



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de KRIEF (Huguette), « Présentation », *La Sapbo des Lumières. Mlle de Scudéry - Fontenelle - Gacon - Voltaire - Rousseau - Pesselier - Moutonnet de Clairefort - Barthélémy - Lantier - Mme de Staël*, p. 7-26

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13711-5.p.0007](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13711-5.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2006. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Présentation

L'histoire de Sapho débute vers 630 avant J.-C., du temps du poète Alcée et de Stésichore, l'un des créateurs du lyrisme choral. La destinée de l'étonnante poétesse de Lesbos, qui se disait consacrée au service des Muses, se dévoile par fragments dans lesquels de vieilles légendes grecques côtoient les témoignages de nombreux penseurs de l'Antiquité. Les documents qui furent invoqués en France par les érudits des siècles classiques permettent de mesurer ce que Sapho a apporté comme innovation, les discontinuités et les ruptures qu'elle représente par rapport aux pratiques poétiques et aux traditions sociales de la Grèce antique. La nécessité de faire renaître une œuvre des plus énigmatiques de l'Antiquité mena ces hellénistes à reconstruire, à partir de sources souvent contradictoires, l'histoire de Sapho, première femme écrivain à occuper une place dans le Panthéon des Lettres, à qui les Anciens donnaient le titre flatteur de « dixième Muse ».

* * *

Histoire antique & mythe littéraire

Une littérature savante prit naissance avec les éditions de Denys d'Halicarnasse (1546) et d'Anacréon (1556) procurées par Robert Estienne; elle s'épanouit au XVIII^e siècle avec Tanneguy Le Fèvre à qui l'on doit une vie des poètes grecs (1664), sa fille Anne Dacier qui édita Les poésies d'Anacréon et de Sapho (1681) et Pierre Bayle qui fit le point sur l'histoire de Sapho dans son Dictionnaire historique et critique (1697) avec trois articles, « Sapho », « Phaon » et « Leucade »; elle se poursuivit au siècle des Lumières principalement avec François Gacon, « le Poète sans Fard », qui proposa une édition des Odes d'Anacréon et de Sapho (1712), Moutonnet de Clairfons, auteur d'une nouvelle traduction en prose des œuvres d'Anacréon, Sapho, Bion et Moschus (1773) et Billardon de Sauvigny qui offrit au public, en cette fin de siècle, un recueil de poèmes et de fragments de Sapho, sous le titre de Poésies de Sapho, suivies de différentes poésies dans le même genre (1777). Dans ces travaux d'érudition, des passages de la Rhétorique d'Aristote (Livre II, chap. XIII) servirent de garants à un récit biographique qui cherchait à n'être ni voilé ni déformé par les fables antiques. En effet, il se trouvait que le philosophe se référait explicitement à une sentence de Sapho sur le suicide et qu'il ne laissait planer aucun doute sur le vif hommage rendu à la poétesse par les habitants de Mytilène, ville où elle

avait longuement séjourné. La représentation de Sapho se trouvait singulièrement tributaire des remarques glanées dans les ouvrages de l'Antiquité: le géographe Strabon rapportait fidèlement l'admiration portée à Sapho par les Anciens, confirmant l'unanime célébration de son génie poétique¹ (Strabonis geographica, XIII, 2, §3) tandis que Denys d'Halicarnasse, contemporain d'Auguste et auteur des Antiquités romaines, savait l'Ode à Aphrodite de l'oubli, unique poème de Sapho transmis dans son intégralité, qui fut redécouvert par Robert Estienne à l'occasion d'une édition de 1546 consacrée à l'historien grec. Les données établies par le Suidas, connues dès le X^e siècle, s'accordaient avec les informations que tirèrent les érudits dans leur quête: entre autres sources, se trouvaient fréquemment citées les Verrines de Cicéron (M.T. Ciceronis Orationes: In C. Verrem, Actio VI), les Vies parallèles de Plutarque (Demeter-Antoine), des poésies de Catulle dédiées à Lesbia ainsi qu'un chant de noce imité de Sapho (Livre de Catulle de Véronne) et les odes d'Horace, plus particulièrement l'ode IX du livre IV, qui célébrait le feu de la poésie saphique.

