Port 1926 et Ludwig 1957.

<sup>81</sup>Hor. *carm.* 2.16.1–6 : *otium diuos rogat in patenti | prensus Aegaeo [...], | otium bello furiosa Thrace, | otium Medi pharetra decori* ; pour le lien entre cette triple anaphore d’*otium* et celle de la strophe finale du poème 51 de Catulle, voir en dernier lieu Putnam 2006. Pour le rapport entre l’*Ode* 2.6 et le *carmen* 11, deux poèmes de six strophes sapphiques adressé à un/des destinataire(s) prêt(s) à aller avec le *je* au bout du monde, rapport souligné par un écho en clausule de première strophe (2.6.4 : *aestuat unda*, cf. 11.4 : *tunditur unda*), voir Biondi 1989.



*tolle cupidinem*  
*inmitis uuae : iam tibi liuidos* 10  
*distinguet autumnus racemos*  
*purpureo uarius colore ;*

*iam te sequetur : currit enim ferox*  
*aetas et illi quos tibi dempserit*  
*adponet annos ; iam proterua* 15  
*fronte petet Lalage maritum...*

« Chasse le désir du raisin vert : voici que l'automne bigarré va nuancer les grappes plombées avec les tons de la pourpre.

Voici qu'elle va te suivre : car le temps intraitable court et il lui donnera les années qu'il t'aura enlevées ; voici que, d'un front mutin, Lalagé va provoquer l'amant... » (Trad. F. Villeneuve)

Rythmée par la triple anaphore de *iam*, cette annonce d'un futur proche rappelle à plusieurs titres la consolation d'Aphrodite à « Sappho » rapportée dans la prière qui ouvrait le recueil de ses poèmes (fr. 1.21–24 : καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει, | αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δῶσει, | αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φίλησει | κωὺκ ἐθέλοισα) : non seulement cette dernière est aussi une prédiction de trois phrases anaphoriques marquées par la répétition d'un adverbe qui signifie « bientôt » (ταχέως), mais la proposition ouvrant la strophe au vers 13 d'Horace, *iam te sequetur*, correspond exactement à celle qui clôt le premier vers de la strophe chez Sappho, ταχέως διώξει. Cet écho est renforcé par d'autres. J'ai montré que ce poème de Sappho, et notamment cette dernière expression, se reflète dans le poème 8 de Catulle, auto-apostrophe de résignation face à un amour impossible dont la présence est également sensible dans celui d'Horace<sup>83</sup>. En outre, l'assimilation de la jeune fille à du raisin vert et – implicitement à la fin du passage cité ci-dessus et explicitement dans la première partie du poème – à une génisse rappelle un autre texte-clé de la réception de Sappho, l'*Idylle* XI de Théocrite, où le Cyclope emploie ces comparants à propos de Galatée en faisant écho à des hyperboles nuptiales de la poétesse<sup>84</sup>. Cela suggère d'ailleurs un rapprochement – en accord avec la présence dans cette

<sup>83</sup>Nisbet & Hubbard 1978:79 rapprochent les deux textes de façon générale, et en particulier Hor. *carm.* 2.5.17 (*dilecta, quantum non Pholoe fugax*) de Catull. 8.5 (*amata tantum, quantum amabitur nulla*). Pour le poème 8 de Catulle, voir *supra* p. 149–150.

<sup>84</sup>Theoc. 11.19–21 : ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ, | λευκοτέρα πακτῶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός, | μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς ; cf. Sapph. fr. 156 : πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα... | χρύσω χρυσοτέρα..., avec Greg. Cor. *In Hermog. Meth.* 13 = *Rhet. Gr.* 7.1236.10ss. Walz = Sapph. fr. 156 TEST. : τὰ Ἀνακρέοντος, τὰ Σαπφoῦς· οἶον γάλακτος λευκοτέρα, ὕδατος ἀπαλωτέρα, πηκτίδων ἐμμελεστέρα, ἵππου γαυροτέρα, ρόδων ἀβροτέρα, ἱματίου ἑανοῦ μαλακωτέρα, χρυσοῦ τιμωτέρα ; le contexte nuptial de cette liste d'hyperboles est assuré par Michael Ital. *Or. ad Michaelem II*, p. 69.1–4 Gautier = Sapph. test. 194A : σοὶ τῷ



ode du thème du mariage, auquel je vais revenir – entre l’image horatienne des grappes que l’automne va empourprer et la comparaison sapphique d’une fiancée avec une pomme en train de rougir<sup>85</sup>. Enfin, les deux dernières strophes préfèrent Lalagé à trois autres relations, deux hétéro- et une homoérotique, que l’on peut mettre en relation de près ou de loin avec Sappho : Pholoé fuit (v. 17 : *fugax*) comme la fille qui va bientôt poursuivre dans la prière à Aphrodite (fr. 1.21 : καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει) ; Chloris est comparée pour son éclat à la lune qui dans la pureté de la nuit se reflète dans la mer (v. 19–20 : *ut pura nocturno renidet | luna mari*), ce qui évoque l’image décrivant une jeune femme désormais mariée en Lydie (fr. 96) ; et la référence au chœur de jeunes filles auquel l’efféminé Gygès pourrait s’intégrer sans se faire remarquer fait penser non seulement à la légende d’Achille à Scyros, mais aussi au type de groupe pour lequel les poèmes dont on a perçu des échos ont été composés<sup>86</sup>.

Or, on est frappé dans cette ode par le thème du mariage, dont le traitement peut donner un nouvel élément d’explication à sa présence dans l’*Ode* 1.13. Le thème est ici déjà présent dans l’allégorie initiale, où la première strophe insiste sur la métaphore du joug (v. 1 : *iugum*) que la génisse ne peut pas encore porter de façon à égaler (v. 3 : *aequare*) l’effort d’un compagnon de même rang (v. 2 : *comparis*), et il devient explicite au dernier vers cité ci-dessus, où Lalagé va chercher un « mari » (v. 16 : *maritum*) ; à cela s’ajoutent les deux comparaisons, avec un fruit et avec la lune, dont j’ai signalé les connotations nuptiales. Les relations en question ne sont bien sûr pas matrimoniales, comme en général celles de la lyrique érotique d’Horace et de la tradition de poésie d’amour ; mais le mariage est ici lié en particulier par les métaphores animales et végétales au thème du passage du temps, dont les aspects linéaires sont évoqués par la succession des âges de la vie plus ou moins propices à l’amour, et les aspects cycliques

---

καλλίστῳ νυμφίῳ [...] ὡς ἐπὶ γάμοις μυστικοῖς ἐπιθαλάμιον ἄδομεν, οὐχ οἶον [...] ἄδει Σαπφῶ ἢ ποιητρίσ, [...] ἵπποις μὲν ἀθλοφόροις ἀπεικάζουσα τοὺς νυμφίους, ῥόδων δ’ ἀβρότητα παραβάλλουσα τὰς νυμφευομένας παρθένους καὶ τὸ φθέγμα πηκτίδος ἐμμελέστερον ποιούσα ; voir Lasserre 1989:57–59. Pour la forte présence de Sappho dans l’*Idylle* XI de Théocrite, voir notamment Spofford 1969, Belloni 1989, Vox 1991, Hunter 1999 *passim*, et en dernier lieu Messi 2000.

<sup>85</sup>Sapph. fr. 105a.1 : οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ’ ὕσδοι ; sur ce fragment, également reflété dans l’*Idylle* XI de Théocrite (v. 39 : γλυκύμαλον), voir *supra* p. 121–122.

<sup>86</sup>Le lien entre la comparaison avec la lune d’Horace et celle de Sappho, qui souligne aussi son reflet sur la mer après le coucher du soleil (fr. 96.6–11 : νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- | κεσσιν ὡς ποτ’ ἀελίῳ | δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάννα> | πάντα περ<ρ>έχοισ’ ἄστρα· φάος δ’ ἐπί- | σχει θάλασσαν ἐπ’ ἀλμύραν | ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις), est proposé par Nisbet & Hubbard 1978 *ad loc.* et Macleod 1979:100–101.

par le retour rituel des saisons. Moment unique d'une vie amoureuse et circonstance lyrique récurrente, le mariage est ainsi à l'intersection de ces deux formes de perception du temps, et constitue de ce fait un thème privilégié pour la poésie érotique d'Horace. Mais l'idéal final de l'*Ode* 1.13 est loin de se réaliser ici : de façon très remarquable, ces deux formes de temps ne peuvent coïncider pour le *je* lyrique, comme le montre dans notre passage la réflexion sur les années ajoutées à l'aimée et enlevées à l'amant. On peut d'ailleurs voir là une méditation sur l'interprétation à donner à la prédiction d'Aphrodite dans la prière de Sappho. Les verbes que la déesse emploie n'ont notoirement pas d'objet, si bien que l'on peut se demander si la jeune fille qui maintenant fuit poursuivra bientôt « Sappho » ou quelqu'un d'autre<sup>87</sup>. Chez Horace, on a comme objet dans les deux premières propositions le *tu* du locuteur qui s'adresse à lui-même, ce qui semble indiquer qu'il retient la première option ; mais si *iam te sequetur* paraît ainsi dans un premier temps signifier qu'elle éprouvera bientôt pour lui un amour réciproque, l'explication qui suit sur le temps donnant à l'un la jeunesse ôtée à l'autre en réoriente le sens et suggère plutôt qu'elle connaîtra l'amour après lui ; il est dès lors peu probable qu'il faille suppléer *te* comme objet du dernier verbe et que le « mari » qu'elle cherchera soit le locuteur. Il se peut ainsi qu'Horace signale une autre lecture possible des paroles d'Aphrodite, montrant qu'il était conscient que les jeunes filles du groupe de Sappho le quittaient pour se marier. Le mariage, métaphore pour la disponibilité à l'amour, souligne ainsi par contraste le fait que les relations érotiques de la lyrique d'Horace ne sont pas uniques, réciproques et durables.

Bien que les quatre autres poèmes du livre II traitant le thème de l'amour ne présentent pas d'échos de Sappho, ils sont aussi intéressants. Parmi eux, on trouve encore une ode alcaïque : en 2.9, Horace invite l'auteur d'élégies Valgius Rufus, qui s'afflige de la mort de son amant Mystès sur des modes pleureurs (v. 9 : *flebilibus modis*), à cesser enfin ses plaintes efféminées (v. 17–18 : *desine mollium | tandem querellarum*). Or, ces plaintes, qui annoncent celles de la Sappho du tableau caricatural de l'outre-tombe (2.13.24–25 : *querentem | Sappho*), sont mises ici clairement à distance comme élégiaques par le *je* lyrique, dans un geste de rejet d'ailleurs comparable à celui d'un fragment de Sappho elle-même bannissant le thrène de la maison des servantes des Muses (fr. 150 : οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων <δόμῳ> | θρήνον ἔμμεν' <. . . . .>)

<sup>87</sup>Selon l'argument de Giacomelli 1980, Aphrodite prédit non que la jeune fille aimera forcément « Sappho » en retour, mais seulement qu'elle poursuivra, offrira des cadeaux et aimera à son tour. Pour l'interprétation courante préférant une promesse de réciprocité, voir Gentili 1972 et Bonanno 1973.

οὐ κ' ἄμμι τάδε πρέποι) ; ainsi, l'Horace lyrique, qui refuse les lamentations encore deux fois dans le livre II, ne s'oppose pas à Sappho elle-même, mais à son avatar élégiaque<sup>88</sup>. Quant aux trois odes érotiques restantes, elles évoquent à leur tour, comme 2.5, le thème du mariage.

Les deux premières, en strophes sapphiques, sont des parodies d'épithalames. Au début du premier diptyque érotique du livre, l'*Ode* 2.4, comme 2.9 qui lui est symétrique à la fin du second, évoque les amours d'un tiers : encourageant son destinataire Xanthias à ne pas avoir honte d'aimer sa servante Phyllis, il lui suggère à moitié sérieusement, en la rapprochant des captives de la guerre de Troie aimées de leurs maîtres, qu'elle est peut-être fille de parents royaux dont il serait le gendre (v. 13 : *generum*) ; il loue ensuite sa fidélité (v. 18 : *fidelem*), entre autres nobles qualités, et finit par son physique gracieux en déclarant – de façon toujours aussi peu sérieuse – que son éloge est celui d'un homme intègre, trop âgé pour être suspect, ce que le rhéteur Ménandre conseille de préciser quand on doit complimenter une fiancée<sup>89</sup>. Si ce poème grandit exagérément un amour ancillaire dont il fait un mariage royal, l'*Ode* 2.8 est à l'inverse une sorte d'anti-épithalame : s'adressant à Bariné, qui s'illustre par ses innombrables faux serments (v. 1 : *iuris... peierati* ; v. 5–6 : *simul obligasti | perfidum uotis caput* ; v. 9–12 : *expedit matris cineres opertos | fallere et toto taciturna noctis | signa cum caelo gelidaque diuos | morte carentis*), le *je* la maudit en détournant des formules du poème 61 de Catulle : elle s'avance non comme la nouvelle épouse (61.91, 92, 96, 106, 113 : *prodeas noua nupta*), mais comme le tourment universel des jeunes hommes (v. 7–8 : *iuuenumque prodis | publica cura*) ; et la strophe finale du poème la présente comme un sujet de crainte pour les mères, les vieillards et les fiancées dont elle risque de retenir les maris, et ce en des termes qui sont un reflet inverse de l'éloge du dieu du mariage Hymen chez Catulle<sup>90</sup>. Contrairement à Catulle qui avait fait du mariage un idéal érotique en insérant notamment deux épithalames au début

<sup>88</sup>Pour les deux autres refus des plaintes au livre II des *Odes* d'Horace, voir 2.17.1 : *cur me querellis exanimas tuis*, et 2.20.22 : *absint inani funere neniae | luctusque turpes et querimoniae* ; pour des exemples de plaintes élégiaques dans les autres livres, on peut rappeler celles rejetées dans l'idéal final de l'*Ode* 1.13 (v. 19–20 : *nec malis diuolsus querimoniis | ...amor*), et renvoyer encore à 3.7.30 (*sub cantu querulae... tibiae* ; voir *infra* p. 262 pour le lien de cette ode avec l'élégie) et à 3.11.52 (*querellam* ; voir *infra* p. 265–267).

<sup>89</sup>Hor. *carm.* 2.4.13–24, en partic. 21–22 pour l'éloge physique et la déclaration de vertu du laudateur : *bracchia et uoltum teretisque suras | integer laudo...*, que l'on peut rapprocher de Men. Rhet. 3.404.11–14 SPENGLER : τῆς παρθένου δὲ φυλάξει διὰ τὰς ἀντιπιπτούσας διαβολὰς κάλλος ἐκφράζειν, πλὴν εἰ μὴ συγγενῆς εἶης καὶ ὡς εἰδῶς ἀναγκαίως <λέγοις, ἦ> λύοις τὸ ἀντιπίπτον τῷ λέγειν « ἀκηκόαμεν ταῦτα ». Ce rapprochement est fait par Nisbet & Hubbard 1978, qui renvoient pour l'éloge physique à Phld. *AP* 5.132, où Sappho est aussi évoquée.

de la deuxième partie de son recueil, Horace montre par ces deux poèmes ironiques du livre II la vanité et l'inaccessibilité d'un tel idéal érotique dans sa lyrique de type symposiaque.

Enfin, l'*Ode* 2.12 traite aussi le thème érotique en impliquant celui du mariage. Adressée à Mécène, elle commence par une *recusatio* : le *je* y affirme que les sujets élevés ne s'adaptent pas à sa lyre, et il laisse à son destinataire le soin de célébrer les combats de César dans une histoire en prose (v. 1–12) ; quant à lui, la Muse a voulu qu'il dise les doux chants, les yeux au lumineux éclat et le cœur fidèle aux amours réciproques de celle qu'il appelle sa « maîtresse » Licymnie (v. 13–16 : *me dulcis dominae Musa Licymniae | cantus, me uoluit dicere lucidum | fulgentis oculos et bene mutuis | fidum pectus amoribus*). On croit ainsi tout d'abord que cette dernière est son amante, et qu'il s'agit d'un des trois seuls cas, avec la strophe finale de 1.13 et certains aspects de 3.9, où Horace célébrerait une relation réciproque et fidèle : le caractère lyrique de cet amour apparaîtrait dans l'insistance de cette strophe sur les chants de Licymnie et dans celle de la suivante sur son aptitude à la danse dans un chœur de vierges (v. 17–20 : *quam nec ferre pedem dedecuit choris | nec certare ioco nec dare bracchia | ludentem nitidis uirginibus sacro | Dianae celebris die*). Mais dans les deux strophes finales, c'est le *tu*, non le *je*, qui s'avère lié à Licymnie, et ce par une passion décrite comme élégiaque, faite de baisers brûlants que les amants ont plaisir à se refuser ou à s'arracher (21–28 : *num tu quae tenuit diues Achaemenes | [...] | permutare uelis crine Licymniae, | [...] | cum flagrantia detorquet ad oscula | ceruicem aut facili saeuitia negat | quae poscente magis gaudeat eripi, | interdum rapere occupet*). On finit ainsi par réaliser que les amours réciproques et fidèles célébrées par le *je* sont probablement non pas les siennes, mais celles de Mécène et de son épouse Terentia désignée par un pseudonyme de même structure métrique, et qu'il joue dans un premier temps sur l'ambiguïté du substantif *domina*, qui peut désigner autant sa maîtresse que l'épouse de son patron<sup>91</sup>. Ainsi, ce n'est pas un amour lyrique qui est présenté comme quasi nuptial, mais c'est une passion élégiaque idéale qui s'incarne dans une union matrimoniale au sommet de l'Empire, selon un idéal moral et politique développé au livre III, que j'aborde maintenant.

<sup>90</sup>Hor. *carm.* 2.8.21–24 : *te suis matres metuunt iuuenis, | te senes parci miseraeque nuper | uirgines nuptae, tua ne retardet | aura maritos* ; cf. Catull. 61.51–55 : *te suis tremulus parens | inuocat, tibi uirgines | zonula soluunt sinus, | te timens cupida nouos | captat aure maritus* (Ancona 1994:82–85, Putnam 2006:128–131).

<sup>91</sup>Avancée par le commentaire antique du Ps.-Acron, cette identification est traitée avec circonspection par Nisbet & Hubbard 1978:180–182 et *ad loc.*, qui soulignent les ambiguïtés.

*Livre III, première moitié : le mariage, idéal politique et distinction d'avec l'élégie*

On trouve au livre III le thème du mariage dans divers poèmes à dimension civique, où il soutient la politique de restauration morale qui culminera dans les *leges Iuliae* de 18 av. J.-C. sur les mariages et les adultères. Ainsi, ce thème est présent dans l'*Ode* 3.14, où le *je*, avant de mettre en place un banquet privé pour fêter la paix retrouvée grâce à Auguste, appelle à une célébration publique de son retour victorieux d'Espagne (v. 1–12), dans laquelle les premiers rôles sont tenus par « sa femme qui met toute sa joie en son mari seul », Livie (v. 5 : *unico gaudens mulier marito*), par sa sœur Octavie, et par les mères non seulement des jeunes gens revenus sains et saufs de campagne, mais aussi de leurs fiancées vierges, ce qui met en relief l'importance de la politique familiale augustéenne. En 3.24, les traditions matrimoniales des Scythes sont décrites comme exemplaires en regard de la décadence morale des Romains (v. 17–24), dans un poème qui se rapproche des odes romaines du début du livre. Mais c'est surtout dans ce cycle initial qu'apparaît l'idéal moral du mariage.

Ainsi, dans l'*Ode* 3.3, qui célèbre la justice et la fermeté valant son apothéose à Auguste comme avant lui à Romulus-Quirinus, le discours par lequel Junon admet ce dernier parmi les dieux, en renonçant à sa haine contre les Troyens devenus Romains, commence par un rappel de l'adultère de Pâris et Hélène, cause de la chute d'Ilion, et finit sur la demande que Rome ne relève pas Troie, symbole de dépravation, faute de quoi elle, « épouse et sœur de Jupiter », la détruirait à nouveau : Junon se pose ainsi en garante du mariage, rejetant d'une part la Vénus du jugement de Pâris et de l'adultère d'Hélène, mais s'associant de l'autre à sa descendance, c'est-à-dire à Romulus et surtout à Auguste, dont elle soutient la politique<sup>92</sup>. En 3.5, dans un contraste qui réapparaîtra en 3.6 entre la dégradation des mœurs de la fin de la République et la génération idéale des guerres puniques, le tableau des soldats de Crassus prisonniers des Parthes, honteux maris d'épouses barbares, enrôlés dans l'armée des ennemis devenus leurs beaux-pères (v. 5–8 : *milesne Crassi coniuge barbara | turpis maritus uixit et hostium | – pro curia inuersique mores ! – | consenuit socerorum in armis*), s'oppose à l'exemple de Régulus qui, parce qu'il perd son rang de citoyen romain en sacrifiant sa liberté pour celle de sa patrie, va jusqu'à écarter « le baiser de sa chaste épouse et ses jeunes enfants » (v. 41–43 : *fertur pudicae coniugis osculum | paruosque natos ut capitis minor | ab se remouisse*).

---

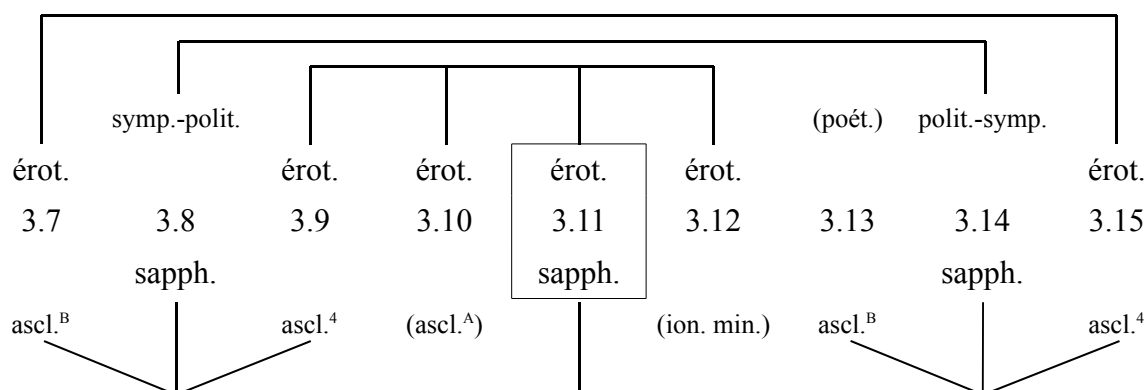
<sup>92</sup>Hor. *carm.* 3.3.16–68, en particulier 19–20 : *fatalis incestusque iudex | et mulier peregrina*, 25–26 : *iam nec Lacaenae splendet aduterae | famosus hospes*, et 64 : *coniuge me Iouis et sorore*.

C'est la dernière des odes romaines, l'*Ode* 3.6, qui chez Horace idéalise le plus clairement le lien nuptial : après quatre strophes décrivant les maux qui continueront de s'abattre sur Rome tant qu'elle ne changera pas de comportement religieux et moral, et avant quatre autres présentant le déclin moral de Rome, de génération en génération, depuis les guerres Punique, les quatre strophes centrales sont occupées par l'évocation de l'actuelle souillure des mariages et de la société, illustrée par le comportement immoral d'une vierge juste nubile, qui plus tard commet l'adultère au vu et au su de son mari buveur, se faisant payer son déshonneur<sup>93</sup>. Cet exemple est intéressant. En effet, le contexte évoqué – avec les danses d'Ionie et les artifices auxquels prend plaisir la jeune fille, avec l'identification de sa nubilité par l'adjectif *matura* et par son « ongle tendre », puis avec les amours adultères et le cadre du banquet – est proche de celui des poèmes d'amour d'Horace. Il n'y a cependant pas contradiction entre la critique de telles relations érotiques ici et leur célébration ailleurs : ce comportement n'est pas toléré chez une femme de condition libre et mariée comme celle-ci, mais est normal pour les courtisanes que sont les amantes de la lyrique horatienne. Horace peut donc très bien célébrer la politique matrimoniale impériale, tout en pratiquant une poésie érotique de tradition symposiaque, qui est même le signe de la paix qu'il a rétablie : en 3.14, le retour d'Auguste, accueilli par son épouse, est célébré par le *je* avec un banquet auquel il invite la courtisane Néère (v. 13–28).

On ne trouve pas de trace tangible de la présence de Sappho dans les odes romaines. Mais on peut noter que si le choix de la strophe alcaïque et du thème civique renvoie à Alcée, le fait que toutes ces odes soient composées dans le même mètre contraste avec l'habituelle *uariatio* rythmique, qu'Horace hérite probablement de l'édition alexandrine d'Alcée, et rappelle plutôt l'homogénéité métrique des différents livres de celle de Sappho : comme très souvent dans le recueil lyrique d'Horace, il n'y a pas alignement complet sur un modèle. Par ailleurs, le cycle suivant, celui des *Odes* 3.7–15, compense la tonalité élevée du premier en laissant d'une part une place prépondérante à l'amour et à Sappho, et en traitant d'autre part la politique et Alcée d'une façon très intéressante. Pour ce qui est du mètre, ce groupe ne contient aucun poème en strophes alcaïques, mais trois en strophes sapphiques, disposés l'un au centre (3.11), les deux

<sup>93</sup>Hor. *carm.* 3.6.17–32 : *fecunda culpa saecula nuptias | primum inquinare et genus et domos | [...]. || motus doceri gaudet Ionicos | matura uirgo et fingitur artibus, | iam nunc et incestos amores | de tenero meditatungui. || mox iuniores quaerit adulteros | inter mariti uina, neque eligit | cui donet inpermissa raptim | gaudia luminibus remotis, || sed iussa coram non sine conscio | surgit marito, seu uocat institor | seu nauis Hispanae magister, | dedecorum pretiosus emptor.*

autres symétriquement en deuxième et en pénultième positions (3.8 et 3.14). Cependant, ces derniers sont – avec 3.13 qui occupe une place à part – les seuls du groupe à ne pas être des odes érotiques : l’*Ode* 3.8 invite Mécène à venir boire et à oublier les soucis politiques ; quant à 3.14, on l’a vu, elle célèbre les victoires d’Auguste en Espagne par un banquet personnel ; il s’agit donc de deux odes traitant le versant privé d’un thème public, et faisant ainsi pendant aux odes romaines<sup>94</sup>. Les autres poèmes de ce groupe (3.7, 3.9–12, 3.15) sont érotiques et ont souvent un lien avec le mariage : l’un d’eux au moins présente un écho de Sappho, un autre de Sappho et d’Alcée ; je les aborde maintenant dans un ordre concentrique.



Les poèmes extérieurs de ce cycle (3.7 et 3.15), qui suivent tous deux des odes évoquant la politique matrimoniale, sont des recommandations érotiques à des femmes présentées comme mariées. En 3.7, le *je* rassure Astérie sur le fait que Gygès, « jeune homme à la foi constante » (v. 4 : *constantis iuuenem fide*), lui reviendra bientôt de son voyage commercial, et que même confronté aux tentatives de séduction adultères de Chloé, il reste pour l’instant intègre, « plus sourd que les rochers d’Icaros » (v. 21–22 : *nam scopulis surdior Icari | uoces audit adhuc integer*) ; mais la jeune femme est appelée de son côté à ne pas céder au charme de son voisin Énipée, prétendant modèle jouant un rôle d’*exclusus amator* élégiaque<sup>95</sup>. En 3.15, la « femme du peu riche Ibycus » (v. 1 : *uxor pauperis Ibyci*) est priée, elle qui a plutôt l’âge de mourir, de

<sup>94</sup>Santirocco 1986:128–131 ; 3.13 ne s’intègre pas à la symétrie thématique de ce groupe, mais peut être lue comme une ode poétologique qui en introduit la clôture : on notera ainsi que la séquence des mètres de 3.13–15 reproduit à la fin du groupe celle de 3.7–9 au début (strophe asclépiade B, sapphique, *asclepiadeum quartum*).

<sup>95</sup>Face au prétendant Énipée, décrit comme le meilleur athlète de tous (v. 25–28), Astérie est invitée à fermer sa porte le soir et à rester insensible à ses appels et au chant élégiaque de sa flûte plaintive (v. 29–32 : *prima nocte domum claude neque in uias | sub cantu querulae despice tibiae | et te saepe uocanti | duram difficilis mane*).

ne plus jouer parmi les jeunes filles, étoiles brillantes sur lesquelles elle jette le voile d'un nuage : sa fille Pholoé peut prendre d'assaut les maisons des jeunes gens et folâtrer telle une chevrette par amour pour Nothus (v. 7–12), mais ce qui lui convient à elle, Chloris, c'est la laine à filer et non la cithare, les roses et les jarres du banquet (v. 13–16)<sup>96</sup>. Ces deux poèmes articulent au thème politique son pendant érotique, en appelant à respecter moins le mariage au sens strict que ce qu'il représente pour la lyrique d'Horace, à savoir dans le dernier l'âge convenable ou non pour l'amour, et dans le premier un idéal de passion unique et réciproque de type élégiaque, qui apparaît inexorablement menacé par des rivaux.

À l'intérieur du cycle des *Odes* 3.7–15, on trouve une séquence de quatre poèmes d'amour (3.9–12), où une voix érotique spécifiquement lyrique paraît se distinguer de celle de l'élégie. Cette séquence s'ouvre avec le seul chant amébéé d'Horace, l'*Ode* 3.9, où une femme qui se nomme Lydie répond à un *je* masculin anonyme identifiable au poète. Le poème se compose ainsi de trois couples de strophes : dans le premier, les deux interlocuteurs rappellent le passé où ils s'aimaient, sans rivaux et hyperboliquement heureux ; dans le deuxième, ils évoquent le présent où ils brûlent davantage et iraient jusqu'à mourir, lui pour Chloé, elle pour Calaïs ; et dans le dernier, le poète envisage un retour de la « Vénus d'autrefois » et du « joug d'airain » (v. 17–18 : *quid si prisca redit Venus | diductosque iugo cogit aeneo*), ce que Lydie accepte, en affirmant que même si Calaïs est plus beau qu'un astre et son interlocuteur plus léger que le liège et plus irritable que l'Adriatique, c'est avec ce dernier qu'elle aimerait vivre et mourir (v. 21–24 : *quamquam sidere pulchrior | ille est, tu leuior cortice et inprobo | iracundior Hadria, | tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*). Cet idéal quasi nuptial, souligné par la métaphore du joug et par l'idée finale de vie commune continuant dans la mort, est caractérisé comme paradoxal par les comparaisons hyperboliques, figures de style qui dans les chants de mariage de Sappho font l'éloge des fiancés, mais qui sont ici favorables au rival<sup>97</sup>. Or, Jürgen Paul Schwindt a montré que dans ce poème à la simplicité seulement apparente, le présent des

<sup>96</sup>On notera que l'image astrale (v. 4–6 : *mature propior desine funeri | inter ludere uirgines | et stellis nebulam spargere candidis*) est l'inverse de la comparaison sapphique d'une jeune fille atteignant la nubilité avec la lune dont l'éclat éclipse les étoiles alentour (fr. 34 et 96.6–9) ; pour des échos de ces comparaisons chez Horace, voir *supra* p. 256 et *infra* p. 273–274.