Grâce à cette recherche systématique sur la « vraie » Sapho, s'établit le portrait d'une Lesbienne, issue d'une famille aristocratique, qui était la sœur d'un certain Charaxus, négociant en vins dont elle désapprouva la liaison avec une courtisane réputée; Sapho fut mariée, mère d'une fille, Cléïs, et elle connut la gloire « par ses vers et par ses amours », selon la célèbre formule de Pierre Bayle. Les amours de Sapho devinrent une source de polémiques et de controverses, puisque chacun envisagea cette question sous l'angle de sa propre sensibilité: Horace en fit une « tribade » de génie, tandis que le poète comique Diphilus lui supposa comme galants de comédie, les fameux poètes grecs, Archiloque et Hipponax. Dans la même perspective, l'érudit français de l'époque classique, Tanneguy Le Fèvre, lui attribua une liaison amoureuse avec le poète Anacréon, en dépit de toute cohérence chronologique. L'histoire de Sapho s'était donc nourrie de faits, d'interprétations, mais aussi d'imaginaires.

La poétesse de Lesbos, telle qu'elle fut décrite par les hellénistes des XVII^e et XVIII^e siècles, est une figure complexe en raison d'un mythe littéraire qui s'imposa dès l'Antiquité. A l'origine de cette singulière transmutation se trouvait l'auteur comique grec, Ménandre, qui fit de la poétesse l'héroïne de l'une de ses pièces, Sappho. En se référant aux amours de Sapho dont les odes transmettaient tout le feu, il forgea un personnage féminin qui alla rejoindre la galerie des grandes abandonnées de la mythologie et de l'Histoire. Soucieux d'effacer de la mémoire collective l'amour porté aux femmes par la talentueuse Sapho, il réduisit le récit de sa vie à l'épisode imaginaire d'une liaison brûlante avec Phaon, le navigateur mythique de

1 - Strabonis geographica, cap. II « Troas Lesbos »: Sappho, femina admirabilis: nam per omnem aevi memoriam nullam novimus mulierem, quae vel aliquo modo cum ea possit comparari poeseos causa: « Sapho, femme admirable, car dans toute la mémoire de ce temps nous ne connaissons une femme qui puisse de quelque manière être comparée à elle en matière de poésie. »

Lesbos qui fut doté par Vénus d'une jeunesse et d'une beauté fabuleuses en récompense d'un service rendu. Délaisée par l'inconstant Phaon, Sapho sombra dans le désespoir et se suicidait en se jetant dans les flots du haut du promontoire de Leucade où se trouvait un temple consacré à Apollon. Une croyance attachée à ce dieu laissait entendre aux amoureux déçus qu'un tel saut pouvait les guérir des tourments de l'amour, comme il en avait été pour Vénus après la mort d'Adonis. Ainsi s'effaça le personnage de la « mascula Sapho », expression d'Horace qui ne laissait aucun doute sur les choix amoureux de la poétesse (Épîtres, Livre 1, épître XIX, « A Mécène »). La pathétique amante de Phaon réapparut plus tard, dûment célébrée dans une héroïde d'Ovide : l'originalité du poète latin par rapport à son devancier venait de ce qu'il tentait de surprendre, en ses mouvements les plus exaltés¹, le cœur d'une femme condamnée à adorer un amant qui ne répondait plus à son désir. L'amour féminin, déchiré entre Eros et Thanatos, qu'évoquait Sappho Phaoni dans une veine lyrique, connut la faveur des siècles classiques. Telle Ariane abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, dont le peintre Lebrun attaché à l'expression des passions sut saisir l'extrême souffrance, la Sapho d'Ovide s'abîmant dans la mort comme Didon s'immola aux flammes d'un bûcher, fut l'un des motifs les plus frappants qu'aient retenus les artistes et les penseurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Le rêve mythique fournissait au romancier, au poète, au dramaturge et au peintre les détails vivants dont ils allaient s'inspirer ; toutefois la pénétration de la pensée mythique dans l'analyse historique devait engendrer des images si contradictoires que les érudits du Suidas et, à leur suite, le lexicographe Louis Moreri (Le Grand Dictionnaire ou mélange curieux de l'histoire sacrée et profane, 1681), firent mention d'une autre Sapho, amoureuse de Phaon, courtisane de son métier. Pierre Bayle, dont l'analyse et la critique des sources étaient une préoccupation essentielle, s'attacha à montrer les « erreurs » de Moreri et le « ridicule » d'une telle fable ; il en concluait non sans humour : « selon ce sentiment, la grande Sapho, la Sapho de Mytilène, qui faisait de si beaux vers, pourrait être réhabilitée sans beaucoup de peine dans une bonne réputation ; on n'aurait qu'à transporter sa mauvaise réputation sur l'autre Sapho » (article « Sapho »). Le mythe littéraire de Sapho allait engendrer au cours des époques de multiples variations du personnage. Toutefois l'engouement pour la poétesse de Lesbos, figure légendaire de la première femme écrivain, eut pour effet de favoriser le renouvellement du discours féministe des siècles classiques : la question du droit de la femme au savoir, qui vit le jour avec La Cité de Dames (1405) de Christine de Pisan, laissa place à une pensée plus har-

1 - Sapho est saisie par la violence de la frustration et la force de la douleur : Antra nemusque peto tamquam nemus antraque prosint ; / Conscia deliciis illa fueret meis. / Huc mentis inops, ut quam furialis Enyo / Attigit, in collo crine jacente, feror [...] : « je gagne les grottes et les bois, comme si grottes et bois pouvaient me servir : ils furent témoins de mes voluptés. Là, privée de raison, comme possédée de la féroce Enyo, j'erre, les cheveux épars sur le cou [...] » (Héroïdes, Sappho Phaoni, vers 137-140).

die et radicale sur la gloire littéraire au féminin, qui commença à s'illustrer, mais non sans ambiguïté, dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry et s'épanouit à l'extrême fin des Lumières dans les créations théâtrales et lyriques de Constance Pipelet et de Germaine de Staël.

Sapho & le discours sur l'amour au XVII^e siècle

Madeleine de Scudéry, « l'incomparable Sapho » aux yeux de ses contemporains, fut particulièrement admirée pour ses œuvres romanesques, Artamène ou Le Grand Cyrus (1649-1653) et Clélie, histoire romaine (1654-1660). Dans un genre initié par De Claris mulieribus de Boccace, dont la traduction française avait paru sous le titre De la louenge et vertu des nobles et cleres femmes (1493), Jacqueline Guillaume consacra à la romancière un long passage de son ouvrage apologétique, Les Dames illustres ou par bonnes et fortes raisons, il se prouve que le sexe féminin surpasse en toutes sortes de genres le sexe masculin (1665). L'activité créatrice de Madeleine de Scudéry fit d'elle la nouvelle Sapho dont la maîtrise galante fut acquise par une expérience mondaine à l'Hôtel de Rambouillet et aux heures de gloire de la célèbre « Cabale du Samedi ». Alors que son frère Georges avait présenté parmi ses illustres héroïnes une Sapho antique qu'il avait remodelée aux normes de la pensée précieuse dans le premier volume de 1642 des Femmes Illustres ou les Harangues héroïques, Madeleine de Scudéry se plut à développer, dans l'Histoire de Sapho au chapitre x d'Artamène ou le Grand Cyrus, l'amour de la gloire qui comble une femme d'esprit lorsqu'elle se consacre à la poésie. La Sapho des Harangues héroïques invite les femmes à maîtriser les faiblesses d'une vaine coquetterie, les futiles joies que les triomphes mondains procurent, pour accéder aux privilèges de la création et donner libre cours à leur nature féminine, riche en talents: « Quoi, Erinne, nous aurions l'imagination belle; l'esprit clairvoyant; la mémoire heureuse; le jugement solide; nous n'emploierions toutes ces choses qu'à friser nos cheveux, à chercher les ornements qui peuvent ajouter quelque chose à notre beauté! » Sans doute y a-t-il quelque ton de défi dans les paroles de Sapho, lorsqu'elle affirme qu'une femme ne doit pas renier sa belle nature ni accepter d'être l'esclave ignorante des hommes. Toutefois les dispositions naturelles féminines n'ont de véritable sens que cultivées dans un espace de civilité galante, fondé sur le raffinement et l'art de plaire. Les formules se succèdent, brillantes, mais le plus souvent ambiguës, car l'honnête liberté revendiquée par Sapho n'est point autre chose qu'une façon mondaine de combler des loisirs avec élégance. « L'air galant » n'est point à confondre avec l'esprit savant ou docte. La poétesse de Lesbos ne prône l'étude des Lettres que pour rejeter avec affectation les séductions de la philosophie et des sciences, facteurs assurés « d'humeur sombre et inquiète » et d'un vieillissement prématuré. Immanquablement la Sapho d'Artamène partage les mêmes partis pris sur la nécessité d'un savoir féminin qui est défini pour être accordé à « la politesse » et sur les