<sup>97</sup>Pour les comparaisons hyperboliques nuptiales en liste du fr. 156 de Sappho, voir *supra* p. 255–256 et n. 84 ; dans l'*Ode* 3.9, outre les trois hyperboles paradoxales en série des v. 21–23, on en trouve déjà une positive à la fin des deux premières strophes à propos du passé commun des deux interlocuteurs (v. 1 et 4, voir *infra*).



deux strophes centrales, avec les thèmes – tous liés à Sappho – du feu érotique, de la *puella docta* musicienne et de la mort amoureuse, renvoie à l'expérience élégiaque, qui détermine la perception du passé et du futur, mais qui est dépassée à la fin du poème<sup>98</sup>. Ainsi, on distingue ici deux conceptions de l'amour en lien avec le thème du mariage : d'un côté celle de l'élégie, passion jusqu'à la mort brûlant telle une « torche (nuptiale) réciproque » (v. 13 : *torret face mutua*) ; de l'autre, celle de la lyrique d'Horace, union paradoxale continuant dans la mort, d'ordre moins érotique que poétique, comme le montre le contraste entre les hyperboles de la dernière strophe, qui dégradent les qualités d'amant de l'interlocuteur, et celles de la première partie, qui soulignent sa fortune (v. 4 : *Persarum uigui rege beatior*) et surtout le renom vivant de Lydie célébrée par le poète (v. 7–8 : *multi Lydia nominis, | Romana uigui clarior Iliā*). Le mariage apparaît ainsi comme un idéal érotique pour l'élégie, mais poétique pour la lyrique.

Cette définition de la lyrique érotique par rapport à l'élégie en lien avec le thème nuptial continue dans les poèmes suivants. L'*Ode* 3.10, qui parodie une situation typique de la poésie amoureuse en général et de l'élégie en particulier, le chant devant la porte close de l'aimée (*παρακλαυσίθυρον*), insiste sur l'idée de mariage comme pour souligner sa non-pertinence en tant que modèle érotique : le *je* assiégerait Lycé même si – ce qui n'est bien sûr pas le cas – elle était mariée au bout du monde à un époux sauvage (v. 1–2 : *extremum Tanain si biberes, Lyce, | saeuo nupta uiro, me tamen...*) ; il lui fait remarquer qu'elle n'est pas de naissance une Pénélope (v. 11–12 : *non te Penelopen difficilem procis | Tyrrhenus genuit pater*) ; et il lui en veut de ne pas même se laisser fléchir en voyant que son « mari » est blessé d'amour pour une « rivale » de Piérie (v. 15–16 : *nec uir Pieria paelice saucius | curuat*), rivale dont l'origine évoque les Muses et suggère une concurrence entre l'amour unique quasi nuptial de l'élégie et les relations multiples de la lyrique. Quant à l'*Ode* 3.12, qui clôt cette séquence en montrant l'amour naissant de la jeune Néobulé pour le bel Hébrus, sa strophe initiale, avec son mètre ionique mineur unique chez Horace, fait écho à un poème érotique d'Alcée, et la suivante à un fragment de Sappho où une jeune fille ne peut plus tisser à cause du désir qu'Aphrodite lui

---

<sup>98</sup>Schwindt 2002 : 515–517 (et 506–507 pour la temporalité complexe de ce poème où passé et futur sont vus à travers le présent, mais l'éclipsent), ainsi que Putnam 1977 pour la dialectique érotique. Pour le lien entre la maîtrise des poèmes de Sappho et le portrait de la *puella docta* néotérique et élégiaque, voir p. ex. Phld. *AP* 5.132.7, Catull. 35.16–17, Ou. *ars* 3.331 ; pour le motif de la mort amoureuse, on pensera d'une part aux poèmes de Sappho qui évoquent la mort (p. ex. fr. 31.15, 94.1), d'autre part au légendaire suicide de Sappho du promontoire de Leucade (voir notamment Ou. *epist.* 15) ; pour le motif du feu – Lydie répond au v. 13 par *me torret* au *arsisti* du v. 6, qui se réfère plutôt au feu qui brûle maintenant son interlocuteur qu'au passé qui était différent –, voir Sapph. fr. 38 et 48.

inspire pour un garçon : dans ce poème sans lien avec l'élégie, qui décrit comme souvent dans la lyrique d'Horace les relations de tiers et le moment rituel de l'apparition de l'amour, il est frappant qu'Alcée apparaisse, avec Sappho, dans un contexte érotique et non politique<sup>99</sup>.

Mais le poème le plus intéressant est sans doute le précédent, l'*Ode* 3.11, qui est au centre du cycle de 3.7–15 et ouvre accessoirement la deuxième décade du livre. Il s'agit de l'un des rares poèmes du livre III à traiter un thème érotique en strophes sapphiques, en présentant en outre un écho de Sappho : une telle coïncidence ne se retrouvera qu'en 3.27, une ode ayant aussi en commun avec celle-ci de contenir une longue narration mythologique et un discours rapporté. Ici, dans une structure complexe faite presque tout entière de codas enchâssées, plus de la moitié du poème est occupée par le récit de l'histoire des Danaïdes (v. 25–52), dont plus de la moitié est à son tour occupée par le discours final d'Hypermestre (v. 37–52) ; en outre, il faut noter que si ce récit doit être entendu de Lydé (v. 25 : *audiat Lyde...*), le *je* ne s'adresse pas directement à elle, mais à Mercure et à la lyre que Lydé devra écouter (*carm.* 3.11.1–12) :

*Mercuri – nam te docilis magistro  
mouit Amphion lapides canendo –  
tuque testudo resonare septem  
callida neruis,*

*nec loquax olim neque grata, nunc et           5  
diuitum mensis et amica templis :  
dic modos, Lyde quibus obstinatas  
adplicet auris,*

*quae uelut latis equa trima campis           10  
ludit exultim metuitque tangi,  
nuptiarum expers et adhuc proteruo  
cruda marito.*

« Mercure – car tu es le maître qui instruisit Amphion à mouvoir les pierres par ses accords – et toi, écaille, savante à résonner sous les sept cordes,

toi qui n'avais jadis ni voix ni charme, mais qu'aime aujourd'hui et la table des riches et les temples, dites des accents auxquels Lydé prête ses oreilles rebelles,

Lydé qui, telle une cavale de trois ans dans les vastes plaines, bondit et s'ébat et craint d'être touchée, étrangère à l'hymen et peu mûre encore pour l'audace d'un époux. » (Trad. F. Villeneuve)

<sup>99</sup>Hor. *carm.* 3.12.1–3 : *miserarum est neque amori dare ludum neque dulci | mala uino lauere aut exanimari | metuentis patriuae uerba linguae*, avec Alc. fr. 10B.1 : ἔμε δείλαν, ἔμε παῖσαν κακοτάτων πεδέχοισαν ; et 4–6 : *tibi qualum Cythereae puer ales, tibi telas | operosaeque Mineruae studium aufert, | Neobule, Liparai nitor Hebri*, avec Sapph. fr. 102 : γλύκηα μάτερ, οὔτοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον | πόθωι δάμεισα παῖδος βραδίαν δι' Ἀφροδίταν ; voir p. ex. Nisbet & Rudd 2004 *ad loc.*

Cette apostrophe à la lyre – comme celle de l’*Ode* 1.32, à laquelle je reviendrai – rappelle le fragment 118 de Sappho (ἄγι δὴ χέλυ δῖα ἴμοι λέγε† | φωνάεσσα †δὲ γίνεο†), où le *je* interpelle également sa « tortue » (cf. v. 3 : *testudo*) pour qu’elle « dise » quelque chose (cf. v. 7 : *dic*), et qui souligne déjà les liens de la lyre avec les dieux (cf. v. 6 : *amica templis*) et sa nature « parlante » (cf. v. 5 : *loquax*). Cet élément sapphique confère à l’ode une dimension métopoétique : Michèle Lowrie a montré qu’en adressant le poème à la lyre plutôt qu’à Lydé, qui doit l’écouter (v. 8 : *applicet auris* ; v. 25 : *audiat Lyde*), Horace faisait de cette dernière non seulement l’objet de l’amour du *je*, mais aussi une figure de son public, voire de sa poésie elle-même, et que le thème du mariage jouait un rôle important dans ce contexte<sup>100</sup>.

En effet, dans les deux derniers vers cités ci-dessus, le *je* précise avec insistance que Lydé ne connaît pas l’hymen et n’est pas encore mûre pour un mari (v. 11–12 : *nuptiarum experts et adhuc proteruo | cruda marito*). Ce lexique nuptial n’implique pas une relation matrimoniale : après une comparaison animale faisant écho à un poème d’amour symposiaque d’Anacréon, il indique ici simplement, comme à propos de Lalagé dans l’*Ode* 2.5 ou de Chloé en 1.23, l’âge propice aux rites érotiques<sup>101</sup>. Mais le thème du mariage prend une dimension supplémentaire en réapparaissant dans le récit enchâssé : le narrateur, pour mettre en garde Lydé, veut qu’elle entende le crime et la peine des Danaïdes, qui ont tué leurs fiancés pendant leur nuit de noces (v. 31–32 : *impiae sponsos potuere duro | perdere ferro*), et lui donne en exemple la seule des cinquante qui, « jeune fille illustre à jamais », soit « digne du flambeau nuptial » pour avoir menti à son père parjure, pour avoir réveillé son jeune mari et l’avoir incité à tromper beau-père et belles-sœurs (v. 33–40 : *una de multis face nuptiali | digna periturum fuit in parentem | splendide mendax et in omne uirgo | nobilis aeuum, || « surge » quae dixit iuueni marito, | [...] socerum et scelestas | falle sorores*). Or, on observe entre le cadre et le récit une disparité à propos du thème nuptial : alors que Lydé est invitée à accepter le mariage (métaphorique) proposé par le *je*, Hypermestre interrompt le sien pour mourir vierge (*uirgo*) et pour permettre à son époux de survivre. Pour expliquer cette disparité, Michèle Lowrie la lie à la dimension métopoétique de l’ode. À l’extrême fin du poème, en prenant congé de Lyncée, Hypermestre le prie de « grave[r] sur [s]on tombeau des vers plaintifs qui gardent [s]a mémoire » (v. 51–52 : *nostrī memorem sepulcro | scalpe querellam*). Pour Michèle Lowrie, cette plainte écrite

<sup>100</sup>Lowrie 1997:275–297, en partic. 289–292 pour la structure du poème, 280–281 pour l’écho de Sappho, 279–282 pour Lydé comme figure du public et de la poésie (par son association à la lyre et par son nom qui fait penser à *lyra* et au mode lydien), et 296 (déjà 282n. 40) pour le thème du mariage.

<sup>101</sup>Anacr. fr. 417 Page : πῶλε Θρηκική, [...] νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κούφά τε σκιρτῶσα παίζεις...

perpétuant le souvenir d'un mariage impossible représente l'élégie et s'oppose à la lyrique proposée au début à Lydé, chant oral qui perdure dans la mort même, comme le montrent les pouvoirs de la lyre d'Orphée allant jusqu'à charmer les Danaïdes elles-mêmes aux Enfers (v. 13–24) : selon cette interprétation, l'élégie – telle que présentée par Horace – apparaît ici comme une poésie écrite « compensatoire » remplaçant le mariage, idéal *érotique* impossible à maintenir, et la lyrique par contraste comme une poésie orale « contractuelle », pour laquelle le mariage est une métaphore de l'union *poétique* éternellement vivante qu'elle propose<sup>102</sup>.

### *Livre III, seconde moitié : vers un adieu à la lyrique*

La seconde moitié du livre III des *Odes* s'ouvre par un poème adressé à Mécène (3.16) et se ferme avec une autre ode à Mécène (3.29) suivie de l'épilogue du livre et du recueil entier (3.30). Au niveau du mètre, à part le premier poème à Mécène (en strophes asclépiades A) et l'épilogue (en asclépiades mineurs *κατὰ στίχον*), toutes les odes de cette seconde moitié sont composées, à parts presque égales, dans les trois rythmes les plus représentés du recueil : cinq sont en strophes alcaïques (3.17, 3.21, 3.23 ; 3.26 et 3.29), quatre en strophes sapphiques (3.18, 3.20, 3.22 ; 3.27) et quatre aussi en *asclepiadeum quartum* (3.19, 3.24, 3.25 ; 3.28). On peut même observer que ces trois formes apparaissent l'une après l'autre dans leur ordre de fréquence entre 3.17 et 3.19, puis à nouveau entre 3.26 et 3.28, ce qui permet de subdiviser la section finale en un groupe de dix poèmes (3.16–3.25), clos par la seule succession dans tout le recueil de deux odes en *asclepiadeum quartum* (3.24–3.25), puis une coda de cinq poèmes (3.26–3.30), ponctuée par l'alcaïque supplémentaire et l'épilogue qu'elle précède (3.29–3.30).

Cette articulation est aussi sensible au niveau thématique. Le début de la coda est marqué, nous le verrons, par trois odes d'adieu à la lyrique érotique en particulier. Quant aux deux derniers poèmes du groupe de dix, de même mètre, ils ont une claire dimension conclusive : l'*Ode* 3.24, par son thème politique et moral, ramène non seulement à l'ode à Mécène (3.16), mais aussi aux odes romaines, et en particulier à la dernière d'entre elles (3.6), qui ouvre les deux décades encadrant le centre du livre (3.6–3.15, 3.16–3.25) ; quant à 3.25, un hymne au Bacchus inspirateur notamment d'une telle poésie sublime à la gloire de César, elle souligne la clôture de cet ensemble en renvoyant à l'ode-dithyrambe ouvrant un prologue à ces odes

<sup>102</sup>Lowrie 1997:282–297, et 277n.24 pour la précision que ce n'est pas ici l'élégie elle-même qui est en question, mais l'image simplifiée, caricaturale, qu'Horace construit de l'élégie pour en distinguer sa lyrique, en particulier érotique, qui partage par ailleurs bien des traits avec elle.

romaines à la fin du livre II (2.19). Pour le reste, le groupe de dix poèmes est caractérisé par sa modération : on y trouve une dimension religieuse, avec des appels à sacrifier au Génie ou aux Lares liés à des recommandations morales dans les deux odes alcaïques extérieures (3.17 et 3.23), et sous la forme de petits hymnes à Faunus et à Diane dans les deux odes sapphiques extérieures (3.18 et 3.22) ; au centre, deux poèmes – respectivement asclépiade et alcaïque – évoquant le cadre du banquet (3.19 et 3.21) entourent la sapphique centrale érotique (3.20). Alors que le thème de l’amour est au second plan dans cette section, où il n’est au centre que de cette dernière ode et apparaît pour le reste en retrait (par exemple dans un cadre de banquet à la fin de 3.19), il revient en force au début de la coda, qui va m’intéresser ici de plus près.

Mécène										polit.	poét.	Mécène poét.		
moral	relig.	hymn.	érot.		hymn.		relig.	moral	moral	érot.	érot.	érot.	symp./	
	moral		symp.	symp.			moral					symp.	moral	
<b>3.16</b>	<b>3.17</b>	<b>3.18</b>	<b>3.19</b>	<b>3.20</b>	<b>3.21</b>	<b>3.22</b>	<b>3.23</b>	<b>3.24</b>	<b>3.25</b>	<b>3.26</b>	<b>3.27</b>	<b>3.28</b>	<b>3.29</b>	<b>3.30</b>
	alc.					alc.	alc.			alc.				alc.
		sapph.		sapph.		sapph.					sapph.			
			ascl. <sup>4</sup>					ascl. <sup>4</sup>	ascl. <sup>4</sup>				ascl. <sup>4</sup>	

La coda du livre III, qui est aussi celle de tout le premier recueil lyrique, commence donc par trois odes érotiques, qui se trouvent être des adieux. L’Ode 3.26, cinquième avant la fin du recueil, est une *renuntiatio amoris* exactement symétrique à celle du cinquième poème depuis le début : de même qu’en 1.5 – on le verra – le *je* consacre à Neptune ses vêtements éprouvés par la tempête érotique, il dépose ici ses armes et son luth de poète d’amour dans le temple de Vénus<sup>103</sup>. Mais tout comme ce renoncement initial paradoxal introduit d’autres odes érotiques, celui-ci, final, n’en est pas non plus véritablement un. D’une part, le *je* termine en demandant à la déesse l’ultime faveur de toucher une fois Chloé, ce qui montre l’amour encore présent<sup>104</sup>. D’autre part, cette ode érotique n’est pas la dernière : il en vient encore deux après. L’ultime,

<sup>103</sup>Hor. *carm.* 3.26.1–8, en particulier 3–7 : *nunc arma defunctumque bello | barbiton hic paries habebit | laeuom marinae qui Veneris latus | custodit*. Ce poème érotique, qui présente le terme de *barbitos* apparemment lié à Sappho (cf. *infra* p. 279), qui utilise la métaphore militaire (déjà v. 2 : *et militau non sine gloria*) apparaissant à la clôture de l’hymne à Aphrodite ouvrant le recueil alexandrin de ses poèmes (fr. 1.28 : *σύμμαχος ἔσσο*), et qui se clôt sur une prière à la déesse de l’amour (voir note suivante), est en strophes alcaïques, un signe de plus qu’il n’y a pas alignement sur un seul modèle. Pour la *renuntiatio amoris* paradoxale de 1.5, voir *infra* p. 284.

l’*Ode* 3.28, s’adresse à une femme aimée, la courtisane Lydé, mais ne parle pas en premier lieu d’amour : le *je* l’y invite à boire et à prendre sa lyre pour qu’ils alternent leurs chants, en réservant leur dernier poème pour Vénus et la Nuit ; image du banquet lyrique qui touche à sa fin, cette ode représente l’union dans le chant et le dialogue perpétuel du *je* et de sa poésie incarnée par l’aimée ; son cadre symposiaque humble annonce celui auquel le *je* du poème suivant, juste avant l’épilogue, convie le grand Mécène pour le libérer des soucis du pouvoir<sup>105</sup>. Mais c’est l’ode centrale de cette séquence de trois qui m’intéresse ici le plus.

L’*Ode* 3.27, dernier poème en strophes sapphiques du premier recueil, est ainsi également le dernier dont le thème soit à proprement parler érotique, et aussi le dernier à présenter un écho de Sappho, triple coïncidence qui, avec le récit enchâssé évoquant le mariage ainsi que d’autres indices encore, l’apparente à 3.11<sup>106</sup>. Ce long poème – le deuxième plus long de toute la lyrique d’Horace – est articulé autour d’un adieu à Galatée (*carm.* 3.27.12–16) :

*sis licet felix, ubicumque mauis,  
et memor nostri, Galatea, uiuas,  
teque nec laeuus uetet ire picus  
nec uaga cornix.*

« Sois heureuse, j’y consens, en quelque lieu que tu le préfères, et vis, Galatée, en te souvenant de moi ; que ni le pivert sinistre ni la corneille vagabonde ne te défendent de partir. »

(Trad. F. Villeneuve)

Ces vers font écho à ceux par lesquels Sappho, dans un poème de séparation, prend congé d’une jeune fille, lui souhaitant de partir heureuse et l’invitant à se souvenir d’elle (fr. 94.7–8 : χαίροις ἔρχεο κάμεθεν | μέμναισ(ο)), un écho renforcé non seulement par sa présence dans une ode érotique en strophes sapphiques, mais surtout par l’apparition du thème nuptial dans la suite du poème, qui suggère que Galatée part pour se marier : Horace paraît ainsi refléter le fait que les jeunes filles quittaient le groupe de Sappho au moment de leur mariage<sup>107</sup>. De fait, le récit de l’exemple mythologique d’Europe, censé encourager Galatée, se termine avec les

<sup>104</sup>Hor. *carm.* 3.26.9–12 : *o quae beatam diua tenes Cyprum et | Memphin carentem Sithonia niue, | regina, sublimi flagello | tange Chloen semel arrogantem.*

<sup>105</sup>Pour une lecture de la séquence 3.26–3.28 comme un adieu progressif à l’amour et à la poésie avant les deux poèmes de clôture, voir Santirocco 1986:145–149.

<sup>106</sup>Pour d’autres traits rapprochant 3.27 de 3.11, voir Lowrie 1997:314–315 et n. 117.

<sup>107</sup>Lowrie 1997:315.

mots consolateurs de Vénus apprenant à la jeune femme sa grande fortune d'être l'épouse de Jupiter, qui lui vaudra de donner son nom à une partie du globe (v. 73–76 : *uxor inuicti Iouis esse nescis. | mitte singultus ; bene ferre magnam | disce fortunam : tua sectus orbis | nomina ducet*). Mais comme dans l'Ode 3.11, Michèle Lowrie observe que le récit n'est qu'en partie approprié à la situation décrite : Galatée ne doit guère être rassurée par l'exemple d'Europe, qui, avant l'intervention *in extremis* de Vénus en *dea ex machina*, se juge coupable d'amours illicites, qu'elle présente dans son monologue comme l'inversion d'un mariage, et se résout à mourir pour échapper au statut d'esclave et de concubine ; à vrai dire, le désespoir d'Europe en Crète, écartelée entre Asie et Europe, entre rêve et réalité, entre innocence et culpabilité, entre virginité et mariage, entre piété à l'égard de son père et passion pour l'être aimé, entre colère contre le taureau et honte d'elle-même, semble refléter moins la crainte de Galatée que celle du *je* lyrique au moment de la laisser partir, révélée aussi dans les six premières strophes par l'ambiguïté des présages listés par le poète-augure (v. 8 : *auspex*)<sup>108</sup>.

Comme pour l'Ode 3.11, on peut à nouveau, avec Michèle Lowrie, faire de ce poème une interprétation métapoétique : à cette place en fin de recueil, cet adieu à l'aimée reflète l'adieu à la lyrique notamment érotique dont le *je* prend congé ; la séparation entre celui-ci et Galatée qui part se marier peut donc représenter le moment où la poésie quitte le poète pour s'unir à un lecteur. Plusieurs éléments prennent ainsi un relief particulier. L'absence remarquable du mari dans le cadre, où le *je* laisse partir Galatée où qu'elle le préfère (*ubicumque mauis*), fait penser à l'identité inconnue du lecteur et explique l'anxiété face à cette séparation. De même, l'absence de correspondant univoque au *je* dans le récit permet différentes assimilations : le poète s'apparente-t-il à ce père qu'Europe pleure d'avoir trahi, à Vénus qui tient son destin entre ses mains, ou même à Jupiter qui l'arrache à son application virginale à la cueillette de fleurs et au tressage de couronnes pour l'envoyer dans le monde et faire son renom ? Quoi qu'il en soit, le mariage prend ici une nouvelle dimension métaphorique : s'il était notamment dans l'Ode 3.11 l'image de l'union éternelle du poète avec sa poésie, il représente ici celle de la poésie avec le lecteur, garante du souvenir toujours vivant de la première (*memor nostri... uiuas*). Par rapport à Sappho, chez qui le mariage coïncide avec le départ d'une jeune fille du groupe, il signifie ici la séparation entre le poète et son recueil, qui s'attache au lecteur et rend ainsi possible la survie de l'union métaphorique du poète et de sa poésie.

---

<sup>108</sup>Hor. *carm.* 3.27. 34–66 pour le monologue piété-impiété (*o relictum | filiae nomen pietasque..., turpe comissum..., paelex*), et 25–76 pour l'entier du récit, et en particulier, pour la révélation de Vénus, 73 : *uxor inuicti Iouis esse nescis*. Lowrie 1997 : 297–316, en particulier 304–308 et 313–316.

Le premier recueil lyrique d'Horace se clôt, après une ultime ode alcaïque invitant Mécène à quitter les soucis du pouvoir pour l'humble banquet et la vie détachée du *je* lyrique (3.29), par le fameux épilogue où le poète proclame son orgueil d'avoir construit un monument plus durable que le bronze, qui lui permettra de vivre aussi longtemps que l'empire romain (3.30) : entre deux images de triomphe, celle de la procession au Capitole au centre du poème (v. 8–9) et celle de la couronne de laurier dont il demande à Melpomène de le ceindre dans les derniers vers (v. 15–16), il y signe son œuvre en rappelant ses humbles origines apuliennes (v. 10–12) et en revendiquant comme titre de gloire, dans un vocabulaire assimilant sa conquête poétique aux hauts faits politiques et militaires du Prince, d'être devenu puissant (v. 12 : *potens*) et, le premier (v. 13 : *princeps*), d'avoir ramené d'expédition et introduit aux mesures italiques le chant d'Éolie (v. 13–14 : *Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos*).

Dans ce poème qui récapitule le recueil, la poésie éolienne, au vu des observations faites jusqu'ici, est sans doute celle de Sappho autant que d'Alcée. En effet, leur présence conjointe, explicite dans l'*Ode* 2.13, se manifeste aux livres II et III, on a pu le constater, en premier lieu dans le choix des mètres : ainsi, l'alternance d'odes alcaïques et sapphiques jusqu'au centre du livre médian signale l'équilibre des deux modèles Lesbiens ; la prééminence de la strophe alcaïque dans la deuxième partie du livre II et son emploi exclusif dans les odes romaines sont compensés par son absence dans le cycle suivant et par le retour à l'équilibre dans la seconde moitié du livre III ; la plus grande fréquence totale de cette forme et le principe de la variation des mètres à l'intérieur des livres – auquel seules les odes romaines font exception – renvoient certes à Alcée, mais à un Alcée indissociable de Sappho. Les thèmes associés à ces formes métriques sont également significatifs : ainsi, le lien entre strophe alcaïque et poésie civique est exclu du livre II après le poème d'ouverture et se limite dans le livre III au cycle des odes romaines, ne réapparaissant en 3.29 que pour détourner Mécène des soucis de la Cité vers la tranquillité du banquet ; c'est dès lors un Alcée moins politique que symposiaque qui passe au premier plan ; quant à la coïncidence entre strophe sapphique et thème érotique, elle apparaît de façon plus régulière, et contribue à donner de l'importance aux aspects légers de la lyrique d'Horace. Quant aux échos, ils sont en définitive relativement peu nombreux : ceux d'Alcée ne semblent pas intervenir dans des poèmes politiques, se limitant à une ode morale alcaïque du livre II (2.14) et à une chanson d'amour du livre III (3.12), dont le rythme unique est lié au poème d'Alcée, mais où se reflète aussi un fragment de Sappho ; comme ce dernier, les trois



autres de Sappho apparaissent tous dans des odes érotiques, une en strophes alcaïques (2.5) et deux en mètre sapphique (3.11 et 3.27), toutes trois liées, comme d'autres, au mariage.

Le thème nuptial est en effet récurrent et présente des aspects complexes et importants. Le mariage apparaît d'une part comme un idéal moral et politique, ce qui est sans doute l'une des principales raisons extra-discursives de son apparition dans les *Odes*. Cet idéal ne s'applique toutefois pas aux relations érotiques non matrimoniales de la poésie de type symposiaque, qui impliquent non des femmes de condition libre, mais des courtisanes, et qui sont de ce fait tout à fait acceptées. Dans ce contexte, le mariage reste cependant un thème lyrique significatif en raison de ses aspects rituels et indique par métaphore le temps de la disponibilité à l'amour. Il permet aussi à Horace de distinguer entre une voix érotique lyrique et une qu'il définit comme élégiaque. En effet, Catulle, en faisant notamment écho aux poèmes nuptiaux de Sappho dans les épithalames de la section médiane de son recueil, avait posé le mariage en idéal érotique, tentant de faire d'une passion non matrimoniale un lien unique et éternel, et avait été suivi en cela par la tradition élégiaque. Horace, entre autres dans les deux parodies d'épithalames en strophes sapphiques de son livre central (2.4 et 2.8), caricature cet idéal érotique et – avec la seule exception du couple modèle de Mécène et de Licymnia (2.12), probable pseudonyme de son épouse Terentia – le présente comme inatteignable. Par contraste, Horace fait du mariage non pas un idéal d'amour unique et éternel de type élégiaque, mais une métaphore de l'union poétique durable du *je* avec son chant lyrique incarné par l'aimée.

Ces différents éléments peuvent éclairer le discours érotique et sapphique de l'*Ode* 1.13, et en particulier la présence paradoxale d'un idéal nuptial dans la strophe finale. J'aimerais donc maintenant m'intéresser à l'environnement de ce poème dans le livre I et à la manière dont Horace introduit dans son recueil le chant éolien d'Alcée et en particulier de Sappho.