limites bienséantes à lui donner. Les excès de Damophile qui fait figure de femme savante à Mytilène sont condamnés par Sapho : « cet air galant dont j'entends parler, ne consiste point à avoir beaucoup d'esprit, beaucoup de jugement, et beaucoup de savoir » (Artamène, « Histoire de Sapho »). Mais c'est surtout une vérité galante que découvre Sapho : l'amour se révèle dans la discipline de ses propres désirs, dans le plaisir de jouir de la folie d'un amant, de l'adoration qu'il porte à sa maîtresse ; un tel triomphe féminin est atteint, lorsque les sentiments s'épurent, s'exaltent par les refus et que l'homme fasciné se voue à une attente perpétuelle du plaisir qui comblerait ses vœux. La version précieuse de l'histoire de Sapho engageait donc une réflexion d'ensemble sur la problématique amoureuse et offrait une représentation idéalisée des milieux mondains. Aussi, tout en reconnaissant les beautés morales de la romancière, Pierre Bayle évoquait-il avec humour sa trahison du modèle antique : « Si Sapho eût été telle qu'elle paraît dans le grand Cyrus, ç'aurait été la personne la plus achevée de son siècle. La demoiselle qui l'a rendue un si grand modèle de perfection, a porté longtemps le nom de Sapho dans les ouvrages de l'esprit où on parlait d'elle : c'était faire beaucoup d'honneur à l'ancienne Sapho, puisqu'on donnait son nom à une fille qui écrivait parfaitement bien et en vers et en prose, et dont la vertu était admirée » (Article « Sapho »). Sous la plume de Madeleine de Scudéry, l'histoire de Sapho s'éloignait radicalement de la tradition hellénistique : la fin du roman assure la victoire définitive de l'illustre héroïne sur Phaon, puisque l'amant soumis consent à la suivre au pays des Amazones, lieu mythique de l'affranchissement féminin. Les somptueux anachronismes du roman relevés par Pierre Bayle, les invraisemblances d'une épopée antiquisante esquissée à la gloire de Condé, ne desservirent pas, aux yeux d'un public conquis, le propos d'une romancière qui fit des conversations dans l'Histoire de Sapho le lieu d'expression privilégié d'une véritable théorie sur l'amour.

Quelques années plus tard, la génération d'écrivains de 1680 prétendit préférer l'histoire au mythe, la précision authentique au fabuleux : cette esthétique était chère à l'auteur du *Traité sur la nature de l'Églogue* ainsi que de la *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688). En effet, Fontenelle y poursuivait une entreprise de justification de la modernité contre l'Antiquité. Or, ne s'était-il pas inspiré de Lucien pour écrire les *Nouveaux Dialogues des morts* (1683), ouvrage dans lequel il évoquait l'ombre de Sapho face à Laure de Noves, femme qui sut inspirer à Pétrarque un amour sans espoir et en l'honneur de qui le poète italien composa les *Rimes* et les *Triumphes* ? Fontenelle le libertin n'avait renoué avec les fables des Anciens que pour mieux marquer une rupture avec les superstitions de toutes sortes, avec ces « contes de vieilles », ainsi que Pierre Bayle les qualifiait dans une note sur un commentaire de Pline à propos de Sapho. Ce fut à la Sapho d'Ovide, à l'amante trahie par Phaon que l'écrivain décida de consacrer son dialogue. Telle la Cléopâtre de Plutarque que Fontenelle métamorphosa dans ses *Héroïdes en coquette cynique*, le personnage de Sapho fut dépouillé de tout pathétique ovidien : l'amante