#### *Livre I : contrastes métriques et thématiques autour de Sappho*

L'*Ode* 1.13 d'Horace, contrairement au fragment 31 de Sappho et au poème 51 de Catulle, n'est pas en strophes sapphiques, mais adopte un rythme asclépiade (*asclepiadeum quartum*). Cette différence n'est pas aussi insignifiante qu'elle ne peut le paraître au premier abord : elle fait que cette ode ne réalise pas, comme ce sera le cas plus loin au livre I (1.22, 1.25, 1.30) et – on l'a vu – plusieurs fois aux livres II et III (2.4, 2.8, 3.11, 3.20, 3.27), l'alignement complet entre un écho de Sappho en contexte érotique et l'emploi du mètre sapphique. Or, ce contraste

métrique devient plus intéressant encore si l'on observe le poème qui précède immédiatement. En effet, alors que l'*Ode* 1.12 est un poème non pas érotique comme 1.13, mais politique, elle reprend pour sa part la forme métrique qui porte le nom de la poétesse de Lesbos. Et comme pour souligner ce contraste entre thème et mètre, on y trouve un écho d'une image érotique de Sappho transposée en contexte politique, après l'éloge des dieux, héros et grands hommes du passé de Rome, au début de celui de la famille julienne et d'Auguste (*carm.* 1.12.45–48) :

*crescit occulto uelut arbor aeuo  
fama Marcelli ; micat inter omnis  
Iulium sidus, uelut inter ignis  
luna minores.*

« Elle croît comme un arbre, par l'action secrète du temps, la renommée de Marcellus ; elle brille entre toutes les gloires, l'étoile julienne, comme brille la lune entre des feux moindres. » (Trad. F. Villeneuve)

Certes, c'est chez Pindare, auteur dont la présence est sensible dès le début du poème, que l'on trouve le meilleur parallèle à l'image de l'arbre relative à la réputation de Marcellus, le général de la deuxième guerre punique, sans doute, même si son nom évoque certainement aussi son lointain descendant, le jeune neveu et beau-fils d'Auguste, héritier désigné avant sa mort prématurée<sup>109</sup>. Mais la comparaison de « l'étoile julienne » à la lune surpassant les autres astres de son éclat évoque pour sa part deux images de Sappho (fr. 34.1–4) :

ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν  
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος  
ἔμποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη  
γᾶν . . . .

« Les étoiles, autour de la belle lune, cachent à nouveau leur aspect lumineux, quand elle est pleine et brille au plus haut point sur la terre entière... »

(fr. 96.6–9) :

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-  
κεσσιν, ὡς ποτ' ἀελίῳ  
δύντος ἂ βροδοδάκτυλος <σελάννα>

πάντα περὶ ῥέχουσ' ἄστρα...

<sup>109</sup>Voir Nisbet & Hubbard 1970 *ad loc.*, qui citent comme parallèle à l'image de l'arbre Pind. *Nem.* 8.40–41 : ἀὔξεται δ' ἄρετα, χλωραῖς ἐέρσαις | ὡς ὅτε δένδρεον †αἴσσει† | <έν> σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερθεῖσ' ἐν δικαίῳις τε πρὸς ὕγρον | αἰθέρα ; la présence de Pindare est sensible dès l'ouverture du poème (v. 1–3 : *quem uirum aut heroa lyra uel acri | tibia sumis celebrare, Clio ? | quem deum ?* ; cf. Pind. *Ol.* 2.2 : τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;). Voir aussi Lowrie 1995.

« Maintenant, elle se détache parmi les femmes mariées de Lydie, comme tantôt, quand se couche le soleil, la lune aux doigts de rose,

surpassant tous les astres... »

Il y a divers parallèles entre ces deux images et celle d'Horace : la seconde s'y reflète dans la forme de la comparaison avec la lune (*uelut... luna*, cf. ὥς... σελόωννα) parmi tous les astres (*inter omnis, inter ignis*, cf. πάντα περρέχοισ' ἄστρα), la première dans l'idée d'éclat plus ou moins grand (*micat, ignis... minores*, cf. ἀποκρύπτοισι φάεννον εἶδος, μάλιστα λάμπη). Ces parallèles peuvent certes apparaître comme non pertinents, en raison du caractère traditionnel de ce type d'image et de la différence de contexte. En effet, le second texte de Sappho décrit la grâce d'une ancienne compagne désormais mariée en Lydie, peut-être donnée en exemple à Atthis sur le point d'acquérir un statut d'épouse, et le premier se réfère certainement aussi à la beauté éclatante d'une jeune fille nubile éclipsant toutes celles qui l'entourent<sup>110</sup>. Quant à celui d'Horace, il évoque la suprématie de la famille julienne. Mais sans compter qu'il peut y avoir ici, comme un pont entre passé républicain et présent-futur impérial, une célébration indirecte du mariage entre le Marcellus contemporain et Julie, c'est à mon sens précisément le contraste des thèmes qui est intéressant dans cet écho politique d'une image érotique de Sappho dans un chant pindarique en strophes sapphiques, qui de plus précède un poème d'amour marqué par des échos, mais non par le mètre caractéristique de Sappho<sup>111</sup>.

De fait, dans tout le début du recueil lyrique d'Horace, la strophe sapphique est liée à des poèmes de registre élevé : une ode civique célébrant Octave comme le sauveur de Rome après les guerres civiles en 1.2, un hymne à Mercure en 1.10, l'éloge pindarique de 1.12 et, en 1.20, un poème d'invitation certes modeste, mais adressé à Mécène et commémorant des honneurs publics rendus à l'influent ami ; même l'*Ode* 1.22 étudiée plus haut débute sur un ton soutenu, celui d'une réflexion morale traitant de l'invulnérabilité de l'homme intègre, avant de se clore avec un écho de Sappho comme un poème d'amour, et de s'avérer ainsi être la première ode sapphique à thème érotique du recueil<sup>112</sup>. C'est seulement après 1.22 que la strophe sapphique accompagne des poèmes d'amour ou plus généralement de registre humble : une ode érotique

---

<sup>110</sup>Aloni 1997:68–69.

<sup>111</sup>Pour l'allusion probable au mariage de Marcellus et de Julie, voir Nisbet & Hubbard 1970. Pour renforcer le lien entre cette image et celles de Sappho, on peut renvoyer à une autre très semblable chez Horace dans une *Épode* à thème érotique (15.1–4) : *nox erat et caelo fulgebat Luna sereno | inter minora sidera, | cum tu, magnorum numen laesura deorum, | in uerba iurabas mea.*

adressée à une Lydie vieillissante et délaissée par ses amants en 1.25, une autre à Glycère en forme d'hymne miniature à Vénus en 1.30, une invocation à la lyre principalement bachique et érotique d'Alcée en 1.32 et, en 1.38, un bref épilogue symposiaque où l'amour a également sa place. Il me semble ainsi qu'on peut observer au livre I des *Odes* d'Horace une progression dans l'introduction des thèmes associés au mètre sapphique, une progression dont j'aimerais montrer qu'elle se marque aussi dans les échos de Sappho.

### *Livre I : une structure liée à Sappho autant qu'à Alcée*

Tout comme Horace clôt son recueil en proclamant avoir été « le premier à réduire le chant d'Éolie aux mesures italiques » (3.30.13–14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos*), il l'ouvre en accordant son « luth de Lesbos » (1.1.34 : *Lesbium... barbiton*). Comme je l'ai montré en parcourant les livres II et III, ces adjectifs « lesbien » et « éolien », renvoient tant Sappho qu'à Alcée : ailleurs, ils se rapportent parfois à l'un, parfois à l'autre, parfois aux deux, ce qui montre qu'il n'y a aucune raison de leur chercher dans l'épilogue et le prologue un référent unique<sup>113</sup>. Toutefois, en dépit des arguments à mon sens très convaincants avancés en 2002 par Tony Woodman, qui a remarqué qu'Horace n'exprime jamais de préférence claire pour Alcée et lui associe d'une manière ou d'une autre toujours Sappho, deux articles récents d'Oliver Lyne et d'Andrea Cucchiarelli, au demeurant très stimulants pour leur étude des liens entre la présence d'un modèle et la construction de l'œuvre, ont continué de chercher la trace quasi exclusive d'Alcée dans la structure du livre I des *Odes* en particulier<sup>114</sup>. Pour ma part, je voudrais ici montrer que Sappho joue également un rôle décisif dans l'articulation du livre I.

<sup>112</sup>Sur le registre élevé de la strophe sapphique dans le début du livre I, voir Cucchiarelli 1999, puis 2006:93n.45, qui le lie dans ce second article à Alcée plutôt qu'au contraste avec Sappho.

<sup>113</sup>Je ne partage pas l'avis de Lyne 2005:543, selon lequel la référence au plectre lesbien dans une ode alcaïque (1.26.11 : *Lesbio... plectro*) identifie clairement Alcée comme le seul modèle lyrique d'Horace : ailleurs, le pied lesbien est la strophe sapphique (4.6.35 : *Lesbium... pedem*) ; ici, on a affaire à une métonymie soit pour le mètre alcaïque de ce poème particulier, soit pour la lyrique lesbienne en général. Les autres attestations des qualificatifs « lesbien » et « éolien » sont les suivantes : le luth du citoyen de Lesbos Alcée apparaît dans une ode sapphique (1.32.4–5 : *barbite... || Lesbio... modulate cui* ; voir *infra* p. 293), tout comme la lyre éolienne de Sappho dans deux odes alcaïques (2.13.24–25 : *Aeoliis fidibus querentem || Sappho* ; 4.9.11–12 : *commissi calores | Aeoliae fidibus puellae*) ; enfin, le « chant éolien » du second recueil (4.3.12 : *Aeolio carmine*) est générique comme en 3.30 et comme le « luth lesbien » de 1.1. Quant au vin de Lesbos inoffensif d'une ode érotique en mètre alcaïque (1.17.21 : *innocentis pocula Lesbii*), il représente peut-être cette poésie inspirée autant de Sappho que d'Alcée.

Le livre I compte trente-huit odes, un nombre étonnant face aux vingt et trente des livres II et III, entre autres multiples de dix fréquents dans la poésie latine de cette période<sup>115</sup>. Dans son article (l'un de ses derniers), Lyne a cherché une explication alcaïque, allant jusqu'à émettre l'hypothèse que ce nombre de poèmes ait été celui du premier livre de l'édition alexandrine d'Alcée : de façon plus vérifiable, il a observé que la séquence des *Odes* 1.9–1.11 présentait la même succession de mètres (strophe alcaïque, strophe sapphique et asclépiade majeur) que les trois hymnes (à Apollon, à Hermès et aux Nymphes) ouvrant ce recueil, une coïncidence que souligne l'écho d'un autre poème d'Alcée dans l'ode alcaïque 1.9, et surtout celui de l'hymne correspondant dans la prière sapphique à Mercure de 1.10 ; il en a conclu que cette séquence – débutant avec la dernière des neuf « Parade Odes » initiales, toutes composées en des mètres différents – pouvait être considérée comme le vrai début du livre, faisant d'Alcée son modèle principal et ouvrant un ensemble de trente odes après une introduction de huit<sup>116</sup>. De façon un peu différente, et indépendamment de l'article contemporain de Lyne, Cucchiarelli a gardé la division plus traditionnelle – et mieux marquée – en trois décades et un groupe de huit, mais a suivi les traces d'Alcée dans les invocations aux dieux et dans le motif de la tempête<sup>117</sup>. Sans vouloir remettre en question ces observations, j'aimerais les compléter en mettant en évidence de mon côté une structure sapphique faisant contrepoids à cette structure alcaïque.

On observe d'abord que le livre I est rythmé par la strophe sapphique : comme l'a noté en dernier lieu Cucchiarelli lui-même, non seulement c'est ce mètre qui, juste après la mention du « luth lesbien » à la fin du poème d'ouverture (1.1.34 : *Lesboum... barbiton*), apparaît dans l'*Ode* 1.2, mais c'est lui aussi qui marque par son retour en 1.10 la fin de la parade des neuf premiers poèmes, et surtout qui clôt chaque décade (1.10, 1.20, 1.30) et le livre entier (1.38) ; en outre, la deuxième ode des trois décades et de la huitaine finale est toujours en strophes sapphiques (1.2, 1.12, 1.22 et 1.32), ce qui souligne ce découpage ; quant au dernier poème en

---

<sup>114</sup>Woodman 2002 ; Lyne 2005, Cucchiarelli 2006.

<sup>115</sup>Pour l'importance des décades après les *Bucoliques* de Virgile, Cucchiarelli 2006:81–82, avec bibliographie.

<sup>116</sup>Lyne 2005.

<sup>117</sup>Cucchiarelli 2006. Pour la coda de huit poèmes, il note (2006:81n.19) que ce nombre pair le plus proche de la dizaine a déjà été employé par Horace au livre II des *Satires*, après les dix poèmes du livre I.

strophes sapphiques, il clôt la première moitié de la troisième décade (1.25)<sup>118</sup>. La structure de Lyne ne signale pas la clôture des décades (1.18 est en asclépiades majeurs, 1.28 en distiques d'hexamètres et de quaternaires dactyliques, et leur thème n'a guère de caractère conclusif), et elle marque assez peu leur ouverture (seule la séquence 1.29–30 reprend les mètres de 1.9–10, et seule la *recusatio* de 1.19 a une valeur de programme poétique, explicable aussi par le fait que ce poème est l'avant-dernier de la deuxième décade et le dernier de la première moitié du livre). Par contraste, on voit mieux la structure en trois décades et une coda – plutôt qu'une introduction – de huit poèmes. Ainsi, à l'exception des formes rares, les mètres de la parade initiale sont repris dans le même ordre dans la deuxième décade : la strophe sapphique de 1.2 en 1.12, l'*asclepiadeum quartum* de 1.3 en 1.13, l'asclépiade B de 1.5 en 1.14, l'asclépiade A de 1.6 en 1.15, l'alcaïque de 1.9 en 1.16–17 ; on peut même voir une extension de l'asclépiade mineur de 1.1 dans l'asclépiade majeur de 1.11, lui-même repris en 1.18. Le dédoublement de l'alcaïque au début de la seconde moitié de cette décade (1.16–17) réapparaît à la même place dans la suivante (1.26–27), puis au centre de la huitaine finale (1.34–35), ce qui fait écho aux deux sapphiques qui se répondent précédemment (1.10+1.12, 1.20+1.22, 1.30+1.32). De plus, le milieu de chaque section est occupé par l'une des quatre formes strophiques d'Horace, dans l'ordre croissant de leur fréquence : l'asclépiade B en 1.5, l'asclépiade A en 1.15, la sapphique en 1.25 et l'alcaïque en 1.34–1.35<sup>119</sup>. Mais c'est surtout la strophe sapphique qui est mise en évidence par cette structure, en deuxième position et à la clôture de chaque ensemble<sup>120</sup>.

<sup>118</sup>Cucchiarelli 2006, qui note aussi (2006:107) que la seule ode en strophes sapphiques du livre I à ne pas être la deuxième ou la dernière d'une décade occupe également une place structurante, à la fin de la première moitié de la troisième décade (1.25).

<sup>119</sup>Ces quatre formes strophiques se suivent également par ordre croissant de fréquence dans la troisième décade : asclépiade B en 1.23, asclépiade A en 1.24, sapphique en 1.25 et alcaïque en 1.26, encadrées par une sapphique (1.22) et une alcaïque (1.27). Les quatre formes strophiques ont aussi des places en vue dans la parade initiale : la dernière avant la clôture de la décade pour l'alcaïque (1.9), la première après le poème d'ouverture pour la sapphique (1.2), la première de la seconde moitié pour l'asclépiade A (1.6), la dernière de la première moitié pour l'asclépiade B (1.5). En plus de l'alcaïque et de la sapphique, l'asclépiade A apparaît encore dans chaque section, mais une seule fois, à intervalles réguliers de neuf poèmes (1.6, 1.15, 1.24, 1.33).

<sup>120</sup>On observe même une symétrie : juste après l'ouverture du recueil, le premier poème en strophes sapphiques, 1.2, précède 1.10 de huit odes, tout comme le dernier (1.38) suit 1.30 de huit odes ; 1.32 pourrait d'ailleurs aussi avoir un pendant, deux odes avant 1.10, en 1.8, où le mètre unique est de type sapphique (distiques formés d'un petit sapphique et d'un sapphique majeur).

1.1 <i>ascl. min.</i>	1.2	1.3 <i>ascl.<sup>4</sup></i>	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	1.10
1.1 <i>ascl. maj.</i>	1.12	1.13 <i>ascl.<sup>4</sup></i>	1.14	1.15	1.16	1.17	1.18 <i>ascl. maj.</i>	1.19 <i>ascl.<sup>4</sup></i>	1.20
1.21	1.22	1.23	1.24	1.25	1.26	1.27	1.28	1.29	1.30
1.31	1.32	1.33	1.34	1.35	1.36 <i>ascl.<sup>4</sup></i>	1.37	1.38		

Les quatre formes strophiques d'Horace par ordre de fréquence :

souligné : strophe alcaïque (livre I : 10 odes ; livres I–III : 33 odes ; livre IV : 4 odes)  
 encadré : strophe sapphique (livre I : 9 odes ; livres I–III : 22 odes ; livre IV : 3 odes)  
 gras : strophe asclépiade A (livre I : 4 odes ; livres I–III : 7 odes ; livre IV : 2 odes)  
 italique : strophe asclépiade B (livre I : 4 odes ; livres I–III : 6 odes ; livre IV : 1 ode)

Si la strophe sapphique est liée au nom de Sappho, elle est bien sûr aussi souvent utilisée par Alcée. Elle peut donc représenter à elle seule la nature à la fois alcaïque et sapphique de la lyrique d'Horace. On trouvera d'ailleurs un autre indice de cette double référence lesbienne dans la succession d'odes alcaïques et sapphiques, qu'on observe une première fois à la fin de la première décade (1.9–1.10), et qui réapparaît dédoublée à l'articulation entre la troisième décade et la huitaine finale (1.29–1.30, 1.31–1.32), puis une dernière fois en clôture du livre I (1.37–1.38), où elle annonce la même alternance dans toute la première moitié du livre II (2.1–2.10). Or, cette association de Sappho à Alcée par Horace se reflète aussi dans les échos de leurs poèmes. Lyne et Cucchiarelli ayant insisté presque exclusivement sur la présence d'Alcée, je me concentrerai ici sur celle de Sappho. Cette focalisation, impliquée par le sujet de mon étude, ne vise qu'à corriger en partie un certain déséquilibre, et nullement à imposer Sappho au détriment d'Alcée ; l'inévitable disproportion qu'elle entraînera devra être pondérée précisément par les observations – que je ne peux ici reprendre toutes en détail, mais que je présume – des critiques ayant étudié les éléments alcaïques chez Horace. Je suivrai d'abord attentivement la trace de Sappho au début du livre I, où sont posés les fondements du recueil, puis passerai un peu plus rapidement sur la fin du livre, pour revenir en conclusion à l'environnement, dans la deuxième décade, de l'*Ode* 1.13 dont je suis parti.

Livre I, première décade : strophe sapphique, échos de Sappho et Vénus non érotiques

À la fin du poème d'ouverture du recueil lyrique d'Horace, le *je* prétend à un statut divin et aspire, comme poète immortel, à être inscrit au canon des lyriques (*carm.* 1.1.29–36) :

*me doctarum hederæ præmia frontium*  
*dis miscent superis, me gelidum nemus* 30  
*Nympharumque leues cum Satyris chori*  
*secernunt populo, si neque tibias*  
*Euterpe cohibet nec Polyhymnia*  
*Lesboum refugit tendere barbiton.*  
*quod si me lyricis uatibus inseres,* 35  
*sublimi feriam sidera uertice.*

« Moi, le lierre, parure des doctes fronts, me mêle aux dieux du ciel ; moi, le frais bocage, les chœurs des Nymphes unis à ceux des Satyres me séparent du peuple, si Euterpe ne fait pas taire ses flûtes, si Polhymnie ne refuse point d'accorder le luth lesbien. Mais, si tu me donnes une place parmi les lyriques inspirés, j'irai, au haut des airs, toucher les astres de ma tête. » (Trad. F. Villeneuve)

Oliver Lyne note avec raison que la référence au « luth lesbien » ne permet pas d'identifier à ce stade Alcée ou Sappho comme modèle principal de l'Horace lyrique, mais paraît pencher ici déjà en faveur du premier pour la seule raison que ce poème d'ouverture adopte un mètre employé par Alcée et non par Sappho, l'asclépiade mineur<sup>121</sup>. D'autres éléments, sans être non plus décisifs, suggéreraient toutefois aussi Sappho. Ainsi, Tony Woodman a noté que le terme grec désignant ici la lyre même, *barbitos*, apparaît associé à Sappho plutôt qu'à Alcée<sup>122</sup>. La prétention à l'immortalité poétique se trouve déjà chez Sappho : il est d'ailleurs remarquable que le *je* d'Horace la formule en s'assimilant aux dieux et en rêvant d'être ajouté au canon des neuf poètes lyriques, si l'on songe au statut de « dixième Muse » souvent donné à la poétesse à l'époque hellénistique ; mais en s'imaginant aller « toucher les astres », il semble aller plus loin que la poétesse, qui dans un fragment « ne présume pas toucher le ciel » (fr. 52 : ψαύην δ' οὐ δοκίμωμ' ὀράνω †δυσπαχέα†)<sup>123</sup>. En outre, on peut voir dans le « frais bocage » (*gelidum nemus*) un reflet du cadre du fragment 2, un sanctuaire (1–2 : ναῶν | ἄγρον) avec un bosquet gracieux (2 : χάριεν μὲν ἄλσος) agrémenté d'une eau fraîche (5 : ὕδωρ ψῦχρον), et émettre l'hypothèse que le chœur féminin de Sappho soit ici remplacé par ceux des Nymphes.

<sup>121</sup>Lyne 2005:545, qui reconnaît la désorientation initiale.

<sup>122</sup>Woodman 2002:53 et 214n.5, qui cite Athen. 4.182f.

<sup>123</sup>Pour l'immortalité poétique, voir Sapph. fr. 32 et 55 ; la référence au fr. 52 est faite par Woodman 2002:54.



Mais ces quelques indices sont insuffisants. Les critiques ont d'ailleurs bien observé que ce poème d'ouverture déjoue les attentes, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un hymne à un dieu comme au début de la plupart des recueils lyriques alexandrins, notamment ceux d'Alcée et de Sappho<sup>124</sup>. Adressé à Mécène, il a la forme d'une *priamel*, « préambule » listant divers avis pour faire ressortir à la fin celui du *je*, ici sa préférence de la poésie lyrique à d'autres activités. Même s'il ne s'agit pas d'une invocation à un dieu, une telle forme, par ses emplois programmatiques, est cependant tout à fait adaptée pour introduire un ensemble de poèmes, et Alessandro Barchiesi a rapproché l'*Ode* 1.1 de la première *Olympique* de Pindare, qui débute aussi par une *priamel*<sup>125</sup>. Pindare est certainement présent dans ce texte, ne serait-ce que par la référence aux courses de chars d'Olympie juste après l'apostrophe initiale à Mécène (1.1.3–6) ; mais ces courses, comme plus loin notamment les camps et les batailles (1.1.23–25), font partie des plaisirs des autres, dont le *je* prend ses distances, dans une ode donc anti-pindarique et anti-épique. Or, on trouve aussi un exemple de *priamel* dans le fragment 16 de Sappho, qui n'occupait pas le début du livre I du recueil alexandrin, mais qui a été interprété par les poètes latins – je l'ai déjà montré – comme un programme poétique où elle différencierait ses valeurs lyriques de celles de l'épopée : il est aussi possible de voir un reflet de ce texte ainsi interprété dans celui d'Horace. En définitive, ce poème d'ouverture ne permet pas d'identifier de façon claire un modèle univoque auquel Horace se référerait avec la mention du « luth lesbien » : en tout cas, les indices ne pointent pas plus vers Alcée que vers Sappho.

Si Horace renonce aux dieux dans le poème d'ouverture pour préférer célébrer son patron et définir par rapport aux activités humaines son propre choix de poète censé le conduire à l'immortalité, il joue dans la suite du recueil avec les attentes d'un hymne, comme l'a montré Cucchiarelli. Le poème qui commence trois vers après la référence au caractère lesbien de sa lyrique, l'*Ode* 1.2, est en strophes sapphiques, mètre commun aux deux poètes de Lesbos dont le nom évoque toutefois plutôt Sappho, mais est un poème politique relatif à la fin des guerres civiles, ce qui fait davantage penser à Alcée<sup>126</sup>. Il ne s'agit donc pas d'un hymne. Les dieux y sont cependant présents : Jupiter règne dès le début sur un monde en désordre, et la seconde

---

<sup>124</sup>Lyne 2005, Cucchiarelli 2006.

<sup>125</sup>Barchiesi 2000:171 ; si c'est une *priamel* qui ouvre les *Olympiques*, premier livre des épinicies de Pindare, il faut noter que le recueil alexandrin complet des poèmes de Pindare commençait par un livre d'hymnes, un de péans et un de dithyrambes.

moitié de l'ode cherche à déterminer « quel dieu le peuple doit appeler au secours de l'empire croulant » (1.2.25–26 : *quem uocet diuum populus ruentis | imperi rebus ?*), ce qui constitue un hymne indirect. Or, Lyne et Cucchiarelli ont noté, à la suite de Barchiesi, que le premier et le dernier des dieux évoqués, Apollon et Mercure (assimilé à Octavien), sont les destinataires des deux premiers hymnes du recueil alexandrin des poèmes d'Alcée. Mais il est intéressant d'examiner de plus près le début de cette section quasi hymnique (1.2.29–34) :

*cui dabit partis scelus expiandi  
Iuppiter ? tandem uenias precamur  
nube candentis umeros amictus,  
augur Apollo,*

*siue tu mauis, Erycina ridens,  
quam locus circumuolat et Cupido,...*

« À qui Jupiter donnera-t-il la tâche d'expié le crime ? Viens enfin, nous t'en supplions, voilant d'une nuée tes épaules éclatantes, ô prophète, ô Apollon ;

ou toi, si tu le préfères, riante Érycine, autour de qui volent le Jeu et le Désir... »

(Trad. F. Villeneuve)

Juste après le dieu d'Actium, Apollon, habillé en prophète lumineux, on voit que Vénus est appelée en tant que protectrice de Rome, mais dans ses atours de déesse de l'amour. Or, si l'on sait que le livre I du recueil alexandrin des poèmes d'Alcée s'ouvrait avec un hymne à Apollon, on connaît aussi le premier poème de celui de Sappho, qui se trouve être une prière à Aphrodite : les deux premiers dieux invoqués chez Horace sont donc ceux des deux poètes de Lesbos. Pour renforcer cette observation, on peut également rapprocher l'épithète « riante » (*ridens*) attribuée ici à Vénus du sourire que fait la déesse dans le poème de Sappho (fr. 1.14 : *μειδιάσαισ(α)*). Mais surtout, on perçoit dans la relative un écho précis d'un vers de Catulle où Cupidon court de-ci de-là autour de la divine Lesbie (68.133 : *quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido*), et au-delà d'un autre fragment de Sappho, où le *je* attend que le désir vole autour d'une jeune fille (fr. 22.11–12 : *ᾄς σε δηῦτε πόθος... | ἀμφιπόταται*)<sup>127</sup>. Barchiesi a souligné le contraste entre l'hymne à Apollon d'Alcée, dont une paraphrase d'Himérios met en exergue l'aspect radieux et positif, et la supplique d'Horace en un moment de crise<sup>128</sup>. On

<sup>126</sup>Lyne 2005.

<sup>127</sup>Le parallèle est signalé par Nisbet & Hubbard 1970:31 (*ad loc.*) et dans l'apparat de Voigt 1971, qui signalent aussi un écho chez Catulle (68.133 : *quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido*).

<sup>128</sup>Barchiesi 2000:172 et 291n.17.

observe un autre contraste par rapport à Sappho : Horace évoque certes le domaine érotique qui est celui de l'Aphrodite sapphique, mais invoque Vénus dans son rôle politique de déesse tutélaire de Rome ; comme dans le cas de l'*Ode* 1.12 étudié ci-dessus, on trouve, dans un poème en strophes sapphiques, un écho érotique de Sappho en contexte politique. Je crois que ces contrastes sont significatifs et renforcent la présence de Sappho, associée à celle d'Alcée, au début du recueil lyrique d'Horace.

Si ce poème semble accorder à Sappho la seconde place après Alcée, évoqué aussi à la fin de la section quasi hymnique par l'appel au « fils de Maia » Mercure-Hermès, les suivants ne laissent guère transparaître d'éléments alcaïques<sup>129</sup>. Mais on peut y voir davantage de présence sapphique. La structure du premier livre du recueil alexandrin de Sappho, au-delà du poème d'ouverture, est encore moins connue que pour Alcée ; on sait toutefois que ce livre contenait tous les poèmes en strophes sapphiques et comprenait encore plusieurs prières à Aphrodite, dont il est assez probable qu'elles aient été réunies au début du livre. Or, les *Odes* 1.3 et 1.4, à la suite de 1.2, accordent une place en vue à Vénus : dans les deux cas, sans être directement invoquée, elle est la première – et non plus la deuxième – divinité évoquée ; mais à nouveau, elle n'y apparaît pas en tant que déesse de l'amour comme chez Sappho, mais en sa qualité de protectrice de la navigation (1.3) et de divinité du printemps (1.4). Ces observations générales appellent quelques précisions. L'*Ode* 1.3, *propemptikon* adressé au bateau emmenant Virgile en Grèce, débute de la façon suivante (1.3.1–8) :

*Sic te diua potens Cypri,  
sic fratres Helenae, lucida sidera,  
uentorumque regat pater  
obstrictis aliis praeter Iapyga,*

*nauis, quae tibi creditum  
debes Vergilium ; finibus Atticis  
reddas incolumem, precor,  
et serues animae dimidium meae.*

« Veuille à ce prix la déesse souveraine de Chypre, veuillent les frères d'Hélène, astres lumineux, veuille le père des vents, les tenant enchaînés tous, hors l'Iapyx, te conduire,

vaisseau à qui je confie et qui me dois Virgile : remets-le sauf, je t'en conjure, à la terre athénienne et conserve la moitié de mon âme. » (Trad. F. Villeneuve)

---

<sup>129</sup>Lyne 2005, Cucchiarelli 2006:79.

Le rythme asclépiade de cette ode – le même que dans l’*Ode* 1.13 (*asclepiadeum quartum*) – n’est pas attesté chez Sappho et Alcée. Il n’est pas exclu que cela soit dû à l’état lacunaire de notre documentation, comme le relève Lyne, qui note la fréquence des mètres asclépiades chez Alcée. On peut par ailleurs, avec Cucchiarelli, voir dans la mention des Dioscures et dans l’apostrophe au navire un reflet de poèmes du premier livre d’Alcée, même si l’allégorie n’évoque pas ici la tempête des luttes civiles, mais sans doute l’embarquement de Virgile pour la haute mer de l’épopée<sup>130</sup>. Ce que les deux critiques ne disent pas, contrairement à d’autres, c’est que ces vers initiaux de l’*Ode* 1.3 présentent un plus clair écho de Sappho : parmi les prières à Aphrodite du livre I, l’une est adressée non pas à la déesse de l’amour, mais à la Cypris protectrice de la navigation et aux Néréides, pour qu’elles ramènent à bon port le frère de la poétesse (fr. 5.1–2 : Κύπρι καὶ Νηρήιδες ἀβλάβη[ν μοι | τὸν κασίγνητον δ[ό]τε τυῖδ’ ἴκεσθα[ι] ; en plus de l’appel à la déesse de Chypre et du genre du *propemptikon*, on peut relever comme points communs la présence d’un adjectif signifiant « sain et sauf » (ἀβλάβη, *incolumem*) et un ton fraternel<sup>131</sup>. On aurait donc une version métapoétique du *propemptikon* de Sappho, où le *je* prierait pour le salut de son frère en poésie qui s’aventure dans un genre élevé et revendiquerait par contraste pour lui-même un genre plus humble : cette invocation au navire s’opposerait ainsi à celles des poèmes politiques d’Alcée.

Quant à l’*Ode* 1.4, elle commence par un possible écho d’Alcée, un Alcée non hymnique et non politique, sans doute symposiaque, évoquant le retour du printemps<sup>132</sup>. La divinité citée en premier est toutefois aussi Vénus, et le fait qu’elle conduise des chœurs au clair de la lune et soit associée aux Grâces et aux Nymphes reflète plutôt le cadre choral du groupe de Sappho et les fréquentes références à la lune, aux Grâces et au cortège d’Aphrodite dans les fragments de la poétesse ; mais Vénus n’intervient toujours pas explicitement comme déesse de l’amour, même si le thème érotique apparaît, lié à celui du passage du temps, dans la conclusion du poème<sup>133</sup>. Dans les deux odes, la présence de Sappho n’est pas manifeste, mais suggérée par

<sup>130</sup>Pour l’interprétation métapoétique de l’*Ode* 1.3, voir Davis 1989:340 et Lyne 1995:79–81, avec références.

<sup>131</sup>Le parallèle est signalé par Nisbet & Hubbard 1970 et développé par Hunter 2006:223.

<sup>132</sup>Cucchiarelli 2006:89n.37 renvoie à Alc. fr. 286.3, signalé aussi par Nisbet/Hubbard 1970:58.

<sup>133</sup>Pour la Vénus printanière, Hor. *carm.* 1.4.5–8 (le thème du printemps est énoncé aux v. 1–4) : *iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna | iunctaeque Nymphis Gratiae decentes | alterno quatiunt pede, dum grauis*

quelques échos et par la récurrence de Vénus, qui rappelle celle d'Aphrodite-Cypris dans le livre I – entre autres – du recueil alexandrin de Sappho ; ces apparitions successives d'une Vénus romaine, puis marine et enfin printanière, Vénus dont le pouvoir érotique est seulement suggéré, semblent préparer l'arrivée de la première ode érotique.

De fait, le premier poème d'amour du recueil suit immédiatement. Mais il est surprenant à plus d'un titre. D'une part, au contraire des trois poèmes précédents, l'*Ode* 1.5 ne mentionne pas Vénus et ne paraît pas contenir d'écho de Sappho. D'autre part et surtout, au début d'une œuvre lyrique dont un thème constitutif est l'amour, elle se présente paradoxalement comme une *renuntiatio amoris*, un poème érotique où le *je* se déclare désormais à l'abri de l'amour : la destinataire Pyrrha a séduit un garçon crédule, qui l'espère à lui pour toujours et admire son éclat sans prévoir la houle et les vents contraires ; le *je*, lui, en a fait l'expérience et, rescapé de la tempête, a fini par consacrer ses vêtements au dieu de la mer<sup>134</sup>. On relèvera la longue métaphore maritime, relative non aux luttes civiles comme chez Alcée, ni à l'épopée comme dans l'*Ode* 1.3, mais à l'amour. Horace introduit toutefois le thème érotique dans son recueil lyrique de façon déroutante, par un anti-poème érotique dans lequel le *je* n'évoque que les relations d'autrui et se présente lui-même désormais comme indifférent à l'amour.

La définition paradoxale de la voix lyrique d'Horace ne s'arrête pas là. Le poème suivant, l'*Ode* 1.6, est une *recusatio* de la poésie élevée qui, comme le *propemptikon* à Virgile (1.3), semble s'opposer à un panégyrique du type de l'*Ode* 1.2, mais qui réalise finalement comme par prétérition la célébration épique d'Agrippa qu'elle prétend vouloir laisser à Varius<sup>135</sup>. Elle se clôt sur la déclaration d'un choix de poétique préférant la légèreté (*carm.* 1.6.16–20) :

*Cyclopus* | *Volcanus ardens uisit officinas* ; pour l'allusion finale à l'amour dans le cadre du banquet, plaisir qui n'aura plus cours au royaume de Pluton, 17–20 : *quo simul mearis* | *nec regna uini sortiere talis* | *nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus* | *nunc omni et mox uirgines tepebunt*. Je souligne que dans cette première évocation de l'amour, juste avant la première ode érotique du recueil, l'amour est lié au banquet, change avec le temps et a des aspects homo- et hétérosexuels, thèmes qui seront récurrents dans le recueil. Pour les Grâces chez Sappho, voir fr. 53, 81.6, 103.5, 128 ; pour la lune, fr. 34, 96.8, 154, 168B.

<sup>134</sup>Hor. *carm.* 1.5, en particulier 12–16 : *miseri, quibus* || *intemptata nites. me tabula sacer* | *uotiuu paries indicat uuida* | *suspendisse potenti* | *uestimenta maris deo*.

<sup>135</sup>Davis 1991:34–39.

*nos conuiuia, nos proelia uirginum  
sectis in iuuenes unguibus acrium  
cantamus, uacui siue quid urimur  
non praeter solitum leues.*

« Pour nous, les banquets, les combats où les jeunes filles bataillent, de leurs ongles coupés, contre les jeunes hommes, voilà ce que nous chantons, quand notre cœur est libre ou que, folâtre à son ordinaire, il brûle de quelque feu. » (Trad. F. Villeneuve)

Le type de poésie mis en avant par Horace est donc non pas politique, mais symposiaque (*conuiuia*) ; et alors que les exploits militaires d'Agrippa seront *écrits* par l'épopée de Varius (1.6.1–2 : *Scriberis Vario fortis et hostium | uictor*), la lyrique chante (*cantamus*) certes aussi des combats, mais ceux, à la fois acérés et inoffensifs, des jeunes amants (*proelia uirginum | sectis in iuuenes unguibus acrium*). Ce choix poétique contraste donc avec la renonciation de l'ode précédente, vu que le poète lyrique y présente malgré tout l'amour comme l'un de ses thèmes privilégiés, et surtout se montre lui-même susceptible de quelque ardeur (*urimur*). La métaphore du feu ne suffit peut-être pas à évoquer spécifiquement Sappho, mais on peut noter qu'Horace privilégie comme types de poésie ceux pratiqués respectivement par l'Alcée non politique et par Sappho, sur un mode toujours léger (*non praeter solitum leues*).

En accord avec ce programme, les deux poèmes suivants sont respectivement symposiaque (1.7) et érotique (1.8), mais ne présentent pas non plus d'échos clairs d'Alcée et de Sappho. Pour ce qui est de l'Ode 1.8 en particulier, elle concerne comme 1.5 les amours d'autrui : le *je* reproche seulement à Lydie de causer par son amour la perte de Sybaris, qui se détourne des activités des jeunes de son âge. Ce poème prépare cependant à plusieurs titres l'Ode 1.13 et en constitue en quelque sorte le négatif. Les deux odes mettent en scène Lydie avec un jeune garçon, en insistant sur l'aspect physique : ici, c'est Lydie qui corrompt Sybaris en l'incitant à ne pas marquer son corps au Champ de Mars et à ne pas se meurtrir les bras sous le poids des armes, alors que là, c'est au contraire Télèphe au corps vierge qui souille de bleus les épaules blanches de Lydie et imprime des marques de dents sur ses lèvres. Mais tout comme en 1.5, Vénus n'est pas citée et Sappho n'est guère présente : seul le mètre, que la poétesse n'emploie toutefois pas, est de type sapphique<sup>136</sup>. Vu que l'amour n'apparaît pas comme thème principal dans les quatre poèmes suivants, c'est donc l'Ode 1.13 qui est la première à décrire en tant que telles les amours du *je*, la première aussi qui, en contexte érotique, fasse écho à Sappho et évoque Vénus (v. 15–16 : *oscula, quae Venus | quinta parte sui nectaris imbuat*).

<sup>136</sup>Il s'agit de distiques formés d'un aristophanien (ou petit sapphique) et d'un sapphique majeur, deux vers qui varient l'hendécasyllabe sapphique, l'un sans base, l'autre avec extension choriambique.

Jusqu'à l'*Ode* 1.8, Sappho est au moins aussi présente qu'Alcée, voire davantage, eu égard aux mètres employés, aux échos de ses poèmes et surtout aux mentions de Vénus, indices qui ne coïncident toutefois jamais avec un thème érotique. Même si Sappho n'est pas érotique ici, il semble cependant que sa présence pondère celle d'Alcée en détournant la lyrique d'Horace de sa poésie politique. Dans les odes qui suivent, on observe en revanche un clair alignement des mètres, des échos et des thèmes sur Alcée. En 1.9 et – même si la présence alcaïque y est moins nette – en 1.11, c'est l'aspect symposiaque et érotique qui est mis en avant : face à la brièveté de la vie y sont vantés les plaisirs simples que sont le vin et les amours douces<sup>137</sup>. De son côté, l'*Ode* 1.10 rappelle clairement – je l'ai dit – l'Alcée hymnique du deuxième poème, en strophes sapphiques, du recueil alexandrin. Alcée est ainsi très présent à l'articulation des deux décades initiales du livre I, mais il s'agit bien d'un Alcée non politique. Avant l'arrivée de la Sappho érotique en 1.13, on trouve encore, on l'a vu, un poème politique qui l'introduit par contraste avec le mètre sapphique et un écho de Sappho détourné ; mais cette ode civique évoque Pindare et non Alcée. Je reprendrai en fin de chapitre le groupe des *Odes* 1.13–1.19, largement marqué par le thème érotique et encadré par 1.12 et 1.20 en strophes sapphiques : il permet en effet de conclure en situant l'*Ode* 1.13 dans le rapport d'Horace à Sappho et Alcée, présent quant à lui en 1.14 et 1.18. Dans l'immédiat, je vais continuer à suivre les traces de Sappho dans la seconde moitié du livre I des *Odes*.

*Livre I, troisième décade : vers une prière érotique sapphique à Vénus*

La troisième décade s'ouvre de la même manière que la première se clôt : sur un hymne. Or, alors que 1.10 invoque Mercure et non Apollon, à savoir le destinataire du deuxième et non du premier hymne du recueil alexandrin d'Alcée, l'*Ode* 1.21 est un hymne choral à Diane et à Apollon : certes, on ne peut établir aucun lien sûr entre cette ode et une prière à Artémis de Sappho, dont on n'a que des témoignages et aucun fragment ; mais on peut la rapprocher étroitement de l'hymne choral à Diane intervenant également au centre de la première section du recueil de Catulle (poème 34), et il serait très tentant de voir dans ce poème une invocation commune à des divinités qui seraient sapphique et alcaïque en plus d'être sœur et frère<sup>138</sup>. En

---

<sup>137</sup>Hor. *carm.* 1.9 (v. 5–8 pour le cadre symposiaque et 13–24 pour le thème érotique, en particulier 15–16 : *nec dulcis amores | sperne, puer, neque tu choreas*), cf. 1.11 (v. 6–8 pour le thème du vin et le *carpe diem*).

<sup>138</sup>Pour le lien avec Catull. 34, voir Nisbet & Hubbard 1970, ainsi que *supra* p. 154–155.

tout état de cause, ce poème en strophes asclépiades B, qui se clôt avec une requête politique, n'est toujours pas adressé exclusivement à l'un des dieux initiaux de Sappho ou d'Alcée dans le mètre correspondant : cet accord parfait n'interviendra qu'avec la prière érotique sapphique à Vénus de 1.30, juste avant une alcaïque à Apollon en 1.31. On s'en rapproche cependant : j'ai déjà signalé que le poème suivant, l'*Ode* 1.22, présente la première coïncidence d'un écho érotique de Sappho (et de Catulle) avec l'emploi de la strophe sapphique, sans toutefois que Vénus y soit mentionnée. Et avant que cet alignement soit complet en 1.30, on trouve encore un autre poème érotique en strophes sapphiques, l'*Ode* 1.25, et déjà, juste après la conclusion sapphique et catullienne de 1.22, un billet d'amour, 1.23. Il vaut la peine de s'intéresser à ces deux odes, qui permettent de préciser la nature de la lyrique érotique d'Horace par rapport à la tradition symposiaque, catullienne et élégiaque.

L'*Ode* 1.22, on l'a vu, finit en célébrant une relation *poétique* : Lalagé, que le *je* chante et qui parle doucement, est une incarnation de la poésie lyrique ; l'amour pour Lalagé qui dure partout et toujours représente l'idéal horatien d'union éternelle du *je* lyrique avec son propre chant. À l'inverse, l'*Ode* 1.23, qui rappelle Anacréon comme 2.5 et 3.11, présente une relation *érotique* asymétrique et tout sauf stable : Chloé, pareille à un faon craintif cherchant sa mère dans la forêt, évite le *je*, qui dit ne pas vouloir la briser comme un tigre ou un lion ; pourtant, l'idée de mariage apparaît dans les deux derniers vers de cette ode aussi, où la jeune fille est appelée à cesser de suivre sa mère, elle qui est mûre pour un mari (v. 11–12 : *tandem desine matrem | tempestiua sequi uiro*). Ici encore, le thème du mariage n'implique pas une relation matrimoniale : il indique seulement l'âge propice à l'amour en marquant le passage du temps, notion centrale dans la lyrique érotique d'Horace. Mais on peut noter que l'idée nuptiale, à la fin de deux odes successives, souligne le contraste entre un idéal d'éternité poétique et une condition d'instabilité érotique qui caractérise la lyrique d'Horace, et sans doute l'*Ode* 1.13.

Au vu des deux dernières odes, il semble ainsi que la durabilité visée soit poétique et non érotique : c'est peut-être ce qui explique les ambiguïtés dans l'idéal d'union éternelle formulé dans la strophe finale de 1.13, où une lecture grammaticale stricte suggérerait qu'est célébré un lien interrompu et un amour déchiré par les plaintes, mais durant jusqu'à la mort<sup>139</sup>. C'est le chant d'amour qui est éternel pour Horace, non l'amour lui-même : le *je* lyrique ne présente pas comme perpétuelles ses relations érotiques non matrimoniales, au contraire de Catulle et

<sup>139</sup>Voir *supra* p. 221 et n. 25.



des élégiaques avec leurs amours uniques, mais célèbre un lien poétique vivant à jamais, son union dans le chant avec sa propre poésie représentée par l'aimée. Or, les *Odes* 1.22 et 1.23 précèdent un diptyque tourné vers l'élégie. L'*Ode* 1.24 en reprend la dimension plaintive originelle – impliquée dans l'élégie érotique par la perte de l'amour – tout en la dépassant dans l'acceptation de la condition humaine : il s'agit d'un chant funèbre sur la mort de Varus en forme de consolation à Virgile. Quant à 1.25, elle parodie des motifs de l'élégie érotique, le *topos* de l'*exclusus amator* et le genre du *paraclausithyron* : en effet, Lydie y réapparaît (après 1.8 et 1.13) comme une maîtresse élégiaque qui a vieilli et qui, au lieu de voir des jeunes gens tenter d'ouvrir sa porte, se retrouve désormais toute seule enfermée chez elle, *inclusa amatrix*, et qui va bientôt pleurer de devoir à son tour s'exposer aux vents nocturnes pour chercher en vain des amants : il ne reste plus que l'amour de la porte pour le seuil (3–4 : *amatque | ianua limen*). Ce dernier poème mérite un examen un peu plus attentif en lien avec mon propos.

L'*Ode* 1.25 présente en effet en strophes sapphiques une description de la passion rappelant 1.13 : il y est question de la brûlure de l'amour et du désir (1.25.13 : *flagrans amor et libido*), qui cause la fureur (v. 14 : *furiare*) et fait rage dans le foie ulcéré (v. 15 : *saeuiet circa iecur ulcerosum*). Mais plus que Sappho, c'est la tradition catullienne et élégiaque qui est soumise à l'ironie du *je* lyrique. En effet, la phrase annonçant à Lydie qu'« à [son] tour, vieille femme dédaignée, [elle pleurera] dans une ruelle solitaire sur les mépris des coureurs de filles » (v. 9–10 : *inuicem moechos anus arrogantis | flebis in solo leuis angiportu*) présente deux termes évoquant chez Catulle les trahisons de Lesbie : *moechos*, dont c'est la seule attestation dans les *Odes* d'Horace, évoque notamment le poème de rupture en strophes sapphiques, où le *je* adresse son congé à la *puella* en lui souhaitant de vivre heureuse avec ses trois cents amants adultères (Catull. 11.17 : *cum suis uiuat ualeatque moechis*) ; *angiportus*, terme rarissime, ne se trouve qu'ici chez Horace et chez Catulle seulement dans le poème 58, dernière apparition de Lesbie dans la partie polymétrique du recueil, où elle se livre à la débauche aux carrefours et dans de sombres ruelles (58.4–5 : *nunc in quadriuiis et angiportis | glubit magnanimi Remi nepotes*). De plus, les pleurs de Lydie dans cette phrase (*flebis*) et sa plainte plus loin (v. 16 : *non sine questu*) sont des mots-clés renvoyant chez Horace à la tradition élégiaque, impliquée déjà par les motifs principaux du poème.

Or, l'objet de ces pleurs est intéressant : Lydie se plaint de ce « que la florissante jeunesse se réjouit davantage du lierre verdoyant et du myrte sombre et voue les feuillages séchés à



« Ô Vénus, reine de Cnide et de Paphos, prends en dédain ta Chypre chérie, et, quand Glycère t'appelle avec force encens, transporte-toi dans son joli sanctuaire.

Qu'avec toi viennent bien vite le brûlant enfant, et les Grâces à la ceinture dénouée, et les Nymphes, et la Jeunesse qui sans toi n'a plus son charme, et Mercure. » (Trad. F. Villeneuve)

Ce petit poème constitue un aboutissement dans la progression du livre I : il est le premier où Vénus est non seulement citée, mais directement invoquée, et où convergent avec elle – et non plus sans, comme en 1.22 et 1.25 – la strophe sapphique, un thème érotique et des échos assez clairs de Sappho. En effet, plusieurs fragments de prières à Aphrodite, auxquels s'ajoute un témoignage, montrent que Sappho invoquait la déesse en listant ses lieux de culte – entre autres Cnide, Paphos et Chypre – et souvent en l'appelant à les quitter<sup>141</sup>. En particulier, un tel appel, très comparable à celui d'Horace, apparaît dans la prière du fragment 2 (v. 1–4) :

†δεuryμμεκρητησιπ[.]ρ[ ] ,† ναῶν  
ἄγνον ὄππ[αι ] χάριεν μὲν ἄλσος  
μαλί[αν], βῶμοι δ' ἐνι θυμιάμε-  
νοι [λι]βανώτῳ·

« (Viens) ici à moi depuis la Crète, dans ce sanctuaire vénérable, où il y a un charmant bosquet de pommiers, et des autels fumant d'encens... »<sup>142</sup>

Dans les deux poèmes, la déesse est appelée à quitter l'un de ses lieux de culte pour aller vers un sanctuaire (*aedem*, cf. ναῶν | ἄγνον) décrit comme charmant (*decoram*, cf. χάριεν... ἄλσος) où brûle l'encens (*ture*, cf. λιβανώτῳ). Par ailleurs, son cortège trouve des parallèles dans d'autres fragments ; même Mercure, dont la présence en évidence dans l'adonien final du poème a surpris dès l'Antiquité, pourrait correspondre à Peithô, liée deux fois à Aphrodite chez Sappho<sup>143</sup>. Mais ce vers final de l'hymne refermant la troisième décade du livre I renvoie aussi et surtout au Mercure chanté à la fin de la décade initiale dans l'autre hymne en strophes sapphiques (1.10), où il est maître de la parole et inventeur de la lyre notamment, et donc dieu de la poésie. Le lien est ainsi souligné entre la prière à Mercure de 1.10 et celle à Vénus de 1.30, entre la première et la dernière des charnières internes du livre (en strophes sapphiques), évoquant respectivement Alcée et Sappho, les deux modèles lesbiens d'Horace<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup>Sapph. fr. 2 et 35 ; test. 222 = Men. Rhet. III/334 Spengel.

<sup>142</sup>La traduction présuppose au premier vers la conjecture δεῦρό μ' ἐκ Κρήτας ἐπὶ τόνδε ναῶν.

<sup>143</sup>Sapph. fr. 90a.II.5–8, 96.29, test. 200 ; cf. fr. 1.18. Pour expliquer la présence de Mercure, qui occupe en entier l'adonien final, certains ont suivi le Pseudo-Acron, qui suggère qu'il est là en tant que dieu du gain, vu le statut de courtisane de Glycère, ce qui ferait de l'hymne une épigramme satirique (cf. Nisbet & Hubbard 1970:344).

*Livre I, coda : une présence d'Alcée plus forte, mais toujours pondérée par Sappho*

Si la troisième décade se clôt sur un hymne à la divinité initiale de l'édition alexandrine de Sappho, la coda du livre I s'ouvre sur une prière à celle du recueil d'Alcée, Apollon (1.31), ce qui montre une fois de plus l'équilibre entre ces deux modèles. Dans cette coda, comme déjà dans la seconde moitié de la décade précédente, la strophe alcaïque, qui jusqu'en 1.25 était en retrait avec seulement trois poèmes (1.9, 1.16–17) pour six en strophes sapphiques (1.2, 1.10, 1.12, 1.20, 1.22, 1.25), devient certes bien plus présente : sur treize odes, sept sont alcaïques (1.26–27, 1.29, 1.31, 1.34–35, 1.37) contre trois sapphiques (1.30, 1.32, 1.38)<sup>145</sup>. Mais si elle est désormais toujours précédée d'une alcaïque, nouvel indice du lien selon moi indissociable entre les deux modèles lesbiens d'Horace, la sapphique reste comme précédemment la force structurante du livre à la clôture de la décade et deux poèmes plus loin, puis à l'épilogue ; et ce n'est qu'avec 1.35 et 1.37 que l'alcaïque devient dominante. Or, ces deux dernières odes sont aussi un point culminant dans la mesure où elles sont les seules du livre dans ce mètre à avoir un thème clairement civique. En effet, de même que la strophe sapphique, liée d'abord à des sujets élevés, ne se fait érotique qu'en 1.22, 1.25 et 1.30, on observe aussi une progression dans l'emploi de l'alcaïque : représentant un Alcée non politique en 1.9, elle est érotique dans le couple de 1.16–17 et symposiaque dans celui de 1.26–27 ; en 1.29 et 1.31, des occasions de propagande – une expédition d'Auguste en Arabie et la dédicace du temple d'Apollon sur le Palatin – donnent lieu non à la célébration attendue, mais à une critique morale de l'ambition amenant Iccius à délaisser la philosophie et à une humble prière personnelle du poète ; quant au couple de 1.34–35, lié par le thème de la Fortune, il comprend aussi un poème moral et un hymne, et ce n'est que ce dernier, adressé à la Fortune d'Antium priée de préserver Auguste dans ses expéditions, qui donne à la strophe alcaïque la dimension politique qui sera la sienne, avant 2.1 et les odes romaines, en 1.37 dans la célébration d'Actium faisant écho à Alcée.

<sup>144</sup>Pour l'écho de 1.10, voir Cucchiarelli 2006:107–108, qui ne signale pas les aspects sapphiques, mais qui note que juste après l'invocation à Vénus de 1.30, la coda du livre s'ouvre de la même manière que débutait le recueil alexandrin d'Alcée, par une prière à Apollon en strophes alcaïques (1.31) : on finit ainsi par trouver les hymnes aux dieux initiaux des deux poètes lesbiens que l'*Ode* 1.2 n'invoquait qu'indirectement. Cette ultime charnière est annoncée au milieu du livre (1.21) par un hymne choral inspiré de la prière à Diane de Catulle (poème 34, à caractère peut-être sapphique : cf. *supra* p. 154–155), mais la célébrant conjointement avec Apollon.

<sup>145</sup>Même l'asclépiade B, la moins fréquente des formes strophiques, est mieux représentée jusque-là : elle compte quatre odes (1.5, 1.14, 1.21, 1.23) contre trois aussi aux deux derniers types, l'asclépiade A (1.6, 1.15, 1.24) et la quasi-strophe *asclepiadeum quartum* (1.3, 1.13, 1.19).

Mais après ce point culminant politique et alcaïque, le discours est ramené à un registre plus humble par l'épilogue symposiaque et érotique en strophes sapphiques.

nbre	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	polit.	hymn.	polit.	symp. Méc.	érot. moral	érot.	érot. hymn.	(érot.) symp. poét.	(érot.) symp.
sapph.	<b>1.2</b>	<b>1.10</b>	<b>1.12</b>	<b>1.20</b>	<b>1.22</b>	<b>1.25</b>	<b>1.30</b>	<b>1.32</b>	<b>1.38</b>
alc.	<b>1.9</b>	<b>1.16</b>	<b>1.17</b>		<b>1.26</b>	<b>1.27</b>	<b>1.29</b>	<b>1.31</b>	<b>1.34</b> <b>1.35</b> <b>1.37</b>
	érot. symp. moral	érot.	érot.		érot. symp. poét. moral	symp.	symp. moral (pol.)	hymn. moral (pol.)	symp. hymn. polit. polit.
nbre	1	2	3		4	5	6	7	8 9 10

Cette pondération de l'Alcée politique par Sappho est particulièrement bien illustrée par la deuxième ode de la coda, l'hymne sapphique à la lyre d'Alcée (*carm.* 1.32) :

*Poscimur. si quid uacui sub umbra  
lusimus tecum, quod et hunc in annum  
uiuat et pluris, age, dic Latinum,  
barbite, carmen*

*Lesbio primum modulate ciui,* 5  
*qui, ferox bello, tamen inter arma,  
siue iactatam religarat udo  
litore nauim,*

*Liberum et Musas Veneremque et illi  
semper haerentem puerum canebat* 10  
*et Lycum nigris oculis nigroque  
crine decorum.*

*o decus Phoebi et dapibus supremi  
grata testudo Iouis, o laborum  
dulce lenimen, mihi cumque salue* 15  
*rite uocanti.*

« On nous réclame : si jamais en nos loisirs, sous l'ombrage, nous nous sommes joué avec toi, dis en latin un chant qui vive et cette année et plusieurs autres, ô luth,

toi que fit résonner pour la première fois le citoyen de Lesbos, qui, même au milieu des armes, ou lorsqu'il avait amarré au rivage humide son navire battu des flots,

chantait Liber, les Muses, et Vénus avec l'enfant qui est toujours à son côté, et Lycus, beau de ses yeux noirs et de ses noirs cheveux.

Honneur de Phébus, lyre, chère aux banquets de Jupiter souverain, toi, douce consolation de nos peines, reçois, quoi que je puisse être, le salut de mes rituelles invocations. » (Trad. F. Villeneuve)

Ce poème identifie à première vue Alcée comme le principal modèle lesbien d'Horace. Or, comme l'a vu Tony Woodman, plusieurs éléments renvoient aussi à Sappho : tout d'abord, l'ode est en strophes sapphiques, un mètre certes utilisée par les deux poètes de Lesbos, mais lié au nom de Sappho ; ensuite, le « luth » est désigné au vers 4, comme à la fin de l'*Ode* 1.1, par le terme sapphique de *barbitos* ; enfin et surtout, l'invocation à ce luth fait écho de façon frappante au fragment 118 de Sappho<sup>146</sup> :

ἄγχι δὴ χέλυ δῖα ἴμοι λέγε†  
φωνάεσσα ἴδὲ γίνεο†

« eh bien ! lyre divine, dis-moi... deviens parlante... »

D'une part, les parallèles avec les vers 3–4 du poème d'Horace, où le luth est appelé à dire un chant latin, sont étroits sur le plan non seulement sémantique, mais même phonétique (*age, dic Latinum* | *barbite, carmen*, cf. ἄγχι δὴ χέλυ...). D'autre part, on retrouve des échos de ce fragment de Sappho au début de la strophe finale de l'ode (v. 13–14), où est aussi apostrophée la lyre « tortue » – sens premier de *testudo* et de *χέλυς* – et où sont chantés ses liens avec les dieux, tout comme elle est « divine » chez Sappho (δῖα) ; enfin, il y a peut-être un reflet de la mention de la voix de la lyre (φωνάεσσα) dans l'invocation finale du *je* (*uocanti*). La présence de Sappho dans ce poème peut être interprétée comme infléchissant le profil d'Alcée. Celui-ci est certes identifié – sans être nommé – comme le « citoyen de Lesbos » (v. 5 : *Lesbio... ciui*), qui est « farouche à la guerre » (v. 6 : *ferox bello*) ; mais les poèmes que relève Horace sont ceux qu'il chante « entre les combats » (v. 6 : *inter arma*), une fois amarré le navire de l'exil et des allégories de l'État (v. 7–8), et qui célèbrent le vin avec Liber, la poésie avec les Muses, et surtout l'amour avec Vénus, Cupidon et le beau Lycus (v. 9–12). Ainsi, l'ode insiste sur un Alcée non politique, un Alcée symposiaque et érotique, en quelque sorte pondéré par Sappho.

Le poème suivant est d'ailleurs une ode érotique, où Horace revient sur la définition de la lyrique érotique par rapport à l'élégie de façon plus explicite : le destinataire Albius est sans doute le poète Tibulle, appelé à ne pas se lamenter excessivement au souvenir de Glycère et à

<sup>146</sup>Woodman 2002:54.