égarée par la douleur chez Ovide céda la place à une Sapho travestie en mondaine qui devisait sur les rapports de force entre les sexes. Point de recours à Apollon ou à Vénus pour expliquer la destinée des humains, puisque Fontenelle posait le principe d'exclure les dieux de l'Olympe et « tout ce qui était usé dans les Enfers ». L'auteur parut vouloir déterminer dans ce court dialogue les lois de comportement auxquelles obéissent les femmes. Par nature, l'amour est condamné à l'inconstance et, de ce fait, les amants diffèrent leurs plaisirs pour mieux en jouir. Mais alors que Madeleine de Scudéry s'était efforcée de distinguer la galanterie de la coquetterie et du libertinage, en identifiant « l'air galant » à la bienséance, Fontenelle faisait de la coquetterie l'essentiel de la séduction amoureuse. Les femmes doivent en épuiser tous les ressorts pour conserver à l'amour naissant sa fraîcheur : « Que serait-ce si l'on était reçu dès que l'on souffrirait ? Que deviendraient tous ces soins qu'on prend pour plaire, toutes ces inquiétudes que l'on sent quand on se reproche de n'avoir pas assez plu, [...], enfin tout cet agréable mélange de plaisirs et de peines qu'on appelle amour ? » L'amour restait-il encore à inventer ? Fontenelle annonçait le thème de *L'Isle de la raison* (1727) de Marivaux par la réflexion qu'il entamait sur l'initiative féminine en amour : la feinte amoureuse, l'art de « vaincre » sont-ils du seul ressort de l'homme ? La Sapho des *Nouveaux Dialogues des morts* a la volonté de séduire par ses chants, « d'attaquer » le cœur des hommes en dépit des règles morales et des bienséances. L'histoire antique servait ici de simple dépaysement et Fontenelle ne tenta pas de transformer le regard que la société portait sur le comportement amoureux féminin. L'intervention d'une Sapho mondaine, inspirée par une gloire d'alcôve, n'était pas conforme à la force de la coutume, complaisamment exposée dans la conclusion du dialogue : « on trouve au bout du compte que les choses sont bien comme elles sont, et que toute réforme qu'on prétendrait y apporter gêterait tout. » L'heure n'était pas encore aux rouées des Lumières et Fontenelle recula devant les dangers d'une guerre galante des sexes.

Au siècle des Lumières : Sapho & la mondanité

En 1712, Charles-Étienne Pesselier qui se réclamait de l'héritage de Fontenelle, publia de *Nouveaux Dialogues des morts* dans une période où se poursuivait une réflexion sur la sociabilité mondaine et sur la représentation de l'amour. Une conversation sur le commerce amoureux y était échangée entre Sapho et Ariane. L'évocation de l'irréparable malheur de la poétesse ne manquait pas de sensibilité et pouvait conduire le lecteur à prendre pour vrai le mythe d'une Sapho, trahie et abandonnée par Phaon : « Je périrais encore de douleur & de désespoir, si je n'étais pas descendue chez les Morts. » Ce fut avec le plus grand sérieux que Charles-Étienne Pesselier fit dissenter sur la trahison et l'inconstance de leurs illustres amants, deux figures emblématiques de la femme abandonnée. Le mourir d'amour, thème rebattu de la rhétorique tendre, était conjugué ici sur un mode tragique : l'expérience amoureuse qui

engage l'être de manière si absolue, tend à l'anéantir. Toutefois s'il est dans l'ordre de l'amour que l'homme soit inconstant, de manière inverse la femme semble destinée par nature à être aimée au risque d'en pâtir. Au terme d'une dialectique laborieuse, le bref dialogue mène à la conclusion que la femme aurait la gloire paradoxale de la défaite, puisqu'elle aurait eu le bonheur d'avoir été aimée. La complète abdication féminine que le système suppose convertit l'antique Sapho à la résignation douce et aux vertus lénifiantes de la bienséance: « Ne sommes-nous pas nées, pour être prévenues, recherchées, adorées, sollicitées? Quand nous aimons les premières, n'est-ce pas autant de perdu, sur la dignité de notre état? »

Divertissement poétique sans conséquences, l'épître galante restait l'une des constantes du siècle des Lumières. Les Sapho du temps, romancières, poétesses ou artistes lyriques, ne sacrifiaient-elles pas, aux dires de quelques esprits moqueurs ou chagrins, les lois du Tendre à l'épanouissement de leur génie personnel? Voltaire badinait et flattait à la fois, caressait des espoirs agréables, tout en se gardant du ridicule d'un refus. Son épître A madame la comtesse de Fontaines sur son roman de la comtesse de Savoie (1713) n'a de sens que dans une société où quelques femmes d'élite, des « Sapho » cultivées et mondaines comme la fille du marquis de Givry, menaient une existence vouée aux plaisirs de l'esprit, de la conversation et du commerce amoureux. La poésie que Jean-Jacques Rousseau adressa à Mademoiselle Th., probablement rédigée entre 1741-1742, n'a aucun caractère polémique. L'attaque était galante et la comparaison flatteuse; le jeune Rousseau s'étonnait qu'une si charmante femme regardât la vie au travers du miroir déformant de ses rêves musicaux. La chute se voulait séduisante, charmante et légère: « Si du parfait bonheur tu cherches le modèle / Aime-moi seulement, et laisse là Rameau. » Mais, peu à peu un discours convenu fit entrer Sapho dans le monde de la rhétorique mondaine où fleurissaient types et caractères. En 1775, Nicolas Gilbert calquait ses procédés d'expression sur les moralistes du Grand Siècle pour livrer dans [Le] Dix-huitième siècle: satire à M. Fréron, ses réflexions sur les grands, les corrompus, les sots et les femmes. Ce recueil fort bref proposait une galerie de portraits impitoyables: parmi des personnages imités des Caractères de La Bruyère, Sapho y était la figure de la salonnière, superficielle et intrigante, raillée pour son pouvoir sur la mode et la politique:

*Sapho qui, par bon ton, à la philosophie
Joint tous les goûts divers, tous les amusemens;
Rit avec nos penseurs, pense avec ses amans,
Enfant sophiste, au fond coquette pédagogue;
Qui gouverne la mode; à son gré met en vogue
Nos petits vers lâchés par gros in-octavo
Ou ces drames pleureurs qu'on joue incognito;
Protège l'univers, et rompie aux affaires,
Fournit vingt financiers d'importans secrétaires
Lit tout; et même sait par nos auteurs moraux
Qu'il n'est certainement un dieu que pour les sots.*

Le nom de Sapho, devenu galant depuis Madeleine de Scudéry, condensa durant le siècle des Lumières certains traits mondains et éthiques à la manière d'un masque – persona. Dans l'usage littéraire qui en fut fait, son « caractère » distinctif était lourd d'implications symboliques et renvoyait à la lignée des femmes-auteurs.

Sapho, la poétesse « brûlante »

Prétexte à des joutes galantes dans l'exquise civilité voltairienne, le mythe de Sapho sut conserver pendant les Lumières toutes ses potentialités et son énergie. Dans l'imaginaire collectif du XVIII^e siècle, Sapho demeurait la figure emblématique de la poétesse antique inspirée, même si le mythe ovidien s'imposait peu à peu en poésie, au théâtre, dans le roman et dans les arts plastiques. Des discussions esthétiques ne cessèrent de s'intensifier au cours du siècle sur son génie, son goût, ses créations poétiques, suscitant des controverses sur la présence des femmes dans le monde des Lettres. Les détails autobiographiques contenus dans l'Ode à une amie eurent pour effet de construire l'image mythique d'une Sapho brûlante, variable selon les éditeurs. A comparer la traduction proposée dans Les Odes amoureuses et bachiques des poètes grecs Anacréon, Sappho et Théocrite : et autres galanteries de divers auteurs, en prose et en vers (1670) par Claude-Denis Du Four de la Crespelière avec celles de François Gacon, de Poinciset de Sivry et de Billardon de Sauvigny, il apparaît qu'au siècle des Lumières, les exégètes de Sapho ont en majorité posé un voile pudique sur cette ode. Pourtant la traduction de Claude-Denis Du Four de la Crespelière proposait des désirs de la poétesse une image authentique qui, à défaut de poésie, avait de la justesse et de l'exactitude, qualités requises dans un travail d'érudition :

Ode de Sapho à son amie

*Ouy je croy que cet homme égale tous les Dieux,
Voire mesme je dis qu'il a plus d'avantage :
Lors qu'il t'entend parler, & qu'il void ton visage
En contemplant toujours l'éclat de tes beaux yeux.*

*Que tes appas sont doux, que tu ris doucement,
Lors que je pense à toy je suis hors de moy-mesme :
Et voyant sur ton front cette douceur extrême,
Je te parle sans ordre & sans raisonnement.*

*Ma langue est engourdie, & je brusle d'amour,
Ce Dieu pour ton sujet à toute heure m'opresse :
L'oreille me fait mal, & me corne sans cesse,
Et je suis sans lumière & la nuit & le jour*

Un tremblement horrible occupe tout mon corps,
 Une froide sueur dans le sein me devalle :
 Je ne puis respirer ma bouche est toute pâlle,
 Enfin je croy bien-tost estre au nombre des morts.