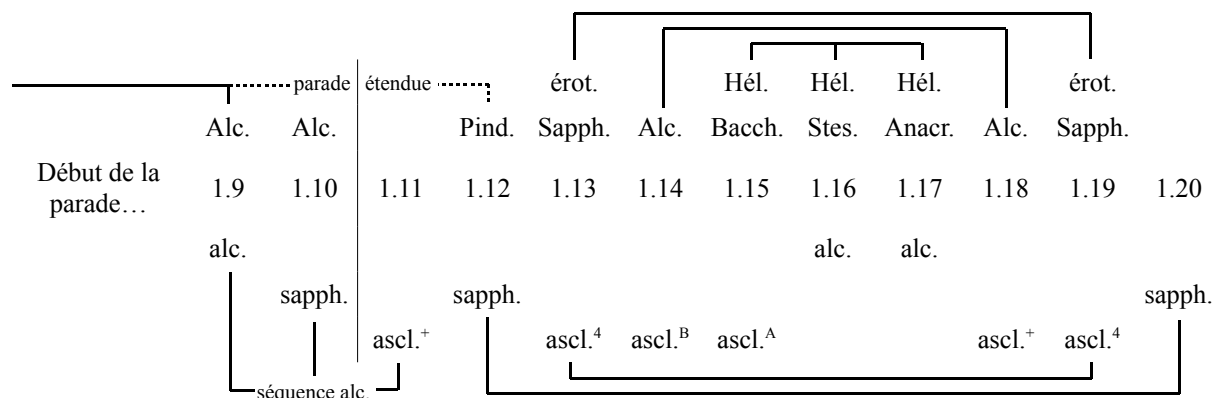
ne pas débiter ses chants élégiaques pitoyables (1.33.1–3 : *Albi, ne doleas plus nimio memor | inmitis Glycerae neu miserabilis | decantes elegos*) ; on notera que la qualification de Glycère (« Douce ») comme « non douce » (*inmitis*) se place dans la tradition de Sappho en créant un oxymore rappelant l’amour doux-amer (fr. 130.2 : *γλυκύπικρον*). La raison des plaintes est que l’aimée a trahi son serment (v. 4 : *laesa... fide*). Pour y répondre, le *je* montre la normalité de cette situation en listant une chaîne de relations asymétriques : Lycoris aime Cyrus, Cyrus Pholoé, et Pholoé ne saurait céder à cet amant honteux (v. 5–9 : *Lycorida | Cyri torret amor, Cyrus in asperam | declinat Pholoen, sed prius Apulis | iungentur capreae lupis || quam turpi Pholoe peccet adultero*). Face aux vains espoirs de fidélité de l’élégie, la lyrique reconnaît l’instabilité de telles relations érotiques, soulignée par une rhétorique nuptiale paradoxale : il est question du « joug » auquel le jeu cruel de Vénus soumet « des corps et des cœurs qui ne font pas la paire » (v. 10–12 : *sic uisum Veneri, cui placet imparis | formas atque animos sub iuga aenea | saeuo mittere cum ioco*) ; le *je* lui-même a préféré à une « Vénus plus noble » les « chaînes agréables » d’une affranchie inconstante (v. 13–16 : *ipsum me melior cum peteret Venus | grata detinuit compede Myrtale | libertina, fretis acrior Hadriae | curuantis Calabros sinus*). L’ode met ainsi en évidence le caractère instable, non nuptial des relations érotiques de l’élégie comme de la lyrique : à l’inverse de l’union *poétique* éternelle proposée par la lyrique en termes de mariage, l’idéal élégiaque de pacte *érotique* quasi matrimonial apparaît illusoire.

La fin du livre I présente encore deux odes où l’amour a sa place dans un cadre de banquet. Ces poèmes, 1.36 et 1.38, suivent et pondèrent les deux odes alcaïques à dimension politique, 1.35 et 1.37, et encadrent même cette dernière, l’épinicie chantant Actium en écho à Alcée. L’*Ode* 1.36 honore Numida, de retour d’une expédition en Espagne, par un rituel symposiaque où la courtisane Damalis restera attachée à lui, son nouvel amant. Quant au bref épilogue du livre (1.38), dont la forme en deux strophes sapphiques renvoie à la prière à Vénus refermant la troisième décade (1.30), il esquisse un banquet champêtre où le *je* se voit buvant sous une tonnelle en compagnie de son échanson, tous deux parés du simple myrte, attribut de Vénus et symbole d’immortalité : métopoétique, ce modeste festin final réunit à nouveau les éléments symposiaque et érotique ritualisés définissant la lyrique d’Horace, alcaïque *et* sapphique.

Après avoir posé ce cadre situant la présence de Sappho par rapport à celle d’Alcée et la lyrique érotique d’Horace face à la poésie d’amour de Catulle et des élégiaques, j’en viens à l’environnement immédiat de l’*Ode* 1.13, pour en proposer ensuite une interprétation.

Livre I, deuxième décade : l'environnement immédiat de l'« Ode » 1.13

On peut voir plusieurs structures dans la deuxième décade du livre I. Si certains critiques ont prolongé la parade initiale jusqu'au second retour de la strophe sapphique en 1.12, Lyne a quant à lui fait débiter le livre, après une introduction de huit odes, par une séquence alcaïque de trois poèmes entre 1.9 et 1.11 : ces observations, associées plutôt qu'opposées à la structure ordinaire en décades, établissent une sorte de pont entre les deux ensembles initiaux, ce qui s'accorde aussi avec la mise en évidence par Michèle Lowrie d'une parade de prédécesseurs lyriques entre 1.12 et 1.18, avec des poèmes faisant écho successivement à Pindare, Sappho, Alcée, Bacchylide, Stésichore, Anacréon, puis à nouveau à Alcée en clôture<sup>147</sup>. Je modifierai à mon tour ce dernier groupe en insistant plutôt sur une séquence ouverte par 1.13 et refermée par 1.19, deux odes érotiques en *asclepiadeum quartum* marquées par la présence de Sappho, encadrées à l'extérieur par des poèmes en strophes sapphiques (1.12 et 1.20) et à l'intérieur par des odes faisant écho à Alcée (1.14 et 1.18) : cette séquence, dont le centre est occupé par trois poèmes liés à la figure d'Hélène (1.15–1.17), s'articule autour du thème de l'amour.



Répondant à 1.13 à la fin de ce groupe, l'Ode 1.19 occupe une place particulière : elle clôt d'une part exactement la première moitié des trente-huit poèmes du livre et ouvre d'autre part, dans la structure de Lyne, le deuxième ensemble de dix odes après la huitaine introductive. De plus, le poème suivant, qui clôt la deuxième décade et ouvre la seconde moitié du livre (1.20), est un petit poème en strophes sapphiques invitant Mécène à boire un modeste vin sabin tiré d'une amphore grecque, métaphore de la lyrique d'Horace<sup>148</sup>. L'Ode 1.19 forme ainsi avec lui, au centre du livre, une charnière érotique et symposiaque. Je cite ici le poème entier :

<sup>147</sup>Lyne 2005 ; Lowrie 1995 ; pour l'extension de la parade jusqu'à 1.12, voir Kießling & Heinze 1930.

<sup>148</sup>Pour l'interprétation métapoétique de l'Ode 1.20, voir Putnam 2006:123 et 125.



*Mater saeua Cupidinum  
Thebanaeque iubet me Semelae puer  
et lasciua Licentia  
finitis animum reddere amoribus.*

*urit me Glycerae nitor* 5  
*splendentis Pario marmore purius,  
urit grata proteruitas  
et uoltus nimium lubricus adspici.*

*in me tota ruens Venus*  
*Cyprum deseruit, nec patitur Scythas* 10  
*aut uersis animosum equis  
Parthum dicere nec quae nihil attinent.*

*hic uiuum mihi caespitem, hic*  
*uerbenas, pueri, ponite turaque*  
*bimi cum patera meri :* 15  
*mactata ueniet lenior hostia.*

« Cruelle mère des Désirs, fils de la thébaine Sémélé, Licence lascive, tous trois m'ordonnent de rendre mon cœur à des amours finies.

Elle me brûle, la splendeur de Glycère, dont l'éclat est plus pur que le marbre de Paros ; elle me brûle, sa charmante effronterie, ainsi que son visage trop dangereux à regarder.

Se précipitant sur moi tout entière, Vénus a quitté Chypre, et elle ne me permet pas de dire les Scythes, ou le Parthe courageux à retourner ses chevaux, ni ce qui ne la concerne en rien.

Ici, placez-moi une verte touffe d'herbe, ici, garçons, des rameaux et de l'encens, avec une coupe d'un vin de deux ans : une fois la victime égorgée, la déesse viendra plus douce. »

Si le premier vers pourrait laisser croire à l'amorce d'une prière à Vénus, que le lecteur à la poursuite de Sappho attend depuis le début du livre et qu'il ne trouvera qu'en 1.30, les vers suivants identifient *mater saeua Cupidinum* comme un nominatif plutôt qu'un vocatif et toute l'ode comme un simple poème érotique<sup>149</sup>. De même que l'*Ode* 1.13 montre pour la première fois le *je* lui-même atteint par l'amour après sa renonciation initiale de 1.5, on assiste ici à la reprise d'amours finies. On retrouve aussi, ouvrant deux distiques successifs, le feu qui frappe le *je* (v. 5, 7 : *urit me, urit*), ce qui rappelle également ce précédent poème en *asclepiadeum quartum* (1.13.9 : *uror*), et au-delà la tradition érotique représentée par Sappho<sup>150</sup>. L'éclat du

<sup>149</sup>Il est intéressant de noter qu'Horace reprend le premier vers de ce poème tel quel, mais comme un vocatif, au début du quatrième livre des *Odes* (4.1.5 : *mater saeua Cupidinum*) ; il ne s'agit ici d'ailleurs pas non plus d'un véritable poème d'amour, l'aimée Glycère n'étant citée qu'à la troisième personne et le seul vocatif étant adressé aux *pueri*, ce qui marque bien le détachement si caractéristique du traitement du thème érotique par Horace.

<sup>150</sup>Pour le feu, plus violent que celui, subtil, du fragment 31 de Sappho (9–10 : *λέπτον... πῦρ*), voir p. ex. celui, violent, du désir dans d'autres textes de la poétesse (fr. 38 : *ῥπταις ἄμμε* ; 48.2 : *καιομένην πόθῳ*).

visage de Glycère trouve aussi des parallèles sapphiques, tout comme l'intervention violente de l'amour, et l'image de Vénus qui quitte Chypre pour se ruer vers le *je* rappelle les hymnes appelant Aphrodite à venir en laissant ses sanctuaires, motif dont on a vu qu'il réapparaît de façon très semblable – aussi avec Glycère – dans la prière de 1.30<sup>151</sup>. Pris individuellement, ces échos topiques ne sont certes pas suffisants pour établir un lien spécifique avec Sappho ; mais dans un recueil prenant comme référence explicite la poétesse de Lesbos, qui représente cette tradition au canon lyrique alexandrin, leur accumulation autorise une telle association, ce d'autant plus qu'elle se précise à la fin de l'ode.

Suggérée dès le début du poème, la présence hymnique se renforce en effet dans la strophe finale. Alors que la déesse accourt auparavant sans être appelée, le *je* tente ici de l'adoucir en la faisant venir dans un cadre rituel comparable à celui de l'hymne clétique du fragment 2 de Sappho : le gazon vif (v. 13 : *uiuuum... caespitem*) y rappelle la prairie fleurie de la troisième strophe conservée du poème (v. 9 : *λείμων... τέθαλε*), les rameaux (v. 14 : *uerbenas*) ceux de la deuxième (v. 5 : *ῥσδων*), l'encens (v. 14 : *turaque*) celui de la première (v. 4 : *λιβανώτω*), et la coupe de vin (v. 15 : *bimi cum patera meri*) celles que Cypris est priée de remplir dans la quatrième (v. 13–16 : *ἐν κυλίκεσσιν... οἰνοχόεισα*) ; la victime sacrifiée (v. 16 : *mactata... hostia*) implique un autel comme il y en a dans la première (v. 3 : *βῶμοι*), et l'insistance sur le lieu (v. 13 : *hic..., hic...*) rappelle l'anaphore rythmant la description de ce cadre chez Sappho (v. 3–9 : *δ' ἔνι... ἐν δ'... ἐν δέ...*) ; si l'on ajoute que le fait que Vénus déserte Chypre (v. 10 : *Cyprum deseruit*), associé à la pseudo-invocation hymnique du tout premier vers, fait penser à l'appel à Cypris à quitter la Crète pour venir dans ce sanctuaire (v. 1 : *δεῦρό μ' ἐκ Κρήτας ἐπὶ τόνδε ναῦον | ἄγνον*), on peut voir dans l'*Ode* 1.19 une tentative de replacer l'amour dans un cadre rituel analogue à celui qu'elle a chez Sappho. Et l'on peut noter que la déesse, qui était « cruelle » au premier vers (*saeva*) est espérée « plus douce » au dernier (*lenior*), un contraste qui rappelle l'oxymore de l'amour doux-amer sapphique (fr. 130.2 : *γλυκύπικρον*).

<sup>151</sup>Pour les motifs hymniques, voir *supra* p. 289–290 à propos de 1.30. Pour l'éclat du visage (v. 5–6), voir Sapph. fr. 16.18 : *κάμαρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω*, et pour les comparaisons hyperboliques celles du fr. 156 (parallèle signalé par Nisbet & Hubbard 1970 *ad loc.*), voir *supra* p. 255–256 n. 84 pour le caractère nuptial de ces images). Pour *adspici* (v. 8), voir Catull. 51.6–7 : *nam simul te, | Lesbia, adspexi...* (cf. Sapph. fr. 31.7 ; signalé par Davis 1991, qui renvoie aussi à Pindare). Pour *nimum lubricus* (v. 8), on peut comparer l'Éros indomptable reptile de Sappho (fr. 130.2 : *ἀμάχανον ὄρπετον*). Pour l'amour qui se précipite sur le *je*, cf. p. ex. Sapph. fr. 47 : *Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι | φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*.

Ainsi, ce poème décrit comme l'*Ode* 1.13, dans le même mètre, et aussi avec des échos de Sappho, l'irruption d'un amour passionné. Ici, c'est le corollaire poétique de la situation qui est mis en avant : le retour de l'amour provoque la reprise d'une poésie érotique, impliquée aussi par Bacchus, dieu du vin et donc du cadre symposiaque de la lyrique d'Horace, et par la « Licence lascive », qui est sans doute la licence poétique du genre humble qu'il adopte. Cette définition de poétique s'accompagne d'ailleurs d'une *recusatio* : Vénus interdit au *je* de parler des Scythes, des Parthes ou de tout ce qui ne la concerne en rien, c'est-à-dire de composer de l'épopée ou de la poésie de célébration des guerres contemporaines<sup>152</sup>. Mais de même qu'en 1.13 il oppose à sa situation de passion érotique un idéal quasi matrimonial d'union durable et sereine, il cherche ici aussi, en tentant de faire venir Vénus dans un cadre hymnique, à adoucir et à ritualiser son amour, à lui donner une forme lyrique. Cette ode a donc une double valeur de programme poétique, de *recusatio* de l'épopée et de définition d'une voix érotique lyrique. En 1.13 comme ici, les échos de Sappho renvoient – comme dans toute sa tradition antique de réception – d'un côté à la passion violente, que le *je* veut adoucir, de l'autre aux cadres rituels (matrimonial ou cultuel), où il cherche à l'inscrire pour la tempérer.

L'*Ode* 1.19 récapitule ainsi au centre du livre I les poèmes d'amour du début du recueil, de la renonciation (1.5) à la reprise d'une passion violente (1.13.1–12) et à la recherche d'une forme d'amour – et de poésie érotique – plus douce et ritualisée (1.13.13–20). Dans ce cadre, les odes situées entre 1.13 et 1.19 ont aussi leur place, en particulier celles du triptyque central (1.15–1.17). L'amour est en effet un thème récurrent dans ces dernières, liées toutes trois à la figure d'Hélène : si l'*Ode* 1.15 est un poème narratif – et non érotique – relatant la prophétie adressée par Nérée à Pâris en train d'enlever son hôtesse, les deux suivantes sont quant à elles des odes érotiques qui font seulement allusion à l'héroïne mythologique, en 1.16 par la forme de la palinodie, dont le prototype est celle de Stésichore à Hélène, et en 1.17 par le nom de la destinataire Tyndaris, qui évoque la fille de Tyndare<sup>153</sup>. Or, ces odes permettent à mon sens de donner à l'idéal final de l'*Ode* 1.13 une signification plus précise pour la lyrique d'Horace.

---

<sup>152</sup>Lyne 1995:38 cite ce passage comme un cas de *recusatio* : on assiste même à un double renoncement poétique paradoxal, autant à l'épopée qu'à la lyrique érotique, laquelle finit quand même par s'imposer, mais sous une forme que le *je* cherche à atténuer et à ritualiser ; cf. Davis 1991.

<sup>153</sup>Putnam 2006.



lieu de l'affronter<sup>154</sup>. Or, l'imposture à la fois morale et poétique de Pâris est liée au mariage : c'est dans sa chambre nuptiale (v. 16 : *thalamo*) qu'il se comporte en pseudo-poète lyrique, et la chevelure que l'efféminé peigne sous la protection de Vénus finira dans la mort par révéler la souillure de l'adultère (v. 19–20 : *adulteros | crines... collines*). À la fin du poème, Nérée annonce d'ailleurs à Pâris sa fuite face à Diomède pendant la guerre de Troie et souligne qu'il avait fait à Hélène « d'autres promesses » (v. 32 : *non hoc pollicitus tuae*), dans lesquelles on peut ainsi voir les promesses de mariage qu'il ne parvient pas à tenir<sup>155</sup>. Par contraste, on peut comprendre qu'un vrai poète lyrique n'est pas efféminé, ne craint pas la mort et ne fait pas de fausses promesses de mariage ; mais cela ne suffit pas à donner une signification claire, dans une lyrique érotique pourtant non matrimoniale, à l'idéal nuptial de l'*Ode* 1.13.

Les deux autres poèmes du triptyque lié à Hélène, des odes érotiques en strophes alcaïques, permettent de le préciser, même si le thème du mariage n'y apparaît que très marginalement. Dans l'*Ode* 1.16, palinodie inspirée de celle de Stésichore à Hélène, le *je* s'adresse à une belle jeune femme anonyme pour rétracter les iambes qu'il lui avait précédemment adressés. Tout le développement central du poème, en lien avec la virulence iambique, a pour sujet la colère : qualifiée d'amère (v. 9 : *tristes... irae*), elle surpasse la folie possédant les prêtres de Cybèle, d'Apollon et de Bacchus, dont elle secoue l'esprit (v. 5–6 : *quatit | mentem*) ; située au niveau du diaphragme, elle a pour éléments primordiaux ceux de la violence du lion en fureur (v. 15–16 : *insani leonis | uim stomacho*), et elle a entraîné la perte non seulement de Thyeste, mais aussi de nobles cités entières (v. 17–20 : *irae Thyesten exitio graui | strauere et altis urbibus ultimae | steterae causae, cur perirent | funditus*). Cette dernière phrase rappelle de façon assez frappante la conclusion du poème 51 de Catulle, où c'est l'oisiveté qui est dite avoir causé la perte de rois et de villes jadis prospères (51.15–16 : *otium et reges prius et beatas | perdidit urbes*) ; et les autres manifestations de la colère peuvent aussi être rapprochées de celles de la passion érotique, telles qu'elles apparaissent notamment dans l'*Ode* 1.13. La proximité des deux passions apparaît encore dans les derniers vers, où il s'avère que par ce poème, le *je* non

<sup>154</sup>L'observation de Davis 1991:25–28 est reprise par Lowrie 1997:123–137 : ce sont les seules occurrences de l'adjectif *inbellis* chez Horace ; les autres liens avec 1.6 sont le mètre asclépiade A et le thème poétique lié à épopée. Lowrie 1997:133–134 relève les multiples transgressions de Pâris (par opposition au *pudor* de 1.6).

<sup>155</sup>Opposé au « fils de Tydée, plus vaillant encore que son père », Pâris est comparé à un cerf fuyant à la vue d'un loup (27–31 : *ecce furit te reperire atrox | Tydides melior patre, || quem tu, ceruus uti uallis in altera | uisum parte lupum graminis immemor | sublimi fugies mollis anhelitu*), et la phrase concluant cette comparaison, « tu avais fait à ta maîtresse d'autres promesses », met en évidence le caractère anti-nuptial de cette image.

seulement renonce à sa colère de poète iambique, mais aussi et surtout prie sa destinataire de mettre fin à la sienne et de redevenir son amie (*carm.* 1.16.22–28) :

*conpesce mentem : me quoque pectoris  
temptavit in dulci iuventa  
feruor et in celeres iambos*

*misit furentem. Nunc ego mitibus                    25  
mutare quaero tristia, dum mihi  
fias recantatis amica  
opprobriis animumque reddas.*

« Apaise ton âme : moi aussi j'ai éprouvé, au doux temps de la jeunesse, les bouillonnements du cœur, et ils m'ont jeté, furieux,

aux iambes emportés. Maintenant je voudrais changer l'âpreté en douceur, mais il faut, puisque je rétracte mes injures, que tu redeviennes mon amie et me rendes mon âme. » (Trad. F. Villeneuve)

L'évocation des bouillonnements du cœur (*pectoris... feruor*) rappelle ceux du foie dans l'*Ode* 1.13 (1.13.4 : *feruens... iecur*). Mais désormais, le *je* érotique cherche l'apaisement et le retour de l'esprit (v. 22 : *conpesce mentem* ; v. 28 : *animumque reddas*), non la colère qui plus haut le secouait (v. 5–6 : *quatit | mentem*). Renoncer aux iambes implique ici – nouvel écho de l'amour « doux-amer » d'origine sapphique (fr. 130.2 : γλυκύπικρον) – passer de la douce jeunesse (v. 23 : *in dulci iuventa*) et des colères amères (v. 26 : *tristia* ; cf. v. 9 : *tristes... irae*) à un amour uniquement doux (v. 25 : *mitibus*). Cette douceur se réalise par la rétractation des injures dans le chant (*recantatis... opprobriis*), par l'abandon de l'iambe pour la lyrique, qui amène la réconciliation de l'aimée (*fias... amica*). Il n'est pas question de mariage, mais cette réunion des amants pourrait s'y apparenter, étant donné que l'apostrophe ouvrant le poème, « Ô toi, d'une mère belle, fille plus belle » (1 : *o matre pulchra filia pulchrior*), présente un type d'hyperbole utilisé pour l'éloge des fiancés dans les poèmes nuptiaux de Sappho. Mais on retiendra surtout la forme d'union dépassionnée visée par le chant lyrique.

L'*Ode* 1.17 me semble aller dans le même sens. Le *je* y invite Tyndaris, jeune femme dont le nom renvoie à Hélène fille de Tyndare, à venir dans le *locus amoenus* de la Sabine (1.17.1 : *amoenum... Lucretilem*), cadre clairement caractérisé comme pastoral, où Faunus vient garder les chèvres (v. 3–4 : *capellis... meis* ; v. 9 : *haediliae*) au doux son de la syrinx (v. 10 : *dulci... fistula*) et où le *je* est protégé par les dieux, qui ont à cœur sa piété et sa Muse (v. 13–14 : *di me tuentur, dis pietas mea | et Musa cordi est*) : ce cadre où les chevrettes n'ont pas même à craindre les loups (v. 9 : *[metuunt] nec Martialis haediliae lupos*) annonce l'*Ode* 1.22, où le *je* met en fuite un loup en chantant Lalagé dans la forêt sabine. Là, Tyndaris, dans l'abondance (v. 14–16) et à l'abri (v. 17–18), pourra chanter sur la lyre d'Anacréon les soucis de Pénélope

et de Circé pour le même homme (v. 18–20 : *fide Teia | dices laborantis in unum | Penelopen uitreamque Circen*) et boire un vin de Lesbos inoffensif (v. 21 : *innocentis pocula Lesbii*) sans craindre la violence de son amant Cyrus (v. 24–25 : *nec metues proteruum | suspecta Cyrum*). Tyndaris est ainsi appelée à une union d'ordre moins érotique – l'amour est présent seulement par contraste dans la mention de l'amant violent – que poétique : dans le cadre bucolique latin où le poète chante, la jeune femme est invitée à chanter elle-même de la lyrique anacréontique sur un thème érotique de tradition épique – les amours d'Ulysse – en buvant un vin de Lesbos sans doute métapoétique, qui souligne le caractère symposiaque de cette lyrique et évoque les modèles lesbiens des *Odes* ; comme le suggère Michael Putnam, cette Hélène peut représenter la poésie grecque adaptée en latin par Horace, qui dans son recueil marie diverses traditions littéraires<sup>156</sup>. Ici non plus, il n'est guère question de mariage : le thème est seulement présent dans l'opposition entre Pénélope et Circé, l'épouse et l'amante d'Ulysse dont Tyndaris chante les amours<sup>157</sup>. Néanmoins, la réunion des amants dans le calme et le chant suggère une voie pour comprendre l'idéal nuptial de la fin de l'*Ode* 1.13 : dans une lyrique non matrimoniale, le mariage peut être une métaphore de l'union du *je* avec sa poésie incarnée par l'aimée, ce que suggère aussi l'amour éternel du *je* de l'*Ode* 1.22 pour Lalagé.

En définitive, le triptyque lié à Hélène parle surtout de poésie. Dans l'*Ode* 1.15, le berger Pâris s'aventure sur la mer en enlevant Hélène sur un navire (v. 1–2 : *Pastor cum traheret per freta nauibus | ... Helenen*), navire qu'il croit être celui de l'amour, mais qui sera celui de la guerre : incapable de tenir ses promesses matrimoniales, il apparaît en fuyant la mort comme un anti-poète lyrique et un anti-héros épique ; par contraste, le poète réussit dans cette ode à marier lyrique et épopée. Dans la palinodie de 1.16, la réconciliation avec l'aimée passe par le divorce d'avec la poésie iambique. Enfin, dans l'*Ode* 1.17, en invitant Tyndaris à se joindre à lui, il épouse dans un domaine bucolique latin une lyrique symposiaque à thèmes érotiques de tradition épique et d'inspiration lesbienne ; le cadre pastoral de cette paisible union poétique renvoie au statut de berger que Pâris, au début de ce cycle (1.15.1 : *pastor*), aurait mieux fait

---

<sup>156</sup>Putnam 2006:92, Davis 1991:199–205.

<sup>157</sup>Le thème du mariage est suggéré à trois reprises dans l'*Ode* 1.17 : dans l'objet du chant lyrique de Tyndaris, les amours pour Ulysse de Pénélope, son épouse légitime et fidèle, et de Circé, qui rêve illégitimement de mariage avec lui ; par contraste avec la relation de la jeune femme avec Cyrus, avec qui elle est mal appariée (25 : *male dispari*) ; dans l'étrange périphrase désignant les chèvres paissant en sécurité dans l'univers bucolique du *je* comme les « épouses d'un mari mal odorant » (7 : *olentis uxores mariti*).

de ne pas quitter. Ces trois odes invitent ainsi à une compréhension métaphorique de l'idéal nuptial de l'*Ode* 1.13, qui serait celui de l'union éternelle du *je* lyrique avec sa poésie.

Au centre du groupe des *Odes* 1.13–1.19, le triptyque lié à Hélène ne laisse aux poètes de Lesbos qu'une place en arrière-plan<sup>158</sup>. En revanche, les poèmes encadrant ce triptyque sont plus clairement lesbiens. J'ai déjà relevé, après et avant les odes en strophes sapphiques 1.12 et 1.20, la présence de Sappho dans les poèmes d'amour ouvrant et fermant le groupe, 1.13 et 1.19. À l'intérieur, 1.14 et 1.18 évoquent quant à elles Alcée. L'*Ode* 1.18, de façon analogue à la première ode alcaïque du recueil (1.9), traite un thème de banquet et s'ouvre sur un écho précis d'un fragment d'Alcée utilisant le même mètre, en l'occurrence l'asclépiade majeur (comme en 1.11)<sup>159</sup>. Cette présence symposiaque d'Alcée correspond parfaitement au type de poésie mis en avant par le *je* lyrique d'Horace et prépare avec 1.19 le modeste vin sabin tiré d'une amphore grecque pour Mécène en 1.20<sup>160</sup>. Par contre, l'*Ode* 1.14 fait écho de façon plus surprenante dans ce contexte à l'Alcée politique et mérite en cela une attention particulière :

*O nauis, referent in mare te noui  
fluctus. o quid agis ? fortiter occupa  
portum. nonne uides ut  
nudum remigio latus,*

*et malus celeri saucius Africo* 5  
*antemnaeque gemant ac sine funibus*  
*uix durare carinae*  
*possint imperiosius*

*aequor ? non tibi sunt integra lintea,* 10  
*non di, quos iterum pressa uoces malo.*  
*quamuis Pontica pinus,*  
*siluae filia nobilis,*

*iactes et genus et nomen inutile :*  
*nil pictis timidus nauita puppibus* 15  
*fidit. tu, nisi uentis*  
*debes ludibrium, caue.*

<sup>158</sup>Sappho (fr. 16) et Alcée (fr. 42 et 283) ayant traité le thème mythologique de l'enlèvement d'Hélène, ils jouent peut-être un rôle en 1.15 (cf. Nisbet & Hubbard 1970). Le mètre des deux odes suivantes est alcaïque ; en 1.16, j'ai relevé quelques éléments sapphiques ; mais si le thème de 1.17 est également érotique, le vin de Lesbos qui y apparaît (1.17.21), sans doute métagoétique, n'y est qu'un élément d'une lyrique composite.

<sup>159</sup>Hor. *carm.* 1.18.1 : *nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem* ; cf. Alc. fr. 342 : μηδὲν ἄλλο φυτεύσεις πρότερον δένδριον ἀμπέλω ; cf. p. ex. Nisbet & Hubbard 1970.

<sup>160</sup>Voir *supra* p. 296 n. 149.



*nuper sollicitum quae mihi taedium,  
nunc desiderium curaque non leuis,  
interfusa nitentis  
uites aequora Cycladas.*

20

« Ô navire, de nouveaux flots vont t’emmener sur la mer ! Oh ! que fais-tu ? Gagne résolument le port. Ne vois-tu point comme ton flanc est dégarni de rames,

comme ton mât, blessé par le rapide Africus, comme tes antennes gémissent, comme, privée de câbles, ta quille peut à peine endurer les caprices trop impérieux

de l’onde ? Tu n’as plus de voiles intactes, tu n’as plus tes dieux intacts pour les invoquer si le malheur te presse encore. Tu as beau, pin du Pont, fils d’une forêt illustre,

vanter une naissance et un nom inutiles : nulle confiance, quand le marin a peur, ne lui vient d’une poupe peinte. Si tu ne veux pas être un jouet promis aux vents, prend garde.

Toi, naguère mon inquiétude et mon ennui ; maintenant objet de mon amour et mon souci pesant, évite les flots répandus parmi les Cyclades éclatantes. » (Trad. F. Villeneuve)

Dès l’Antiquité, on a reconnu dans ce poème une allégorie : ainsi, selon Quintilien, Horace choisit le bateau pour représenter l’État, les flots tempétueux pour les guerres civiles, le port pour la paix et la concorde, et cette lecture a été en général reprise à l’époque moderne<sup>161</sup>. Elle est d’ailleurs soutenue par des échos, au début de l’ode, de fragments de deux poèmes d’Alcée assimilant la cité à un navire délabré et faisant des luttes intestines les vagues d’une tempête : Horace s’inscrirait ainsi dans la suite de l’Alcée politique, après avoir mis en avant en 1.9 et 1.10 sa poésie symposiaque et hymnique<sup>162</sup>. Mais une partie de la critique moderne a contesté une telle interprétation, en relevant plusieurs éléments peu compatibles avec une allégorie de l’État : d’une part, le *je* semble se tenir hors du bateau, sans pilote et avec seulement un marin craintif à son bord (v. 14 : *timidus nauita*) ; d’autre part, on observe une forte personnification du navire, dont le flanc est nu (v. 4 : *nudum... latus*) et le mât blessé (v. 5 : *malus... saucius*), qui gémit (v. 6 : *gemant*), peine à endurer les flots (v. 7–9 : *uix durare carinae | possint... | aequor*) et ne peut plus invoquer ses dieux (v. 10 : *non di, quos iterum pressa uoces malo*), et qui apparaît même comme une fille (v. 12 : *filia*) vantant vainement sa naissance et son nom (v. 13 : *iactes et genus et nomen inutile*) ; enfin, le mètre de l’Ode 1.14 n’est pas non plus très adapté à une ode civique, la strophe asclépiade B marquant en général des thèmes légers<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup>Quint. *inst.* 8.6.44 : *continuatis tralationibus, ut « O nauis, referent in mare te noui fluctus : o quid agis? fortiter occupa portum », totusque ille Horati locus, quo nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit ; cf. Nisbet & Hubbard 1970.*

<sup>162</sup>Alc. fr. 6 et 208 Voigt.

En s'appuyant sur ces observations et sur la forte tonalité érotique de la strophe finale, qui présente le bateau comme l'objet non plus du dégoût inquiet, mais du désir nostalgique et du souci pesant du *je* (v. 17–18 : *nuper sollicitum quae mihi taedium, | nunc desiderium curaque non leuis*), William Anderson a proposé une autre lecture allégorique : le navire représenterait une femme qui s'engage dans une nouvelle aventure et que le *je* cherche à ramener au port, c'est-à-dire à son propre amour gage de sécurité<sup>164</sup>. Il est intéressant de donner à la métaphore navale une valeur érotique, mais cette interprétation ne me convainc pas : l'assimilation d'une femme à un bateau, et surtout le fait qu'elle soit interpellée comme telle au premier vers, puis décrite dans tout son délabrement, aurait une dimension grotesque et moqueuse incompatible selon moi avec la sympathie exprimée en particulier dans la strophe finale ; de plus, il existe certes des parallèles (non horatiens) où une femme est assimilée à un bateau par comparaison ou métaphore, mais jamais dans une allégorie continue<sup>165</sup>. Anderson dit avoir envisagé, sans la retenir, une autre explication allégorique, développée après lui par Zumwalt : comme dans le *propemptikon* à Virgile de l'*Ode* 1.3, le bateau serait celui de la poésie et la haute mer celle du genre élevé, et le *je*, voyant ici sa propre poésie lui échapper vers des thèmes épiques (ce qui est le cas juste après en 1.15), tenterait de la ramener à une prudence plus sûre ; là aussi, l'idée est séduisante, mais se heurte à mon sens aux éléments érotiques de la dernière strophe, et en particulier à l'appel final à éviter la mer des Cyclades brillantes (v. 19–20 : *interfusa nitentis | uites aequora Cycladas*), des îles consacrées à Vénus<sup>166</sup>.

Pour ma part, sans rejeter entièrement la lecture politique, je proposerais une interprétation apparentée à ces deux dernières, mais différente et fondée davantage sur l'environnement de l'ode dans le recueil : à mon sens, si le bateau est celui du poète, la mer est celle de l'amour, et le *je* exhorte sa poésie à la prudence au moment où il la voit lui échapper, avec l'*Ode* 1.13

<sup>163</sup>Pour l'absence d'un pilote et du *je* à bord et pour la personnification du bateau comme éléments incompatibles avec une allégorie de l'État, voir Anderson 1966, qui se réfère à Mendell 1938, et déjà notamment à Muretus et Bentley ; on pourrait objecter qu'il n'y a pas non plus de pilote chez Alcée, et que le *je* peut adopter point de vue extérieur sur son propre navire, qu'il voit lui échapper ; pour l'élément métrique, Seel 1970.

<sup>164</sup>Anderson 1966, repris par Woodman 1980 et Knorr 2006.

<sup>165</sup>Anderson 1966:94 reconnaît que ce serait la seule ode où Horace présenterait une femme comme un bateau (en 1.5, Pyrrha est assimilée à la mer et à la tempête), mais renvoie (1966:97) à Alc. fr. 73, où il y a peut-être une analogie entre un bateau et une femme..

<sup>166</sup>Zumwalt 1977, suivi par Davis 1989 (*ingenii cumba*).

qui vient de prendre fin, vers l'amour auquel il avait pourtant renoncé en 1.5 dans le premier poème érotique du recueil. L'Ode 1.5 est d'ailleurs la seule à utiliser la strophe asclépiade B avant 1.14, mais elle est surtout la dernière à présenter une métaphore marine, et justement en contexte érotique : non seulement le jeune amant devra, quand Pyrrha le trahira, affronter sans s'y attendre « les flots hérissés par de noirs vents » (1.5.6–8 : *aspera | nigris aequora uentis | emirabitur insolens*), lui qui est encore « ignorant des brises trompeuses » (v. 11–12 : *nescius aurae | fallacis*), mais le *je* lui-même montre avoir fait l'expérience malheureuse de son éclat (cf. v. 12–13 : *miseri, quibus || intemptata nites*), et donc de la tempête, vu qu'il a consacré ses vêtements mouillés au dieu de la mer (v. 13–16 : *me tabula sacer | uotiuu paries indicat uuida | suspendisse potenti | uestimenta maris deo*). Si ce naufrage l'a fait renoncer à l'amour, ce qui l'amène à s'occuper des affaires d'autrui dans cette première ode érotique et la suivante (1.8), l'Ode 1.13 met à nouveau le *je*, face à la relation entre Lydie et un tiers, aux prises avec une passion incontrôlée. Le *je* de 1.14 semble ainsi réagir à ces nouvelles vagues, se rappeler l'état de son navire de poète d'amour après son précédent naufrage et inviter sa lyrique, sinon à rentrer au port, du moins à éviter les mers de Vénus à l'éclat trop trompeur. Cette poésie qui naguère – au début du recueil – suscitait son dégoût inquiet (1.14.17 : *nuper sollicitum quae mihi taedium*) inspire désormais son désir nostalgique et préoccupé (v. 18 : *nunc desiderium curaque non leuis*), mais il veut la diriger vers des amours plus calmes. La personnification de la poésie comme une femme, qui apparaît finalement comme l'objet de l'amour du *je*, et d'un amour qu'il souhaite sans tempêtes, est en accord avec les relations poétiques dépassionnées avec Tyndaris en 1.17 et Lalagé en 1.22, et déjà avec l'idéal de la fin de l'Ode 1.13.

Si cette interprétation est valable, les odes érotiques du début du recueil orienteraient donc l'interprétation de l'allégorie du navire comme image de la poésie d'amour du *je* : l'Ode 1.5 introduit cette métaphore, mais présente un *je* qui renonce à l'amour ; le premier poème où le *je* lui-même est saisi par la passion, 1.13, peut ainsi être présenté par 1.14 comme un retour vers la tempête. Je n'évacuerais cependant pas de cette ode toute dimension politique : c'est certainement l'image du bateau-État qui vient en premier à l'esprit du lecteur, soulignée par les échos d'Alcée ; mais avec la personnification progressive du navire et avec l'intervention d'un langage érotique dans la strophe finale, une autre clé de lecture s'impose, appuyée entre autres par le poème qui précède<sup>167</sup>. Ainsi, l'Ode 1.13, avec ses symptômes de passion en série

---

<sup>167</sup>Zumwalt 1977 envisage la possibilité qu'Horace entraîne lecteur sur la fausse piste du navire-État dans le début du poème, tout comme Davis 1989:344–345 et Lowrie 1995.

rappelant Sappho, modifie l'interprétation de l'allégorie navale de 1.14, qui évoque Alcée : ici comme ailleurs, la présence de Sappho pondère à mon sens celle d'Alcée.

### Vers un idéal d'union poétique durable ?

À la lumière des observations qui précèdent, je proposerai en conclusion une interprétation de l'*Ode* 1.13. J'ai montré que ce poème était le premier du recueil où le *je* lui-même soit mis aux prises avec l'amour, en particulier avec la jalousie. Celle-ci est présentée dans la première partie du poème comme une passion violente. La dernière strophe, en revanche, célèbre en des termes quasi nuptiaux une forme d'union éternelle sans ruptures ni plaintes, un idéal d'amour serein opposé à la situation décrite au début. Ce contraste peut être lu comme ironique : non seulement l'idéal final apparaît inatteignable au vu de la passion initiale, mais cette dernière, sur laquelle le *je* lui-même porte un regard extérieur (v. 7 : *arguens*), est évoquée de façon si caricaturale, concrète et abstraite à la fois, qu'elle semble ne pas devoir être prise au sérieux. La distance et l'auto-ironie n'empêchent toutefois pas une seconde lecture. Les odes érotiques de la suite du livre I présentent en effet à plusieurs reprises des relations *érotiques* instables et passionnées d'un côté et des unions *poétiques* douces et durables de l'autre. Il se peut donc que l'*Ode* 1.13 introduise aussi dans le recueil, de façon encore énigmatique, cette tension de la lyrique érotique d'Horace entre une situation érotique et un idéal poétique.

Le *je* oppose dans ce poème son propre idéal d'union douce éternelle à l'espoir de Lydie de faire durer perpétuellement sa relation passionnée, douce-amère, avec Télèphe. Il présente cet espoir comme illusoire, en suggérant qu'un tel amour est exposé aux ruptures et aux plaintes. J'ai montré que ces éléments pouvaient être mis en rapport avec la présentation par Horace de la tradition catullienne et élégiaque, qui cherche à faire durer toute la vie une passion unique. Par contraste avec un tel idéal d'éternité *érotique*, celui du *je* lyrique, quasi nuptial également, apparaîtra dans la suite du livre viser une durabilité *poétique*. On peut trouver dans le poème quelques indices en ce sens, notamment dans les éléments d'écriture corporelle. Télèphe, on l'a vu, imprime de ses dents sur les lèvres de Lydie une marque porteuse de mémoire (v. 12 : *inpressit memorem dente labris notam*), mais il n'y a pas d'espoir – selon le *je* lyrique – que ses baisers eux-mêmes durent éternellement. Sa passion de type épigrammatique et élégiaque implique une forme d'écriture, une inscription qui remplace l'amour perdu après la rupture.

Par contraste, la lyrique est une poésie par essence orale, un chant toujours vivant. On peut à mon sens voir en Lydie ici, comme en Tyndaris ou en Lalagé plus loin, une personnification de ce chant : le poème insiste dès le début sur le fait qu'elle parle (v. 3 : *laudas*), sur ses lèvres et sa bouche (v. 12 : *labris* ; v. 15 : *oscula*), et l'appelle à écouter (v. 13 : *audias*) ; mais cette Lydie, incarnation d'une poésie orale, s'intéresse à l'élégie écrite représentée par Télèphe, qui apparaît comme une tablette de cire vierge (v. 2 : *cerea*), et le *je* cherche à la ramener vers la lyrique. Ainsi, l'*Ode* 1.13 introduit aussi dans le recueil le dialogue avec Catulle et l'élégie.

Enfin, elle pose ces tout premiers jalons dans la définition d'une voix érotique lyrique en y faisant également entrer Sappho en tant que référence érotique, tant pour la description de la passion érotique d'un côté que pour sa forme ritualisée de l'autre, matrimoniale ici, hymnique ailleurs. La première caractérise les situations érotiques de la lyrique d'Horace, la seconde la forme poétique vers laquelle elle tend. La présence de Sappho est également essentielle pour la définition d'une forme poétique lyrique par rapport à Catulle : loin de disparaître derrière celle d'Alcée, elle en est complémentaire.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, on constate que le fragment 31 offre une perspective particulièrement révélatrice sur le réseau de la présence de Sappho à Rome. Ce poème est probablement le plus emblématique de la poétesse de Lesbos : il fait l'objet de fréquentes citations, paraphrases ou commentaires dans la tradition indirecte et apparaît dans d'autres discours par le biais d'échos souvent marqués, en particulier chez Catulle, Lucrèce et Horace. Le statut emblématique de ce texte, lié à celui de Sappho en tant que représentante de la poésie d'amour au canon lyrique alexandrin, n'est certainement pas étranger au fait qu'il a été classé à l'époque alexandrine au livre I du recueil de ses poèmes, au vu de sa forme métrique récurrente, jugée représentative de la poétesse et nommée pour cette raison strophe sapphique. Cela ne suffit cependant pas à expliquer sa prééminence, qui provient sans doute d'une part du caractère marquant de la liste hyperbolique de symptômes qu'il présente, d'autre part de son adaptabilité à des contextes très différents. En effet, il ne contient que des références peu définies à ses circonstances d'énonciation initiales, ce qui le rend répétable : la destinataire, célébrée pour son pouvoir de séduction, n'est ni nommée, ni située dans un cadre spatial et temporel précis ; elle est seulement imaginée assise face à un homme dont l'identité n'est pas spécifiée ; quant au *je*, il n'est caractérisé dans toute la première partie du poème que par son point de vue et par ses symptômes de passion, il ne se révèle féminin que dans la quatrième strophe, et il ne précise pas à qui sont adressés ses encouragements finals. Si tous ces paramètres étaient implicites dans le contexte de communication premier, l'éloignement de celle-ci dans la réception libère ces positions et les rend disponibles à des configurations nouvelles. Par ailleurs, la situation évoquée, avec un *je* confronté à un *il* face à un *tu* désirable, est assez simple pour pouvoir être réinterprétée ou réinvestie dans des contextes différents.

Il résulte de cette malléabilité que le discours sapphique n'est pas unique, mais varie d'un contexte à l'autre. D'une façon générale, et en particulier pour le fragment 31 connu par une tradition indirecte riche et complexe, le poème est même indissociable de sa réception. C'est elle, premièrement, qui permet sa transmission et détermine la visibilité qu'il a jusque dans nos éditions critiques. C'est elle, ensuite, qui conditionne le texte même que nous pouvons en reconstruire, avec ses lacunes, ses incertitudes, ses variantes. C'est elle, enfin, qui oriente inmanquablement nos interprétations. Ainsi, l'appréhension de la liste de symptômes comme une expression de passion amoureuse, au-delà de nos présupposés postromantiques, est sans

doute induite par la citation commentée du traité *Du sublime* et par une lecture romantique du *carmen* 51 de Catulle. De même, les interprétations phobiques du fragment 31 sont liées, entre autres, à la version donnée par Lucrèce d'une pathographie de la crainte. Quant à la jalousie, souvent évoquée à propos du poème de Sappho, elle trouve une formulation exacerbée dans l'*Ode* 1.13, qui radicalise une signification potentielle déjà présente chez Catulle. S'il nous est impossible de faire entière abstraction de cette tradition de réception dont nous dépendons, il faut tenter d'en prendre conscience et, dans notre reconstruction interprétative, de distinguer les différents contextes pour mieux appréhender les spécificités de ces variations discursives.

### *Désir érotique et mariage*

La plus grande difficulté d'interprétation concerne le rôle de l'homme de la première strophe du fragment 31. Une analyse syntaxique attentive montre qu'il n'est pas impliqué dans la série d'effets récurrents, déclenchée au seul regard du *je* vers le *tu*, mais qu'il l'est probablement dans le coup au cœur ponctuel du début. La comparaison avec d'autres textes permet de voir en cet homme unique mais indéfini, célébré comme égal aux dieux parce qu'il peut rester face à la destinataire, le mari imaginé de cette dernière. Dès lors, le coup au cœur traduit l'émotion complexe de la locutrice à l'idée du mariage prochain de la jeune fille. Cette émotion peut être à la fois positive, en lien avec la célébration initiale du mariage, et négative, vu qu'il signifie la fin d'une relation homoérotique marquée par un désir intense dont les effets sont décrits ensuite. Il y a bien sûr un contraste fort entre le *je* et l'homme, dont la position est enviable, mais on ne peut parler de jalousie dans la mesure où cet homme, imaginé, n'a pas d'identité définie, et où les relations confrontées, l'une matrimoniale et l'autre homoérotique transitoire, ne sont pas de même type : le poème, de même qu'il s'ouvre sur un éloge du futur époux, se clôt d'ailleurs sur une exhortation à l'acceptation des tourments liés au désir. Cela concorde avec ce que l'on peut reconstruire du contexte dans lequel Sappho a composé tant des poèmes homoérotiques que des chants nuptiaux, ainsi que des poèmes de séparation apparemment liés au mariage d'une compagne. Il n'y a donc pas opposition, mais continuité entre deux types de relations, le mariage constituant le destin commun des jeunes filles et l'aboutissement de leur initiation notamment érotique dans le groupe.

Une fois détaché de ce contexte spécifique, le poème peut être réinterprété dans d'autres configurations. En particulier, en entrant au banquet, il peut apparenter le *je* de Sappho à celui des poètes masculins chantant dans ce cadre. Dès lors, les relations de l'homme et du *je* avec

le *tu*, assimilé à une courtisane, sont de même type et deviennent concurrentes, et la référence matrimoniale disparaît. Les poèmes érotiques et les chants de mariage de Sappho circulent d'ailleurs très probablement de façon séparée, et sont perçus – à ce que laissent apparaître la structure du recueil alexandrin et la réception hellénistique et latine – comme des ensembles distincts, voire opposés.

Par la suite, Catulle achève de masculiniser la voix de Sappho – et de féminiser la sienne – en adoptant le *je* du fragment 31. On observe ainsi deux relations hétérosexuelles opposées. L'identité de l'homme de la scène initiale, qui apparaît moins virtuel et plus défini que chez Sappho, reste toutefois mystérieuse : on peut voir en lui un rival du *je*, voire le mari de *Lesbia*, ou alors un amant idéal. Le thème nuptial n'y est pas explicite : l'homme est seulement vu dans un face-à-face durable et serein avec la destinataire. Mais dans le seul autre poème de Catulle en strophes sapphiques, la rupture avec la *puella* est illustrée avec le renversement d'une image nuptiale qui renvoie aux épithalames (poèmes 61 et 62) et aux chants de mariage de Sappho. Comme le montrent en particulier les deuxième et troisième parties du recueil, Catulle fait du mariage un idéal érotique : mettant en relation les deux volets de la production poétique de Sappho, il rêve de faire d'une passion érotique non matrimoniale une relation unique et durable analogue à un mariage. Le *carmen* 51 s'insère ainsi dans un ensemble où le thème nuptial est central et distingue entre un idéal et une situation érotique opposée.

Ce thème apparaît ainsi comme un facteur structurant dans la réception de Sappho. Chez Lucrèce, il n'apparaît certes pas dans le passage faisant écho au fragment 31, vu que celui-ci ne présente pas de correspondant à la scène initiale et réfère les symptômes à la crainte ; mais dans le finale du livre IV consacré à l'amour, la passion unique de type catullien est rejetée et le mariage admis comme cadre social de procréation.

Quant à la lyrique d'Horace, elle met en scène des relations érotiques en général clairement non matrimoniales : dans l'*Ode* 1.13, les liaisons rivales de Télèphe et du *je* avec Lydie sont de type symposiaque et épigrammatique ; on trouve néanmoins à nouveau des connotations nuptiales dans l'espoir de Lydie que sa relation passionnée avec Télèphe dure éternellement, et surtout dans la formulation par le *je* d'un idéal paradoxal d'union sans rupture ni plaintes jusqu'à la mort. La comparaison avec d'autres odes montre que le thème nuptial permet à Horace de se distinguer de Catulle et de la tradition élégiaque : le mariage est présenté comme l'idéal érotique de cette tradition, celui de faire durer perpétuellement une passion unique, idéal dénoncé comme illusoire car une passion de ce type est exposée justement aux ruptures



et aux plaintes caractéristiques de l'élégie ; par contraste, il est récupéré par la lyrique non comme modèle érotique inatteignable, mais comme métaphore de l'union poétique éternelle du *je* avec son chant incarné par l'aimée. Par ailleurs, le mariage, moment unique d'une vie amoureuse et occasion lyrique récurrente, est un thème important dans les *Odes*, où la notion de temps linéaire et cyclique est essentielle notamment en contexte érotique : Horace ne crée pas d'épithalame – sinon de façon parodique – comme Catulle, mais il utilise des éléments nuptiaux pour indiquer le moment adapté ou non à l'amour et souligner le passage du temps, relevant souvent la non-coïncidence entre l'âge de l'aimée et celui du *je*, et reflétant même par deux fois le fait que les jeunes filles du groupe de Sappho le quittaient précisément pour se marier. Enfin, le mariage constitue à l'époque augustéenne un idéal moral et politique, ce qui fournit sans doute une explication extradiscursive aux fréquentes allusions à ce thème dans une lyrique pourtant symposiaque et non matrimoniale.

### *Différences pragmatiques*

La principale différence entre les discours confrontés dans ce travail est d'ordre pragmatique : passant progressivement de l'oral à l'écrit, le poème de Sappho traverse divers contextes dans lesquels il se modifie pour prendre des fonctions différentes. Cela apparaît particulièrement bien à propos de la fin du fragment 31. Dans le contexte initial du groupe féminin de Lesbos, à une occasion précédant sans doute de peu le mariage de la destinataire, c'est à cette dernière d'abord que le discours s'adresse dans les quatre premières strophes pour mettre en relief son attrait désirable en célébrant le bonheur de son futur mari et en décrivant les effets que sa vue déclenche chez le *je* ; mais dans la cinquième, on assiste à un mouvement de généralisation gnomique qui semble élargir la portée du discours et impliquer l'ensemble des compagnes, lesquelles partagent tant le destin matrimonial du *tu* que les sentiments formulés par le *je* dans la perspective de la séparation, et qui se voient ainsi invitées elles aussi à accepter la situation. Déjà dans le contexte du banquet, toujours oral et rituel, non seulement la disparition de la perspective du mariage fait du poème une simple expression de passion, mais l'absence du groupe féminin transforme le finale en un monologue d'auto-exhortation. Et ce mouvement se radicalise encore quand le poème est intégré à un recueil écrit, où le contexte rituel s'efface et où la lecture identifie le *je*, détaché de son cadre social, à l'individu nommé comme auteur.

Chez Catulle, même si la strophe finale du *carmen* 51 s'écarte de celle du fragment 31 de Sappho, il est certainement révélateur qu'elle présente justement une auto-apostrophe. Pour le

reste, le poème est marqué par son statut écrit, apparaissant comme une expression de passion caractérisée par une recherche stylistique extrême, voire comme une réflexion sur l'oralité perdue. Si l'écriture est au centre de la création poétique catullienne, les poèmes évoquent souvent un cadre oral ou proche de l'oral, en mettant en scène une situation d'énonciation fictionnelle, en postulant un contexte de banquet, en décrivant une scène d'improvisation, ou simplement en interpellant un destinataire ; de fait, les poèmes faisaient l'objet d'envois et de récitations dans le cadre du cercle, avant de circuler sous forme de *libelli*, puis d'être publiés – par l'auteur ou par un éditeur posthume – dans un recueil dont l'architecture n'est nullement aléatoire. Ils ont dans ce contexte une fonction de rituel social d'une communauté érudite, et avant tout de divertissement cultivé.

La pragmatique du poème de Lucrèce, très différente, est celle du discours didactique : il s'agit d'instruire et de persuader par des arguments ; mais la forme poétique, avec les échos notamment sapphiques qui lui sont associés, est utilisée comme un facteur de séduction censé attirer le lecteur vers le raisonnement philosophique qui l'amènera à la volupté épicurienne. Ainsi, la pathographie vient illustrer un argument sur la nature de l'âme. Et surtout, l'hymne initial à Vénus n'a pas une fonction rituelle comme la prière à Aphrodite de Sappho dans le contexte oral du groupe féminin de Lesbos, mais sert d'ouverture comme son correspondant dans le recueil alexandrin écrit, plaçant le poème sous le patronage d'une divinité qui permet premièrement d'introduire moins le thème de l'amour que celui de la volupté, essentiel chez Lucrèce, une déesse qui représente ensuite la puissance créatrice de la nature, sujet du poème, et qui est finalement garante du plaisir poétique.

Horace, enfin, crée une lyrique écrite, mais lui donne les apparences du chant oral : en plus de s'adresser à des personnages réels ou fictifs comme s'ils étaient présents, les odes postulent en elles-mêmes une situation de communication, souvent de type symposiaque. Mais il s'agit clairement d'une fiction : si certains poèmes faisaient l'objet de présentations antérieures, leur véritable contexte d'énonciation finit par être celui, très construit, du recueil écrit, sorte de banquet métaphorique. Ainsi, Horace compose des hymnes auxquels il imagine une occasion rituelle ; mais il les dispose dans les livres de façon à leur donner la fonction d'invocations poétiques périodiques (1.10, 1.21, 1.30, 1.31), mais retardées par rapport à la place initiale à laquelle on les attendrait. Par ailleurs, un poème de séparation comparable à ceux de Sappho, à l'une des dernières positions du recueil, y apparaît comme un adieu à la lyrique notamment érotique (3.27). Dans ce cadre, l'*Ode* 1.13 présuppose un contexte symposiaque dans lequel

s'intègrent les deux dernières strophes gnomiques, mais peut être lue comme une méditation sur la poésie d'amour. La lyrique d'Horace a dès lors souvent une dimension métapoétique de réflexion sur sa fonction et sur son pouvoir de séduction, de divertissement, de persuasion, de consolation, de moralisation, de célébration, d'immortalisation...

### *Aspects métriques*

En lien avec ces différences pragmatiques, l'aspect métrique prend un intérêt particulier. Dans le contexte oral initial des poèmes de Sappho, le rythme structurant le discours fait coïncider les paroles chantées avec un accompagnement musical et des mouvements de danse : ces deux dernières composantes, aussi importantes que la première, contribuent par leur récurrence à la mise en évidence de certains éléments dans la strophe. Dans un recueil écrit, elles sont en revanche seulement virtuelles, laissées à l'imagination : la forme métrique détermine bien sûr toujours le flux verbal, mais celui-ci n'est désormais souligné que par la disposition graphique du texte sur le papyrus, qui ménage des places en relief surtout en début et en fin d'unités. À l'époque alexandrine, le mètre constitue même le premier critère d'organisation de l'édition de Sappho, ce qui fixe l'importance énorme de cet élément formel. En particulier, le système retenu pour le livre I en raison de sa fréquence prend de ce fait le nom de strophe sapphique et devient un emblème de la poétesse, même s'il est aussi employé notamment par Alcée. C'est sans doute dans ce contexte que sa structure en deux périodes identiques et une troisième plus développée a été réinterprétée, selon un découpage moins intéressé au rythme général qu'à la récurrence des unités métriques, en trois vers identiques, les hendécasyllabes dits sapphiques, et un quatrième plus bref en clausule, l'adonien.

Chez Catulle, il y a peut-être un reflet des principes métriques de la Sappho alexandrine dans l'organisation même du recueil, basée en partie sur les formes adoptées (avec les poèmes en distiques élégiaques réunis à la fin et les *polymetra* au début), et dans l'emploi dominant de l'hendécasyllabe phalécien, lié de loin à Sappho, dans le premier ensemble de poèmes. Mais la présence formelle de la poétesse est surtout soulignée par le choix de la strophe sapphique pour deux poèmes érotiques, dont l'un est une quasi-traduction de Sappho et l'autre présente un écho détourné d'un de ses chants de mariage. Pour Catulle, ce choix est certainement le signe d'un apparentement poétique, mais représente aussi une preuve de virtuosité technique, dans un contexte de poésie savante. Il traite cette forme comme une strophe de quatre vers, utilisant la clausule pour mettre en évidence certains termes, voire une lacune, mais il montre

qu'il réfléchit à son découpage en introduisant par deux fois le vers long dans le poème 11, avec un mot ou une élision à cheval entre le troisième hendécasyllabe et l'adonien.

Lucrèce adopte l'hexamètre dactylique de la tradition de poésie didactique, et ne reprend donc pas la strophe sapphique. Toutefois, dans l'hymne initial à Vénus, il se peut qu'il reflète la prière à Aphrodite de Sappho jusque dans sa forme métrique, vu qu'il répartit les vingt-huit vers du premier volet presque exclusivement en groupes de quatre ; il se peut même que les ensembles de trois vers du second volet soient à mettre en rapport avec la structure ancienne de la strophe sapphique, et qu'une clausule analogue à l'adonien soit recréée par le placement d'une fin de mot après le quatrième dactyle du dernier vers de presque tous ces groupes.

Horace, enfin, mentionne dans le poème d'ouverture son « luth lesbien » et accorde à cet accompagnement musical fictif le choix des mètres éoliens, notamment des strophes alcaïque et sapphique, les deux formes qu'il adopte le plus souvent dans sa lyrique, et qui marquent un alignement sur les deux poètes. Il traite à son tour ces systèmes comme tétrastichiques, tout en les régularisant : pour ce qui est de la strophe sapphique en particulier, il ne reflète qu'en de rares endroits l'ancien troisième vers long, comme l'avait fait Catulle, et généralise entre les troisième et cinquième positions de l'hendécasyllabe une séquence de trois longues, presque toujours suivie d'une coupe ; ces longues et l'adonien rappelant la clausule de l'hexamètre dactylique confèrent à la strophe de la gravité, ce qui s'accorde avec la définition par Horace d'une Sappho masculine. Par ailleurs, ce sont aussi des critères métriques, mais différents de ceux de l'édition alexandrine de Sappho, qui contribuent à marquer la structure du recueil des *Odes* : alors que le livre II est rythmé dans sa première moitié par l'alternance de poèmes alcaïques et sapphiques et que le livre III débute sur un cycle caractérisé par l'unité métrique de la strophe alcaïque, la séquence initiale du livre I se distingue au contraire par la diversité des formes, tandis que l'architecture du livre entier est soulignée régulièrement par la strophe sapphique. Comme pour les autres poètes latins, le choix du mètre est pour Horace le moyen de s'inscrire d'un point de vue formel dans un genre et dans la suite d'un modèle, qui est ici le binôme de Sappho et Alcée, et de montrer sa maîtrise technique en structurant son discours ; il n'est pas lié à un type particulier de *performance*, qu'il ne reflète que fictivement.