Les savants philologues du XVIII^e siècle cherchèrent à rejeter des sources d'inspiration poétique de Sapho, son sulfureux amour des femmes. Les tourments de la jalousie et la souffrance qu'évoque la poétesse devaient, pour émouvoir le lecteur des Lumières, entrer en résonance avec ce qu'il lui était possible de concevoir. Aussi, pour paraître vraie, la fiction poétique allait-elle se conformer à la représentation de l'Amour éternel, à l'image d'une liaison passionnée entre un homme et une femme. L'ouvrage de François Gacon substitua donc un homme à la dédicataire de l'Ode à une amie et pour que le travestissement des significations eût plus de vraisemblance, l'ode brûlante de Sapho s'adressa finalement à Phaon, la créature mythique d'Ovide : « Heureuse, cher Phaon, la Beauté jeune et tendre / Sur qui tu fais tomber l'éclat de tes beaux yeux ! » (Ode). La condamnation de « la honteuse débauche » de la dixième Muse annonçait la célèbre apostrophe de Baudelaire, tonnant contre l'emprise de l'Olympe sur les arts et évoquant le peintre Honoré Daumier, rendu célèbre par ses caricatures, « crach[ant] » sur l'antiquité et dévoilant « la brûlante Sapho, cette patronne des hystériques » dans « une laideur bouffonne ». (L'École païenne, dans La Semaine théâtrale, janvier 1853)¹. Le visage de médaille du temps de la Fronde que présentait Sapho dans les Harangues héroïques s'estompa ; une poétesse voluptueuse et débauchée lui succéda, image dont la source se trouvait, à n'en pas douter, dans un commentaire qu'avait rédigé Plutarque à propos de « la composition de feu » des poésies de Sapho (Œuvres Morales et meslées de Plutarque, chap. LXX « De l'Amour »). Dans cette ligne de pensée, Jean-Baptiste Dubos releva les vertus « des couleurs naturelles » de la peinture de la passion dans les odes de Sapho (Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1753) et Jean-François Marmontel établit que la fameuse ode de Sapho était « le modèle inimitable d'un amour à la fois voluptueux et brûlant » et que la qualité de l'ode devait résider, selon ce modèle antique, dans « le désordre apparent des sentimens et des idées qui fait le style passionné » (Poétique française, 1763). Mais la chaleur de l'Ode à une amie, caractéristique de l'écriture poétique de Sapho, les troubles énoncés qui acquièrent dans le poème une épaisseur sensible, charnelle et consomment les corps, paraissaient dis-

1 - Le poème Lesbos (Les Fleurs du Mal, 1857) fit scandale, car il attira l'attention sur les amours homosexuels de Sapho ; toutefois Bernard Ledwidge a montré que Sapho y est condamnée non pour avoir aimé des femmes, mais pour avoir abandonné l'homosexualité (Sapho, la première voix de femme, 1987, 214) : « Quand, insultant le rite et le culte inventé, / Elle fit son beau corps la pâture suprême / D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété, / De Sapho qui mourut le jour de son blasphème. »

cordants dans un monde poétique régi par le bon goût classique. Si cette ode fut considérée paradoxalement comme le chef d'œuvre de l'expression passionnée, les érudits la présentèrent le plus souvent d'après la traduction qu'en fit Boileau¹. François Gacon défendait les retouches du critique, qui avaient adouci l'expression charnelle de la passion et censuré « l'image très dégoûtante » de la sueur qui coule de tout le corps.

Toutefois une figure de la Sapho antique, brûlante dans une meilleure acception du terme, se développa dans des textes où il était question de la poétesse de génie, habitée par un feu divin, de son « enthousiasme » ou du monde poétique dans lequel prenait place son inspiration. Rousseau se fondait sur sa propre expérience du feu de l'inspiration pour dénier aux femmes tout accès à l'enthousiasme créateur. Il tint à montrer dans une note jointe à la Lettre à d'Alembert (1758), que « les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie ». Seule Sapho, parmi deux femmes d'exception, échappait à ce jugement péremptoire. Rousseau prit soin de faire quelques naïves concessions aux femmes auteurs, en insistant sur ce qu'« elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement ». Il tenait à mettre en lumière le caractère quasi-mystique du phénomène : « Mais ce feu celeste qui chauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits de femmes; ils sont tous froids et jolis comme elles; [...] elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. » Si les arguments de Rousseau contre le génie féminin connurent une fortune certaine dans le discours des Lumières parmi les adversaires de l'émancipation féminine, le nom de Sapho résonnait différemment dans le Dictionnaire philosophique de Voltaire à l'article « Enthousiasme ». Le patriarche de Ferney qui y définissait les manifestations de l'enthousiasme artistique, restait sceptique devant les « fables » païennes et chrétiennes qui décrivaient certains moments privilégiés de l'extase mystique et les états de possession par les Muses ou le Diable. L'enthousiasme de Saint Ignace lui paraissait résulter « d'une tête un peu échauffée » par la lecture des romans et des Ecritures et, dans la même ligne, Voltaire ne retenait pas le récit du délire sacré de Sapho recevant l'esprit d'Apollon. Donnant crédit à la version ovidienne des amours de Sapho et à