### *Construction des livres*

La construction des livres est l'aspect peut-être le plus frappant de ce changement de situation de communication. Dans leur contexte oral initial, les poèmes de Sappho ont une signification par rapport à leur occasion de *performance* et non à une insertion dans un livre ; de même, les premiers recueils transmettent des textes pour rappeler d'anciennes ou permettre de nouvelles exécutions musicales. Progressivement, et en tout cas à partir de l'édition alexandrine, le livre écrit devient un support non seulement de mémoire, mais aussi de lecture, et en arrive ainsi à constituer le nouveau contexte des poèmes, où des effets de sens nouveaux sont créés par la succession et la mise en évidence de certains textes ou ensembles de textes dans des volumes composés selon divers critères. Dans le recueil alexandrin de Sappho, en plus du principe métrique de base qui détermine l'unité des livres, on sait qu'un critère générique regroupait les poèmes nuptiaux à la fin des livres, voire pour certains inclassables dans un volume à part, et peut-être les hymnes en ouverture : en tout cas, on connaît la prière à Aphrodite qui était placée en tête du recueil entier, et qui y servait d'introduction programmatique à un ensemble écrit de poèmes d'amour, en tant qu'invocation à la déesse inspiratrice de ce type de poésie.

La lecture des poèmes de Sappho est ainsi non seulement orientée et structurée, mais elle devient aussi structurante. Dans le recueil de Catulle, on trouve tout autant des regroupements selon le mètre qu'une section – peut-être un livre – contenant des épithalames et des poèmes étroitement liés au thème du mariage ; on peut même voir à l'ouverture des reflets parodiques de la prière sapphique initiale à Aphrodite, en l'occurrence centrés sur le passereau qui en est l'attribut et qui, dans ce contexte épigrammatique, devient sinon l'attribut viril du *je*, du moins l'animal de compagnie d'une *puella* assimilée ainsi à la fois à la déesse de l'amour et à une courtisane de banquet. J'ai déjà rappelé la parenté entre l'hymne inaugural de l'édition de Sappho et le proème du *De rerum natura* de Lucrèce. Quant à Horace, il construit le premier livre des *Odes* autour de l'attente d'une prière à Vénus, ainsi qu'à Apollon, le dieu invoqué au début du recueil d'Alcée ; au critère structurant du mètre, il ajoute celui de son contraste ou de sa coïncidence avec un thème spécifique ou avec des échos d'un poète ou d'un autre.

### *Échos et interprétation*

Les échos des poèmes de Sappho se manifestent de façon particulièrement marquée dans le cas du poème emblématique autour duquel s'est articulé ce travail : les trois strophes initiales

du *carmen* 51 de Catulle se présentent comme une quasi-translation de celles du fragment 31 de Sappho, et l'on peut établir d'étroits parallélismes entre la liste de symptômes de ce dernier et celle du livre III de Lucrèce ; celle de l'*Ode* 1.13 d'Horace apparaît moins comme une traduction que comme une parodie, soulignée par un large faisceau de correspondances. On a également pu observer, dans leur environnement textuel, d'autres échos bien perceptibles de poèmes notamment dotés d'une bonne visibilité dans le recueil alexandrin, que ce soit grâce à leur position – surtout la prière à Aphrodite qui en marquait l'ouverture, peut-être celle que nous connaissons comme fragment 2 et qui selon toute probabilité devait figurer près du début du livre, et dans une moindre mesure le poème sur les noces d'Hector et d'Andromaque qui refermait le livre II – ou en raison d'un élément structurel, stylistique ou thématique frappant, comme les discours rapportés des fragments 1 et 94, qui interpellent tous deux « Sappho », la *priamel* du fragment 16 ou certaines comparaisons végétales ou hyperboliques dans les chants de mariage. À côté de ces échos relativement clairs, on trouve aussi des reflets beaucoup plus diffus, touchant en particulier des éléments topiques et traditionnels comme la qualification douce-amère de l'amour ou la métaphore érotique du feu, ou comme les comparaisons de type nuptial avec des dieux, des héros ou des astres.

La limite entre ces catégories très générales est toutefois impossible à placer, et le choix de classer un écho particulier dans l'une ou l'autre est souvent très subjectif : on peut avoir des reflets peu marqués de poèmes très connus, et d'autres apparemment bien assurés de textes plus discrets ou traditionnels, sans parler des cas sans doute nombreux qui nous échappent en raison de notre connaissance extrêmement limitée de la poésie de Sappho. L'intentionnalité n'est pas un critère déterminant, dans la mesure où elle est souvent impossible à affirmer ou à exclure, s'avérant n'être qu'une projection de l'interprète ; j'espère avoir montré à propos du poème 51 de Catulle que même si le caractère intentionnel d'une reprise est universellement reconnu, l'intention qui la motive ne peut être déterminée de façon univoque, mais doit faire l'objet d'une reconstruction interprétative. Cela ne doit cependant pas interdire de s'intéresser aux phénomènes de ce type, révélateurs de l'importance des traditions dans l'Antiquité et des principes de l'imitation-émulation, qui constituent la base de la création littéraire aux époques hellénistique et romaine. Plutôt que sur une inaccessible intention d'auteur, j'ai proposé de s'appuyer sur la perception nécessairement subjective du lecteur, indispensable à l'existence d'un écho (si nous ne connaissions pas le fragment 31 de Sappho, le *carmen* 51 de Catulle ne pourrait pas l'évoquer). Mais cela ne signifie pas abandonner toute forme d'intentionnalité : ce que j'ai suggéré de reconstruire par l'interprétation, c'est moins l'intention de l'auteur que

ce que j'ai assimilé à celle du texte, entendue au sens des dynamiques de signification souvent multiples qu'il peut avoir en tant que discours du fait de son insertion à un contexte ou un autre. J'ai ainsi choisi d'aborder les phénomènes d'échos à partir du texte le plus ancien, en observant sa circulation d'un contexte à l'autre et son interaction avec de nouveaux discours : cela permet à la fois d'éviter le recours à l'intention de l'auteur et de montrer que le discours sapphique n'est pas unique, mais se démultiplie en fonction de ses conditions de réception.

De cette manière, on peut étudier de tels phénomènes non pas isolément, mais en réseau : autour de marqueurs clairs s'articulent d'autres indices qui le sont moins, voire très peu ; mais même dans le cas d'éléments topiques, la comparaison met en évidence des similitudes et des différences qui, qu'elles soient intentionnelles ou non, peuvent être révélatrices et situer un discours dans une tradition, par analogie ou par contraste avec d'autres. Et cette approche est d'autant plus significative dans le cas de Sappho, seule poétesse au canon lyrique alexandrin, assimilée dès lors à un Homère féminin ou à une dixième Muse, qui ainsi incarne la tradition de poésie érotique, mais aussi nuptiale, et qui est explicitement prise comme référence par les poètes latins. Quand Catulle nomme son aimée *Lesbia*, emploie le mètre sapphique et cite la « Muse de Sappho » comme modèle de culture, quand Horace se présente dès l'ouverture des *Odes* avec un « luth lesbien », choisit la strophe sapphique comme forme structurant le livre I et comme deuxième plus fréquente après l'alcaïque, et s'imagine dans une catabase rejoindre Sappho et Alcée continuant de chanter aux Enfers, et même quand Lucrèce ouvre son poème par un hymne à la déesse de l'amour comparable à celui placé en tête de l'édition alexandrine de Sappho, ils orientent la lecture vers la reconnaissance de traces de cet apparentement dans le choix d'un genre, d'une forme, d'un ton, de sujets ou de mots, à savoir dans la définition d'une poétique propre par rapport à celles qui sont liées à Sappho dans la tradition ; dès lors, même des échos peu marqués, du moment qu'ils sont reconnus par un lecteur, peuvent être signifiants à l'intérieur d'un tel réseau.

### *Poétiques comparées*

Ces échos permettent finalement de distinguer des poétiques. Celle du fragment 31 de Sappho est liée étroitement à son contexte de *performance* et à sa pragmatique : face à une jeune fille proche du mariage, le poème exalte son pouvoir séducteur en soulignant l'intensité extrême du désir qu'elle suscite et des sentiments qui la lient au *je* et au groupe, non sans avoir d'abord idéalisé la perspective d'une union matrimoniale sereine qui signifie pourtant un changement

de statut et la fin de telles relations homoérotiques. Cette affirmation hyperbolique du désir dans une situation critique, que la strophe finale invite à accepter, se rapproche de l'insistance des poèmes de séparation sur la mémoire, qui permet de surmonter l'absence en prolongeant le lien interrompu. La poésie s'avère être un mode d'expression rituelle dans le cadre d'une communauté, un moyen d'action dans un contexte particulier, un outil de célébration et de consolation, entre autres, au pouvoir enchanteur et quasi thérapeutique.

Catulle, dans une tradition de réception symposiaque, reprend le fragment 31 de Sappho comme une expression de passion amoureuse, mais en fait aussi la marque d'un enthousiasme poétique. Le *carmen* 51 évoque en effet la rencontre autant avec une femme qu'avec un texte. Il se présente ainsi comme une expérimentation littéraire dans le contexte d'un cercle érudit, comme un morceau de virtuosité technique – rhétorique, stylistique, thématique, métrique – et comme un exemple d'une poésie d'amour d'un genre nouveau, alliant aspects pathétiques et ludiques : il contribue à définir une passion unique faisant du mariage un idéal érotique, mais il s'inscrit également dans un environnement épigrammatique parodique où il apparaît comme l'illustration extrême d'une potentialité d'idéalisation inscrite dans le nom de *Lesbia*, à côté de poèmes la présentant à l'inverse comme une courtisane aux mœurs parfois dégradées.

L'écho lucrétien de la pathographie sapphique suit un courant de réception scientifique, et en particulier médical, pour la forme de la liste de symptômes et son insertion à un discours didactique, et reflète aussi une tradition épique pour l'attribution des effets à la crainte. Mais il s'inscrit en même temps en négatif dans un cadre plus large définissant la passion érotique comme une terreur de l'esprit dont il faut se libérer et mettant en avant une Vénus source de fécondité et garante du plaisir poétique qui, dans le projet de Lucrèce, est censé conduire au raisonnement philosophique et, par là, à la volupté épicurienne de l'ataraxie.

Horace, enfin, se place avec sa pathographie dans une forme symposiaque de perception de Sappho, un type de discours caricaturé avec auto-ironie, et se situe en particulier par rapport à Catulle et à la tradition élégiaque : il reprend le mariage comme un idéal, mais moins érotique que poétique, représentant l'union éternelle du *je* avec sa poésie incarnée par l'aimée. Chez Horace, la lyrique, même écrite, se présente comme une fiction de chant rituel oral toujours vivant, garant d'immortalité, et se définit en particulier par des échos associés et contrastés des deux poètes de Lesbos, Alcée pour la variété des formes et des thèmes, pour la dimension politique et pour la nouveauté que constitue sa reprise à Rome, Sappho pour la structuration métrique du recueil, pour l'aspect érotique essentiel et pour la relation avec le prédécesseur



Catulle. Comme souvent dans la réception, les échos ont une valeur métopoétique, permettant de situer les discours les uns par rapport aux autres dans une tradition littéraire.

### *Une Sappho marquée par ses contextes de réception successifs*

Le portrait de Sappho qui ressort de cette étude n'est pas unique, mais multiforme. La Sappho du VII<sup>e</sup>–VI<sup>e</sup> s. y occupe bien sûr une place essentielle, dans la mesure où c'est elle qui a produit dans le groupe féminin de Lesbos les textes qui ont ensuite circulé et été réinterprétés dans d'autres contextes, elle aussi dont certains poètes postérieurs, et notamment Horace, semblent parfois imaginer en partie le discours premier. Mais nous avons pu voir des reflets d'autres représentations de Sappho. Ainsi, sa reprise dans les banquets a eu un impact considérable sur la tradition postérieure de poésie d'amour. Surtout, l'intermédiaire décisif est celui de la mise par écrit de ses poèmes, de leur circulation et enfin de leur réunion dans un recueil alexandrin, point de référence ensuite universel, où ils sont classés en fonction de leur mètre, où certains d'entre eux sont mis en évidence et où les chants de mariage occupent une place à part. De façon générale, tous les contextes de réception sont susceptibles de marquer les perceptions postérieures de Sappho, jusqu'à la nôtre. On a pu le voir dans le texte même du fragment 31, problématique en plusieurs points sans doute déjà dans l'Antiquité, et reflété jusque dans ses incertitudes et ses différentes versions par les auteurs alexandrins et latins. De même, on peut trouver des correspondances entre les contextes de traités de rhétorique citant ou mentionnant Sappho et ceux de certaines évocations poétiques, comme je l'ai montré pour les relations de proximité et de distance entre Horace et Denys d'Halicarnasse. Enfin, les traditions littéraires et les poétiques d'auteurs particuliers véhiculent des conceptions de Sappho sur lesquelles se greffent celles des poètes postérieurs : je pense par exemple en général à la tradition de poésie érotique de type symposiaque, et plus spécialement aux rapports entre Catulle et Horace. En résumé, au fur et à mesure de la circulation des textes, le discours sapphique s'enrichit d'une épaisseur contextuelle : Sappho reste la poétesse de la Lesbos archaïque et devient celle de toutes ses réceptions postérieures, laissant apparaître au gré des circonstances davantage telle ou telle de ses facettes. Si le texte est indissociable de sa réception, celle-ci doit être envisagée dans ses aspects tant diachroniques que synchroniques.

Mon enquête s'est articulée autour du fragment 31, considéré comme emblématique de Sappho, et a pris en compte des phénomènes de réception marquants à une période charnière de la tradition latine de poésie d'amour, entre la fin de la République et le début de la période

augustéenne, entre Catulle et Horace. On pourrait la compléter en focalisant également sur les échos du volet nuptial de la poésie de Sappho, certes plus délicats à étudier vu le caractère très traditionnel des rares fragments qui nous en sont parvenus, mais intéressants en raison du rôle important que joue le thème du mariage dans cette réception. On pourrait aussi l'étendre d'un côté pour prendre davantage en considération les intermédiaires alexandrins – Apollonios de Rhodes et Théocrite surtout – et les poètes latins antérieurs, de l'autre pour aborder plus tard en particulier Ovide et y intégrer la fameuse *Héroïde* XV. Ce texte récapitule en effet de façon radicale toute la tradition de réception de Sappho. Dans la fiction épistolaire, c'est la poétesse elle-même qui y prend la plume, incarnant en son *je* autant ce qu'elle était que ce qu'elle est devenue : elle apparaît écartelée entre sa Lesbos archaïque, d'où elle écrit sa lettre, et la Rome du lecteur d'Ovide qui la reçoit à la place de Phaon. Elle ne compose plus en mètres lyriques, mais désormais en distiques élégiaques. Alors qu'elle aimait auparavant de multiples jeunes filles, qui ont fait sa mauvaise réputation, elle a fini paradoxalement, en raison même de son éternelle disponibilité à l'amour, par céder à un amour hétérosexuel unique de type élégiaque. Elle se souvient du temps où son amant la lisait, et où elle chantait et plaisait encore ; mais cet amant lecteur a maintenant fui sans lui dire adieu, et elle se retrouve à écrire à l'absent et à marquer sa lettre de ses larmes. Cette lettre condense toute une tradition littéraire finissante : au seuil du suicide, Sappho interpelle ses destinataires premières, « filles de la Lesbos marine, futures épouses et épouses », pour les appeler à cesser de se réunir au son de sa lyre (v. 199–202 : *Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles, | [...] desinite ad citharas turba uenire meas*) ; mais sa lettre écrite, qui évoque aussi Catulle, Horace, Propertius et Ovide lui-même, permet aussi à ce dernier de signer, à l'épilogue, son recueil d'élégies au féminin. En cela, Ovide poursuit la tradition de ses prédécesseurs, dont j'espère avoir montré comment ils laissent cette voix dialoguer avec la leur et participer à la définition de poétiques nouvelles.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Acosta-Hughes B. (2010) — *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton : Princeton University Press.
- Adler E. E. (1981) — *Catullan Self-Revelation*, New York.
- Agnesini A. (2007) — *Il carme 62 di Catullo*, Cesena : Stilgraf Editrice.
- Alfonsi L. (1950) — « Lesbia », *AJPh* 71, 59–66.
- Aloni A. (éd.) (1997) — *Saffo : Frammenti*, Firenze : Giunti.
- Aloni A. (2001) — « What is that man doing in Sappho, fr. 31 V. ? », dans Cavarzere A., Aloni A. & Barchiesi A. (éd.), *Iambic ideas. Essays on a poetic tradition from archaic Greece to the late Roman Empire*, Lanham : Rowman and Littlefield, 29–40.
- Ancona R. (1994) — *Time and the erotic in Horace's Odes*, Durham : Duke University Press.
- Anderson W. S. (1966) — « Horace *Carm.* I, 14 : what kind of ship ? » *CPh* 61, 84–98.
- Andreadis H. (2001) — *Sappho in early modern England. Female same-sex literary erotics, 1550–1714*, Chicago / London : University of Chicago Press.
- Arkins B. (1993) — « The cruel joke of Venus : Horace as love poet » dans Rudd 1993, 106–119.
- Barbantini S. (1993) — « I poeti lirici del canone alessandrino nell'epigrammatica », *Aevum(ant)* 6, 5–97.
- Barchiesi A. (1984) — *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa : Giardini.
- Barchiesi A. (1997) — « Otto punti su una mappa dei naufragi », *MD* 39, 209–226.
- Barchiesi A. (1997) — *The poet and the prince. Ovid and Augustan discourse*, Berkeley : University of California Press.
- Barchiesi A. (2000) — « Rituals in ink : Horace on the Greek lyric tradition », dans Depew M. et Obbink D. (éd.), *Matrices of genre. Canons, authors, and society*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 167–182.
- Barchiesi A. (2005) — « The search for the perfect book : a PS to the new Posidippus », dans Gutzwiller K. (éd.), *The new Posidippus. A hellenistic poetry book*, Oxford : Oxford University Press, 320–342.
- Bastianini G. & Casanova A. (éd.) (2007) — *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006*, Firenze : Istituto Papirologico G. Vitelli.
- Belloni L. (1989) — « Il canto di Polifemo nel Ciclope di Teocrito », *Aevum(ant)* 2, 223–233.
- Bessone F. (2003a) — « Saffo, la lirica, l'elegia : su Ovidio, *Heroides* 15 », *MD* 51, 209–243.
- Bessone F. (2003b) — « Conversione poetica e riconversione letteraria : l'epistola di Saffo nelle *Heroides* », dans Cristante L. & Tessier A. (éd.), *Incontri triestini di filologia classica II – 2002–2003*, Trieste : Edizioni Università di Trieste, 115–143.
- Biondi G. G. (1989) — « Catullo 11 e Orazio, *carm.* 2, 6. Due lezioni di poesia », dans *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna : Pàtron, 19–31.
- Biondi G. G. (1993) — « Catullo 'eolico' in Orazio lirico », dans Uglione R. (éd.), *Atti del convegno nazionale di studi su Orazio, Torino, 13–14–15 aprile 1992*, Torino : Regione Piemonte, Assessorato ai Beni Culturali, 179–190.

- Biondi G. G. (1998) — « Il carme 35 di Catullo », *MD* 41, 35–69.
- Biondi G. G. (2003) — « Lucrezio e Catullo : osservazioni su una *vexata quaestio* (con note sulla interpretazione e la cronologia di Catull. 64 e 68) », *Paideia* 58, 207–234.
- Birt (1904) — « Zu Catull's *Carmina minora* », *Philologus* 63, 425–471.
- Boedeker D. D. (1979) — « Sappho and Acheron », dans Bowersock G. W., Burkert W. & Putnam C. J. (éd.), *Arktouros. Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin : de Gruyter, 40–52.
- Bohnenkamp K. E. (1972) — *Die horazische Strophe. Studien zur Lex Meinekiana*, Hildesheim : Olms.
- Bompaire J. (1958) — *Lucien écrivain. Imitation et création*, BEFAR 190, Paris : de Boccard.
- Bonanno M. G. (1973) — « Osservazioni sul tema della giusta reciprocità amorosa da Saffo ai comici », *QUCC* 16, 110–120.
- Bonanno M. G. (1990) — *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma : Edizioni dell'Ateneo.
- Bonanno M. G. (1993) — « Saffo 31, 9 V : γλωσσα ἔαγε », *QUCC* 43, 61–68.
- Bowie A. M. (1981) — *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus*, New York : Arno Press.
- Braun A. (1950) — « Il contributo della glottologia al testo critico di Alceo e Saffo », *AnnTriest* 4, 263–354.
- Brenk F. E. (1980) — « Non primus pipiabat : echoes of Sappho in Catullus' passer poems », *Latomus* 39, 702–716.
- Brown R. D. (1987) — *Lucretius on love and sex. A commentary on De rerum natura IV, 1030–1287, with prolegomena, text, and translation*, Leiden / New York / København / Köln : E. J. Brill.
- Burnett A. P. (1983) — *Three archaic poets : Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London : Duckworth.
- Calame C. (1977) — *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I : Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma : Ateneo & Bizzarri.
- Calame C. (1996a) — *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris : Belin.
- Calame C. (1996b) — « Sappho's group : an initiation into womanhood », dans Greene 1996a, 113–124.
- Calame C. (1998) — « La poésie lyrique, un genre inexistant ? », *Littérature* 111, 87–110.
- Calame C. (2000) — *Le récit en Grèce ancienne*, Paris : Belin (Méridiens Klincksieck, 1986).
- Calame C. (2005) — *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris : Les Belles Lettres.
- Cameron A. (1993) — *The Greek Anthology. From Meleager to Planudes*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- Caswell C. P. (1990) — *A study of thumos in early Greek epic*, Leiden / New York / København / Köln : E. J. Brill.
- Cavallini E. (1986) — *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*, Ferrara : Giornale Filologico Ferrarese.
- Cavallini E. (1996) — « Saffo », dans *Enciclopedia oraziana*, Roma, I : 885–887.
- Citroni M. (1995) — *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma/Bari : Laterza.
- Citti V. (1978) — « Imitazioni da Saffo in Meleagro », *AIV* 137, 333–354 (repris dans *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*, Bari : Adriatica Editrice, 1986, 67–92).

- Claes P. (2002) — *Concatenatio Catulliana. A new reading of the Carmina*, Amsterdam : J. C. Gieben.
- Commager S. (1962) — *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven : Yale University Press.
- Conte G. B. (1986) — *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca / London : Cornell University Press [traduit de *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino : Einaudi, 1974 (2<sup>e</sup>1985)].
- Conte G. B. (1991) — *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano : Mondadori.
- Conte G. B. & Barchiesi A. (1989) — « Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità », dans Cavallo G., Fedeli P. & Giardina A. (éd.), *Lo spazio letterario di Roma antica, I : La produzione del testo*, Roma : Salerno Editrice, 81–114.
- Conte G. B. & Most G. W. (1996) — « Imitatio », dans Hornblower S. & Spawforth A. (éd.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford : Oxford University Press, 749.
- Copley F. O. (1974) — « The structure of Catullus c. 51 and the problem of the *otium*-strophe », *GB* 2, 25–37.
- Costanza S. (1950) — *Risonanze dell'ode di Saffo φαίνεταί μοι κῆνος da Pindaro a Catullo e Orazio*, Messina / Firenze : G. D'Anna.
- Cucchiarelli A. (1999) — « Hor. *epist.* 1, 19, 28 : *pede mascula Sappho* », *Hermes* 127, 328–344.
- Cucchiarelli A. (2006) — « La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* di Orazio) », *Dictynna* 3, 73–136 (<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/3Articlespdf/Cucchiarelli.pdf>).
- Cusset Chr. (1999) — *La muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris : CNRS Éditions.
- D'Angour A. (2006) — « Conquering love : Sappho 31 and Catullus 51 », *CQ* 56, 297–300.
- D'Ippolito G. (1995) — « Intertestualità in antichistica », dans *Atti del convegno internazionale « Intertestualità : il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche »*, Cagliari, 24–26 novembre 1994 = *Lexis* 13, Amsterdam : Hakkert, 69–116.
- Davis G. (1987) — « *Carmina/Iambi*. The literary-generic dimension of Horace's *Integer vitae* (C. I, 22) », *QUCC* 56, 67–78.
- Davis G. (1991) — *Polyhymnia. The rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley : University of California Press.
- Davis G. (2005) — « From lyric to elegy : the inscription of the elegiac subject in *Heroides* 15 (Sappho to Phaon) », dans Batstone W. W. & Tissol G. (éd.), *Defining genre and gender in Latin literature. Essays presented to W. S. Anderson on his seventy-fifth birthday*, New York : Peter Lang, 175–191.
- Davison J. A. (1968) — *From Archilochus to Pindar. Papers on Greek literature of the archaic period*, London : St. Martin's Press.
- De Martino F. & Vox O. (1996) — *Lirica greca, III : Lirica eolica e complementi*, Bari : Levante.
- Degani E. & Burzacchini G. (1977) — *Lirici greci. Antologia*, Firenze : La Nuova Italia.
- DeJean J. E. (1989) — *Fictions of Sappho, 1546–1937*, Chicago / London : University of Chicago Press.
- Deremetz A. (1995) — *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Deremetz A. (2009) — « Intertexte, allusion et intentionnalité », dans Van Mal-Maeder, Burnier & Núñez 2009, 1–17.
- Dettmer H. (1988) — « Design in the Catullan corpus. A preliminary study », *CW* 81, 371–381.

- Dettmer H. (1997) — *Love by the numbers. Form and meaning in the poetry of Catullus*, New York : Peter Lang.
- Devereux G. (1970) — « The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her inversion », *CQ* 20, 17–31.
- Di Benedetto V. (1982) — « Contributi al testo di Saffo », *RFIC* 110, 5–21.
- Di Benedetto V. (1985) — « Intorno al linguaggio erotico di Saffo », *Hermes* 113, 145–156.
- Di Benedetto V. (1987) — « Introduzione », dans *Saffo : Poesie*, trad. F. Ferrari, Milano : Biblioteca universale Rizzoli.
- Di Marco M. (2006) — « The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition », dans Fantuzzi M. & Papanghelis Th. (éd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden / Boston : E. J. Brill, 479–497.
- Dyson J. T. (2007) — « The Lesbia Poems », dans Skinner 2007a, 254–275.
- Eco U. (1979) — *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano : Bompiani.
- Eco U. (1990) — *I limiti dell'interpretazione*, Milano : Bompiani.
- Edmonds J. M. (1922) — *Lyra Graeca*, London : Heinemann.
- Edmunds L. (2001a) — *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- Edmunds L. (2001b) — « Sappho fr. 31 V. : performance and reading », *AUFL* 2, 3–23.
- Évrard-Gillis J. (1977) — « Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle », *Latomus* 36, 114–122.
- Falivene M. R. (1981) — « Il codice di δίκη nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi della *Antologia Palatina*, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il *Fragmentum Grenfellianum*) », *QUCC* 37, 87–104.
- Fantuzzi M. & Hunter R. L. (2004) — *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press (trad. révisée de *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma / Bari : Laterza, 2002).
- Fassino M. & Prauscello L. (2001) — « Memoria ritmica e memoria poetica : Saffo e Alceo in Teocrito, *Idilli* 28–30 tra ἀρχαιολογία metrica e innovazione alessandrina », *MD* 46, 9–37.
- Fedeli P. (1983) — *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam : Gieben.
- Fedeli P. (1992) — « Carmi d'amore di Orazio : un percorso didattico », *Aufidus* 18, 59–73.
- Feeney D. (1993) — « Horace and the Greek Lyric Poets », dans Rudd 1993, 41–63.
- Feeney D. (2002) — « The odiousness of comparisons : Horace on literary history and the limitations of *synkrisis* », dans Paschalis 2002, 7–18.
- Ferrari F. (2003) — « Il pubblico di Saffo », *SIFC* 4<sup>a</sup> ser. 1, 42–89.
- Ferrari F. (2007) — *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa : Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007.
- Ferrari W. (1937) — « Una reminiscenza di Saffo in Lucrezio », *SIFC*, 139–150.
- Ferrari W. (1938) — « Il carme 51 di Catullo », *ASNP* 7, 59–72 (repris dans Heine R. (éd.), *Catull*, WdF 308, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, 241–261).
- Ferrero L. (1955a) — *Un'introduzione a Catullo*, Torino : G. Giappichelli.
- Ferrero L. (1955b) — *Interpretazione di Catullo*, Torino : Rosenberg e Sellier.
- Finamore J. F. (1984) — « Catullus 50 and 51 : friendship, love, and *otium* », *CW* 78, 11–19.

- Fiorentini L. (2007) — « Lirici greci nella biblioteca di Virgilio : qualche appunto sulla presenza di Saffo, Alceo e Stesicoro nell'*Eneide* », dans Andrisano A. M. (éd.), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, Roma : Carocci, 127–145.
- Fordyce D. J. (1961) — *A commentary on Catullus*, Oxford : Clarendon Press.
- Forsyth P. Y. (1970) — « The marriage theme in Catullus 63 », *CJ* 66, 66–69.
- Fowler D. P. (1997) — « On the shoulders of giants : intertextuality and classical studies », *MD* 39, 13–34.
- Fowler D. P. (2000) — « Philosophy and literature in Lucretian intertextuality », dans *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*, New York / Oxford : Oxford University Press, 138–155.
- Fowler R. L. (1987) — « Sappho fr. 31.9 », *GRBS* 28, 433–439.
- Frank R. I. (1968) — « Catullus 51 : *otium* versus *virtus* », *TAPhA* 119, 233–239.
- Fredricksmeier E. A. (1965) — « On the unity of Catullus 51 », *TAPhA* 96, 153–163.
- Friedrich G. (1908) — *Catulli Veronensis liber*, Leipzig / Berlin : B. G. Teubner.
- Furley D. (1970) — « Variations on themes by Empedocles in Lucretius' proem », *BICS* 17, 55–64.
- Furley W. D. (2000) — « “Fearless, bloodless... like the gods” : Sappho 31 and the rhetoric of “godlike” », *CQ* 50, 7–15.
- Gale M. R. (1994) — *Myth and poetry in Lucretius*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Gallavotti C. (éd.) (1947) — *Saffo ed Alceo, Testimonianze e frammenti*, Napoli : Libreria scientifica.
- Genette G. (1982) — *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Gentili B. (1972) — « Il “letto insaziato” di Medea e il tema dell'*adikia* a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide », *SCO* 21, 60–72.
- Gentili B. (1984) — *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma / Bari : Laterza.
- Giacomelli A. (1980) — « The justice of Aphrodite in Sappho fr. 1 », *TAPhA* 110, 135–142 (repris sous le nom de Carson A., dans Greene 1996a, 226–232).
- Giancotti F. (1989) — *Religio, natura, voluptas. Studi su Lucrezio*, Bologna : Pàtron.
- Giangrande G. (1967) — « Arte allusiva and Alexandrian epic poetry », *CQ* 17, 85–97.
- Giesecke A. L. (2000) — *Atoms, ataraxy, and allusion. Cross generic imitation of the De rerum natura in early Augustan poetry*, Hildesheim : Olms.
- Gosetti-Murrayjohn A. (2006) — « Sappho as the tenth Muse in Hellenistic epigram », *Arethusa* 39, 21–45.
- Greene E. (éd.) (1996a) — *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press.
- Greene E. (éd.) (1996b) — *Re-reading Sappho. Reception and transmission*, Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press.
- Greene E. (1999) — « Refiguring the feminine voice : Catullus translating Sappho », *Arethusa* 32/1, 1–18.
- Greene E. (2007) — « Catullus and Sappho », dans Skinner 2007a, 131–150.
- Griffith R. D. (1989) — « In praise of the bride : Sappho fr. 105(A) L-P, Voigt », *TAPhA* 119, 55–61.
- Gutzwiller K. J. (1992) — « Callimachus' *Lock of Berenice* : fantasy, romance, and propaganda », *AJPh* 113, 359–385.
- Hahn E. A. (1966) — « Lucretius' proemion with reference to Sappho and Catullus », *CW* 60, 134–139.
- Hallet J. P. (2005) — « Catullan voices in *Heroides* 15 : how Sappho became a man », *Dictynna* 2, 22 p. (<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/2Articlespdf/Hallett.pdf>).



- Hallett J. P. (1979) — « Sappho and her social context : sense and sensuality », *Signs* 4, 447–464.
- Hamm E. M. (1957) — *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin : Akademie-Verlag.
- Harrison S. J. (éd.) (1995) — *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- Heath M. (2002) — *Interpreting Classical Texts*, London : Duckworth.
- Heidmann U. (2005) — « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans Adam J.-M. & Heidmann U. (éd.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève : Slatkine (= Lausanne : Études de lettres 2005/1–2).
- Heilmann W. (1975) — « Catullus Gedichte in sapphischen Strophen und ihre unmittelbare Umgebung in der Gedichtsammlung », dans Cobet J., Leimbach R. & Neschke-Hentschke A. B. (éd.), *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Wiesbaden : Steiner, 139–151.
- Heinze R. (éd.) (1897) — *T. Lucretius Carus De rerum natura Buch III*, Leipzig : B. G. Teubner.
- Heinze R. (1903) — *Virgils epische Technik*, Leipzig / Berlin : B. G. Teubner.
- Heßen B. (2000) — « Liebe bis zum Tod ? Bemerkungen zur letzten Strophe von Horaz, *carm.* 1, 13 », dans Haltenhoff A., Mutschler F.-H. (éd.), *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum 70. Geburtstag*, Heidelberg : Winter, 243–251.
- Hinds S. (1998) — *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Holzberg N. (2000) — « Lesbia, the poet, and the two faces of Sappho : “womanufacture” in Catullus », *PCPhS* 46, 28–44.
- Holzberg N. (2002) — *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München : C. H. Beck.
- Hooker J. T. (1977) — *The language and text of the Lesbian poets*, Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- Hooper R. W. (1985) — « In defence of Catullus' dirty sparrow », *G&R* 32, 162–178.
- Hunter R. L. (1983) — *A study of Daphnis and Chloe*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Hunter R. L. (1989) — *Apollonius of Rhodes : Argonautica, Book III*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Hunter R. L. (1999) — *Theocritus : a selection*, Cambridge / New York : Cambridge University Press.
- Hunter R. L. (2007) — « Sappho and Latin poetry », dans Bastianini & Casanova 2007, 213–225.
- Hutchinson G. O. (1988) — *Hellenistic poetry*, Oxford : Clarendon Press.
- Hutchinson G. O. (2001) — *Greek lyric poetry. A commentary on selected larger pieces*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- Immisch O. (1933) — « Catullus Sappho », *SHAW* 2, 8–13.
- Ingleheart J. (2003) — « Catullus 2 and 3 : a programmatic pair of Sapphic epigrams ? », *Mnemosyne* 56, 551–565.
- Jenny L. (1976) — « La stratégie de la forme », *Poétique* 27, 257–281.
- Johnson M. (2003) — « Catullus 2b : the development of a relationship in the *passer* trilogy », *CJ* 99, 11–34.
- Johnston P. A. (1983) — « An echo of Sappho in Catullus 65 », *Latomus* 42, 388–394.
- Kenney E. J. (éd.) (1971) — *Lucretius : De rerum natura. Book III*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Keyser P. (1989) — « Horace *Odes* 1.13.3–8, 14–16. Humoural and aetherial love », *Philologus* 133, 75–81.

- Khan H. A. (1967) — « On the art of Catullus *carm.* 62.39–58, its relationship to 11.21–24, and the probability of a Sapphic model », *Athenaeum* 45, 160–176.
- Kießling A. & Heinze R. (1930) — *Q. Horatius Flaccus, I: Oden und Epoden*, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung.
- Kilpatrick R. S. (1998) — « Nam unguentum dabo : Catullus 13 and Servius' note on Phaon (*Aeneid* 3.279) », *CQ* 48, 303–305.
- Knorr O. (2006) — *Horace's ship ode (Odes 1.14) in context : a metaphorical love-triangle* », *TAPhA* 136, 149–169.
- Koniaris G. L. (1968) — « On Sappho, fr. 31 L.-P. », *Philologus* 112, 173–186.
- Kristeva J. (1967) — « Le mot, le dialogue, le roman », *Critique* 23, 438–465 (repris dans *Σημειωτική : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 82–112).
- Kroll W. (1924) — *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart : J. B. Metzler.
- Lanata G. (1966) — « Sul linguaggio amoroso di Saffo », *QUCC* 2, 63–79.
- La Penna A. (1972) — « Sunt qui Sappho malint. Note sulla σύγκρισις di Saffo e Alceo nell'antichità », *Maia* 24, 208–215.
- Lardinois A. (1989) — « Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos », dans Bremmer J. (éd.), *From Sappho to De Sade. Moments in the history of sexuality*, London : Routledge, 15–35.
- Lardinois A. (1994) — « Subject and circumstance in Sappho's poetry », *TAPhA* 124, 57–84.
- Lardinois A. (1996) — « Who sang Sappho's songs ? », dans Greene 1996a, 150–172.
- Lasserre F. (1989) — *Sappho. Une autre lecture*, Padova : Ed. Antenore.
- Latacz J. (1985) — « Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κήνος-Lied », *MH* 42, 67–94.
- Lavency M. (1965) — « L'ode à Lesbie et son billet d'envoi », *AC* 34, 175–182.
- Lefèvre E. (1988) — « *Otium* und *τολμῶν*. Catulls Sappho-Gedicht c. 51 », *RhM* 131, 324–337.
- Lidov J. B. (1993) — « The second stanza of Sappho 31 : another look », *AJPh* 114, 503–535.
- Lieberg G. (1962) — *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam : Schippers.
- Lobel E. (1925) — *Σαπφοῦς μέλη. The fragments of the lyrical poems of Sappho*, Oxford : Clarendon Press.
- Lobel E. & Page D. (éd.) (1955) — *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford : Oxford University Press.
- Lowrie M. (1995) — « A parade of lyric predecessors : Horace c. 1.12–1.18 », *Phoenix* 49, 33–48.
- Lowrie M. (1997) — *Horace's narrative odes*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- Ludwig W. (1957) — « Zu Horaz 2, 1–12 », *Hermes* 85, 336–345.
- Lyghounis M. G. (1991) — « Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca », *MD* 27, 159–198.
- Lyne R. O. A. M. (1995) — *Horace. Behind the public poetry*, New Haven / London : Yale University Press.
- Lyne R. O. A. M. (2005) — « Horace *Odes* book 1 and the Alexandrian edition of Alcaeus », *CQ* 55, 542–558.
- Macleod C. W. (1979) — « Horatian *imitatio* and *Odes* 2.5 », dans West & Woodman 1979, 89–102.
- Malcovati E. (1964) — « La fortuna di Saffo nella letteratura latina », *Athenaeum* 44, 3–31.
- Marcovich M. (1972) — « Sappho fr. 31 : anxiety attack or love declaration ? », *CQ* 22, 19–32.
- Marinone N. (1984) — *Berenice da Callimaco a Catullo*, Roma : Ed. dell'Ateneo.
- Marzullo B. (1958) — *Studi di poesia eolica*, Firenze : F. Le Monnier.

- Marzullo B. (1996) — « Sappho fr. 31, 7–9 V », *Philologus* 140, 39–47.
- Maurach G. (1992) — « Hor. c. 1, 13 : einige Methodenprobleme », *Gymnasium* 99, 501–517.
- Mayer R. (1993) — *Horace : Epistles, Book I*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Mazzini I. (1991) — « La medicina nella letteratura latina, II : Egesi e traduzione di Horat. *Epod.* 11, 15–16 e *Od.* 1, 13, 4–5 », dans Janni P. & Mazzini I. (éd.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi : problemi, prospettive, iniziative editoriali. Atti del convegno nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989)*, Macerata : Università degli Studi, 99–114.
- Mazzucchi C. M. (éd.) (1992) — *Dioniso Longino : Del sublime. Introduzione, testo critico, traduzione et commentario*, Milano : Vita e Pensiero.
- McEvilley Th. (1978) — « Sappho, fragment thirty one : the face behind the mask », *Phoenix* 32, 1–18.
- Mendell C. W. (1938) — « Horace I, 14 » *CPh* 33, 145–156.
- Merkelbach R. (1957) — « Sappho und ihr Kreis », *Philologus* 101, 1–29.
- Messi M. (2000) — « Polifemo e Galatea : il κῶμος “imperfetto” di Teocrito, *Id.* VI e XI », *Acme* 53.1, 23–41.
- Mignogna E. (1992) — « Apollonio Rodio davanti a Saffo (fr. 31 Voigt) », *RCCM* 34, 5–15.
- Miller P. A. (1993) — « Sappho 31 and Catullus 51 : the dialogism of lyric », *Arethusa* 26/2, 183–199.
- Miller P. A. (1994) — *Lyric texts and lyric consciousness. The birth of a genre from archaic Greece to Augustan Rome*, London : Routledge, 1994.
- Miner E. (1994) — « Allusion », dans Preminger A. & Brogan T. V. F. (éd.), *The new Princeton handbook of poetic terms*, Princeton : Princeton University Press, 14–15.
- Mittelstadt M. C. (1970) — « Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus’ *Daphnis and Chloe* », *RhM* 113, 211–227.
- Morelli A. M. (2000) — *L’epigramma latino prima di Catullo*, Cassino : Edizioni dell’Università degli Studi di Cassino.
- Morgan J. R. (2004) — *Longus : Daphnis and Chloe*, Oxford : Aris and Phillips.
- Mosino F. (1977) — « Saffo nel proemio di Lucrezio », *A&R* 22, 147–149.
- Most G. W. (1995) — « Reflecting Sappho », *BICS* 40, 15–38 (repris dans Greene 1996b, 11–35).
- Most G. W. (2007) — « Philologie et interprétation indiciaire », dans Thouard D. (éd.), *L’interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 59–74.
- Munro H. A. J. (éd.) (1886) — *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, Cambridge / London : Bell.
- Muth R. (1954) — « “Hymenaios” und “Epithalamion” », *WS* 67, 5–45.
- Nagy G. (1973) — « Phaethon, Sappho’s Phaon, and the white rock of Leukas », *HSPH* 77, 137–178 (repris dans Greene 1996a, 35–57).
- Nagy G. (1974) — *Comparative studies in Greek and Indic meter*, Cambridge Mass. : Harvard University Press.
- Nagy G. (1994) — « Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *CW* 87, 415–426.
- Neuberger-Donath R. (1977) — « Sappho 31.2s. ... ὅτις ἐναντιός τοι | ἰσθάνει », *AClass* 20, 199–200.
- Nicosia S. (1976) — *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Roma : Ed. dell’Ateneo.
- Nisbet R. G. M. & Hubbard M. (1970) — *A commentary on Horace, Odes Book I*, Oxford : Clarendon Press.
- Nisbet R. G. M. & Hubbard M. (1978) — *A commentary on Horace, Odes Book II*, Oxford : Clarendon Press.

- Nisbet R. G. M. & Rudd N. (2004) — *A commentary on Horace, Odes Book III*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- O'Higgins D. (1990) — « Sappho's splintered tongue : silence in Sappho 31 and Catullus 51 », *AJPh* 111, 156–167.
- Olstein K. (1984) — « Horace's *integritas* and the geography of *carm.* 1.22 », *GB* 11, 113–120.
- Owens W. M. (1992) — « Double jealousy : an interpretation of Horace, *Odes* 1.13 », dans Deroux C. (éd.), *Studies in Latin literature and Roman history*, VI, 237–244.
- Page D. (1955) — *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford : Clarendon Press.
- Paradiso A. (1993) — « Saffo, la poetessa », dans Loraux N. (éd.), *Grecia al femminile*, Roma / Bari : Laterza, 39–72.
- Pardini A. (2001) — « A Homeric Formula in Catullus (c. 51.11–12 *gemina teguntur lumina nocte*) », *TAPhA* 131, 109–118.
- Parker H. N. (1993) — « Sappho schoolmistress », *TAPhA* 123, 309–351 (repris dans Greene 1996b, 146–183).
- Paschalis M. (éd.) — *Horace and Greek lyric poetry*, Rethymnon : University of Crete.
- Pasquali G. (1942) — « Arte allusiva », *L'Italia che scrive : rassegna per il mondo che legge* 25, 185–187 (repris dans *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia : N. Pozza, 1951, 111–120, puis dans *Pagine stravaganti*, Firenze : Sansoni, 1968, 275–282).
- Peponi A.-E. (2002) — « Fantasizing lyric : Horace, *Epistles* 1.19 », dans Paschalis 2002, 19–45.
- Perrotta G. (1935) — *Saffo e Pindaro. Due saggi critici*, Bari : Laterza.
- Pontani F. (2001) — « Le cadavre adoré : Sappho à Byzance », *Byzantion* 71, 233–250.
- Port W. (1926) — « Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit », *Philologus* 81, 279–308.
- Pöschl V. (1980) — « Horace et l'élégie », dans Thill A., *L'élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion. Actes du colloque international organisé par la faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse en mars 1979*, Paris : Ophrys, 157–161.
- Prauscello L. (2007) — « Le "orecchie" di Saffo : qualche osservazione in margine a Sapph. 31, 11–12 V. e alla sua ricezione antica », dans Bastianini & Casanova 2007, 191–212.
- Pretagostini R. (1977) — « Teocrito e Saffo. Forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg. e 106 sgg. e Sapph. 31, 7 sgg. L.-P.) », *QUCC* 24, 107–118.
- Pretagostini R. (1984) — *Ricerche sulla poesia alessandrina : Teocrito, Callimaco, Sotade*, Roma : Ed. dell'Ateneo.
- Pretagostini R. (1993) — « Le teorie metrico-ritmiche degli antichi : metrica e ritmo musicale », dans Cambiano G., Canfora L. & Lanza D. (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I : *La produzione e la circolazione del testo*, 2 : *L'ellenismo*, Roma : Salerno, 369–391.
- Pretagostini R. (1997) — « La ripresa teocritea della poesia erotica arcaica e tardoarcaica (*Idd.* 29 e 30) », *MD* 38, 9–24.
- Prins Y. (1999) — *Victorian Sappho*, Princeton : Princeton University Press.
- Privitera G. A. (1967) — « La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo », *QUCC* 4, 7–58.
- Privitera G. A. (1969a) — « Il commento del Περὶ ὕψους al fr. 31 L.-P. di Saffo », *QUCC* 7, 26–35.
- Privitera G. A. (1969b) — « Ambiguità antitesi analogia nel fr. 31 di Saffo », *QUCC* 8, 37–80.

- Privitera G. A. (1969c) — « Saffo fr. 31.13 L.-P. », *Hermes* 97, 267–272.
- Putnam M. C. J. (1960) — « Catullus LXVI, 75–88 », *CPh* 55, 223–228.
- Putnam M. C. J. (1977) — « Horace *Odes* 3.9 : the dialectics of desire », dans D'Arms J. H. & Eadie J. W. (éd.), *Ancient and modern. Essays in honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor : University of Michigan, 139–157.
- Putnam M. C. J. (1986), *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca / London : Cornell University Press.
- Putnam M. C. J. (2006) — *Poetic interplay. Catullus and Horace*, Princeton : Princeton University Press.
- Quinn K. (1972) — *Catullus. An interpretation*, London : B. T. Batsford.
- Quinn K. (1980) — *Horace : The Odes*, New York : St. Martin's Press.
- Race W. H. (1983) — « “That Man” in Sappho fr. 31 L-P », *ClAnt* 2, 92–101.
- Radici Colace P. (1985) — « Il poeta si diverte. Orazio, Catullo e due esempi di poesia non seria », *GIF* 16, 53–71.
- Radif L. (1999) — « Note catulliane : un'equazione ricca di incognite : Saffo [16 (Γ 173–175) (δ 259–264) + 31] LP = Catullo 51 », *Maia* 51, 401–403.
- Radif L. (2002) — « Il dolce assenzio in Lucr. III 152–60 », *RPL* n.s. 5, 172–180.
- Radke G. (2005) — *Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*, Mainz / Stuttgart : Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Franz Steiner.
- Radt S. L. (1970) — « Sapphica », *Mnemosyne* 23, 337–347.
- Rankin H. D. (1976) — « Catullus and the beauty of Lesbia (poems 43, 86 and 51) », *Latomus* 35, 3–11.
- Rehm R. (1994) — *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton : Princeton University Press.
- Reiff A. (1959) — *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn : Habelt.
- Riffaterre M. (1980) — « Syllepsis », *Critical inquiry* 6, 625–638.
- Riffaterre M. (1981) — « L'intertexte inconnu », *Littérature* 41, 4–7.
- Rissman L. (1983) — *Love as War. Homeric Allusions in the Poetry of Sappho*, Königstein : Hein.
- Robbins E. (1980) — « Everytime I look at you... Sappho thirty-one », *TAPhA* 110, 255–261.
- Robinson D. M. (1924) — *Sappho and her influence*, Boston : Marshall.
- Rosenmeyer P. (1997) — « Her master's voice : Sappho's dialogue with Homer », *MD* 39, 123–149.
- Rösler W. (1975) — « Ein Gedicht und sein Publikum : Überlegungen zu Sappho fr. 44 LP », *Hermes* 103, 275–285.
- Rösler W. (1990) — « Realitätsbezug und Imagination in Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κήνος », dans Kullmann W. et Reichel M. (éd.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen : Narr, 271–287.
- Ross D. O. (1975) — *Backgrounds to Augustan poetry. Gallus, elegy and Rome*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Rubino C. (1975) — « The erotic world of Catullus », *CW* 68, 289–298.
- Rudd N. (éd.) (1993) — *Horace 2000 : a celebration. Essays for the bimillennium*, London : Duckworth.
- Rüdiger H. (1933) — *Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt*, Leipzig : Dieterich.
- Russell D. A. (1979) — « *De imitatione* », dans West & Woodman 1979, 1–16.

- Rydbeck L. (1969) — « Sappho's φαίνεται μοι κῆνος », *Hermes* 97, 161–166.
- Sandy G. N. (1971) — « Catullus 63 and the theme of marriage », *AJPh* 92, 185–195.
- Santirocco M. S. (1986) — *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Schrijvers P. H. (1970) — *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam : Hakkert.
- Schwindt J. P. (2002) — « Die leichte und die schwere Muse. Über einige Gesichtspunkte der Erklärung von Horaz c. 3, 9 », *Gymnasium* 109, 497–517.
- Sedley D. (1998) — *Lucretius and the transformation of Greek wisdom*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Seel O. (1970) — « Zur Ode I, 14 des Horaz. Zweifel an einer *communis opinio* », dans Ableitinger D. & Gugel H. (éd.), *Festschrift Karl Vretska zum 70. Geburtstag überreicht von seinem Freunden und Schülern*, Heidelberg : Winter, 204–249.
- Segal Ch. P. (1970) — « Catullan *otiosi* : the lover and the poet », *G&R* 17, 25–31.
- Segal Ch. P. (1973) — « *Felices ter et amplius* : Horace, *Odes*, I, 13 », *Latomus* 32, 39–46.
- Segal Ch. P. (1974) — « Eros and incantation. Sappho and oral poetry », *Arethusa* 7, 139–160 (repris dans Greene 1996a, 58–75).
- Segal Ch. P. (1981) — *Poetry and myth in ancient pastoral. Essays in Theocritus and Virgil*, Princeton : Princeton University Press.
- Segal Ch. P. (1984) — « Underreading and intertextuality. Sappho, Simaetha and Odysseus in Theocritus' second *Idyll* », *Arethusa* 17, 201–209.
- Segal Ch. P. (1990) — *Lucretius on death and anxiety*, Princeton : Princeton University Press.
- Skinner M. (éd.) (2007a) — *A companion to Catullus*, Oxford / Malden (Mass.) : Blackwell.
- Skinner M. (2007b) — « Authorial arrangement of the collection : debate past and present », dans Skinner 2007a, 35–54.
- Snell B. (1931) — « Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος », *Hermes* 66, 71–90.
- Snyder J. M. (1997) — *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*, New York : Columbia University Press.
- Sofia A. (2006) — « Nosside, Saffo e la lirica d'amore neoegizia », *ARF* 8, 53–70.
- Spira A. (1975) — « Die Locke der Berenike. Catull c. 66 und Kallimachos fr. 110 Pf. », dans Cobet J., Leimbach R. & Neschke-Hentschke A. B. (éd.), *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Wiesbaden : Steiner, 153–162.
- Spofford E. W. (1969) — « Theocritus and Polyphemus », *AJPh* 90, 22–35.
- Stehle E. M. (1997) — *Performance and gender in ancient Greece. Nondramatic poetry in its setting*, Princeton : Princeton University Press.
- Steinrück M. (1999) — « Homer bei Sappho ? » *Mnemosyne* 52, 139–149.
- Stemplinger E. (1912) — *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig / Berlin : G. B. Teubner (réimpr. Hildesheim / Zürich : G. Olms, 1990).
- Stigers E. (1977) — « Retreat from the male. Catullus 62 and Sappho's erotic flowers », *Ramus* 6, 83–102.
- Sutherland E. (2005) — « Writing (on) bodies : lyric discourse and the production of gender in Horace *Odes* 1.13 », *CPh* 100, 52–82.

- Syndikus H. P. (1972) — *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, I: *Erstes und zweites Buch*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Syndikus H. P. (1973) — *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, II: *Drittes und viertes Buch*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Syndikus H. P. (1984) — *Catull. Eine Interpretation*, I: *Einleitung. Die kleinen Gedichte*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft (2001).
- Syndikus H. P. (1990) — *Catull. Eine Interpretation*, II: *Die grossen Gedichte (61–68)*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tarrant R. J. (1983) — « Catullus », dans Reynolds L. D. (éd.), *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, Oxford : Clarendon Press, 43–45.
- Tarrant R. J. (1995) — « *Da Capo* structures in some *Odes* of Horace », dans Harrison 1995, 32–49.
- Thévenaz O. (2003) — « Poétiques comparées : de l’Aphrodite de Sappho à la Vénus d’Horace », dans Heidmann U. (éd.), *Poétiques comparées des mythes. De l’Antiquité à la Modernité — En hommage à Claude Calame*, Lausanne : Payot / Études de lettres 2003/3, 107–127.
- Thévenaz O. (2004) — « Fleurs d’intertextualité : comparaisons épithalamiques entre Sappho, Catulle et Virgile », dans Mudry Ph. et Thévenaz O. (éd.), *Nova studia Latina Lausannensia*, Lausanne : Études de lettres 2004/1–2, 57–78.
- Thévenaz O. (2007) — « Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les *Odes* d’Horace », *Dictynna* 4, 30 p. (<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/4Articlespdf/Thevenaz.pdf>).
- Thévenaz O. (2009a) — « Procès d’intentions : le cas de Sappho traduite par Catulle (fragment 31 Voigt – poème 51) », dans Van Mal-Maeder, Burnier & Núñez 2009, 57–88.
- Thévenaz O. (2009b) — « Forme épistolaire et communication littéraire dans la lettre ovidienne de Sappho à Phaon », dans Toulze-Morrisset F. (éd.), *Formes de l’écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Lille : UL3, 143–165.
- Thévenaz O. (2009c) — « *Auctoris nomina Sapphus* : reprise de noms et constitution d’une *persona* dans l’*Héroïde* XV ovidienne », dans Biville F. et Vallat D. (éd.), *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d’étude organisée le 14 mars 2005 à l’Université Lumière-Lyon 2*, Lyon : Maison de l’Orient et de la Méditerranée, 121–142.
- Thill A. (1979) — *Alter ab illo. Recherches sur l’imitation dans la poésie personnelle à l’époque augustéenne*, Paris : Les Belles Lettres.
- Thomas R. F. (1986) — « Virgil’s *Georgics* and the art of reference », *HSPH* 90, 171–198 (repris dans Thomas 1999, 114–141).
- Thomas R. F. (1999) — *Reading Virgil and his texts. Studies in intertextuality*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Thomson (1997) — *Catullus*, edited with a textual and interpretative commentary, Toronto : University of Toronto Press.
- Turyn A. (1929) — *Studia Sapphica*, Leopoli / Parisiis : Societas Philologa Polonorum / Les Belles Lettres.
- Tzamali E. (1996) — *Syntax und Stil bei Sappho*, Dettelbach : Röhl.
- Van Mal-Maeder D., Burnier A. & Núñez L. (éd.) (2009) — *Jeux de voix. Énonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, Bern : Peter Lang.

- Vine B. (1992) — « On the 'Missing' Fourth Stanza of Catullus 51 », *HSPH* 96, 251–258.
- Voigt E. M. (éd.) (1971) — *Sappho et Alcaeus : Fragmenta*, Amsterdam : Athenaeum / Polak et Van Gennepe.
- Vox O. (1991) — « Poetesse in Teocrito », dans De Martino F. (éd.), *Rose di Pieria*, Bari : Levante Editrice, 199–220.
- Vox O. (2000) — « Sul genere grammaticale della *Chioma di Berenice* », *MD* 44, 175–181.
- West D. & Woodman T. (1979) — *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge : Cambridge University Press.
- West D. A. (1967) — *Reading Horace*, Edinburgh : Edinburgh University Press.
- West D. A. (1995) — « Reading the metre in Horace, *Odes* 3. 9 », dans Harrison 1995, 100–107.
- West D. A. (1995) — *Carpe diem : Horace Odes I*, New York : Oxford University Press.
- West M. L. (1970) — « Burning Sappho », *Maia* 22, 307–330.
- Wilamowitz-Moellendorf U. von (1913) — *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilamowitz-Moellendorf U. von (1924) — *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, I–II : *Interpretationen*, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilkinson L. P. (1974) — « Ancient and modern. Catullus LI again », *G&R* 21, 82–85.
- Williams G. (1968) — *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford : Clarendon Press.
- Williamson M. (1995) — *Sappho's immortal daughters*, Cambridge Mass. : Harvard University Press.
- Wills G. (1967) — « Sappho 31 and Catullus 51 », *GRBS* 8, 167–197.
- Wills J. (1996) — *Repetition in Latin poetry. Figures of allusion*, Oxford / New York : Oxford University Press.
- Winkler J. J. (1981) — « Gardens of nymphs : public and private in Sappho's lyrics », dans Foley H. P. (éd.), *Reflections of women in antiquity*, New York : Gordon & Breach (repris dans Greene 1996a, 89–109).
- Winkler J. J. (1990) — *The constraints of desire. The anthropology of sex and gender in ancient Greece*, London : Routledge.
- Wirshbo E. (1980) — « Lesbia. A mock hypocorism ? » *CPh* 75, 70.
- Wiseman T. P. (1969) — *Catullan questions*, Leicester : Leicester University Press.
- Wiseman T. P. (1985) — *Catullus and his world. A reappraisal*, Cambridge / London : Cambridge University Press.
- Woodman A. J. (1980) — « The craft of Horace in *Odes* I.14 », *CPh* 75, 60–67.
- Woodman A. J. (2002) — « *Biformis vates* : the *Odes*, Catullus and Greek lyric », dans Woodman T. & Feeney D. C. (éd.), *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge / New York : Cambridge University Press, 53–64.
- Woodman A. J. (2006) — « Catullus 51 : a suitable case for treatment ? », *CQ* 56, 610–611.
- Wormell D. E. W. (1966) — « Catullus as translator », dans Wallach L. (éd.), *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of H. Caplan*, Ithaca : Cornell University Press, 187–201.
- Yatromanolakis D. (1999) — « Alexandrian Sappho revisited », *HSCPh* 99, 179–195.
- Yatromanolakis D. (2007) — *Sappho in the making. The early reception*, Cambridge Mass. / London : Harvard University Press.
- Zumwalt N. K. (1977) — « Horace's *navis* of love poetry », *CW* 71, 249–254.