1 - Le Journal de lecture ou Recueil pour les oisifs (reproduction de l'éd. d'Amsterdam : Paris, chez Michel Rey, 1775) reprend la traduction de Boileau sous le titre Fragment de Sapho. « Heureux ! qui près de toi, pour toi seule soupire ; / Qui jouit du plaisir de l'entendre parler : / Qui te voit quelquefois doucement lui sourire. / Les Dieux dans son bonheur peuvent-ils l'égalier // Je sens de veine en veine une subtile flamme / Courir par tout mon corps, sitôt que je te vois. / Et dans les doux transports où s'égaré mon âme / Je ne saurais trouver de langue, ni de voix. // Un nuage confus se répand sur ma vue. / Je n'entends plus : je tombe en de douces langueurs ; / Et pâle, sans haleine, interdite, éperdue, / Un frisson me saisit, je tremble, je me meurs. »

son suicide, il analysait son emportement amoureux comme le seul enthousiasme qui, devenu une véritable « démence », lui avait coûté la vie. Il fallut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que renaisse dans des écrits une image plus positive de la brûlante Sapho : l'« enthousiasme » de la poétesse y fut présenté sous couvert de la première expérience authentique de la création artistique féminine. Reprise de façon très personnelle, cette figure allait s'intégrer chez Constance Pipelet et Germaine de Staël dans une quête littéraire, destinée à soutenir un projet de revalorisation de la femme écrivain.

La mode des Sapho tragiques

S'il faut parler d'une véritable mode des Sapho dans la littérature romanesque, dans la poésie, dans le drame lyrique et le théâtre, dans la peinture et la sculpture, ce serait à l'héroïde d'Ovide que le siècle des Lumières le dut. Depuis la première édition des *Héroïdes* d'Octavien de Saint-Gelais au début du XVI^e siècle, les multiples éditions et traductions dont font état les récents travaux de Daniela Dalla Valle et de Catherine Volpillac-Auger, montrent l'ampleur de ce succès (Lectures d'Ovide, 2003). Le problème qui se posa aux écrivains désireux d'exploiter le thème des amours de Sapho fut d'adapter le récit d'Ovide, par nature plus pathétique que dramatique. Il pouvait paraître plus aisé de rédiger une héroïde, imitée de la Lettre de Sapho à Phaon, en l'imaginant comme un long lamento, offrant le spectacle d'un désespoir immense que de tirer un roman de l'épisode ovidien, pauvre en péripéties. Deux solutions romanesques furent trouvées : Jean-Jacques Barthélémy et Étienne de Lantier choisirent de consacrer à l'histoire de Sapho quelques chapitres de leurs voyages en Grèce et en Asie, concentrant l'intrigue sur l'épisode du rocher de Leucade, tandis que Claude-Louis de Sacy prit le parti d'embrasser la totalité de la vie de Sapho, n'hésitant pas à se libérer du texte ovidien pour imaginer un étrange renversement des rôles dans un décor pastoral. Les Amours de Sapho et de Phaon, avec la description de l'île de Leucade, de son temple et de son rocher, furent publiés à Avignon, chez Luxembourg Bonnet, en 1775. L'originalité de Claude-Louis de Sacy consista à multiplier les péripéties pour donner un souffle romanesque à une source qui en comportait peu. Débutant son roman de bergers par la naissance de Sapho au foyer austère et heureux de Scamandronyme et Cléis, il présenta Sapho comme une jeune beauté qui acquit l'auréole de la pietas (sentiment du devoir), après la mort infortunée de ses parents dévorés par une lionne en furie : « L'innocence de son cœur se peignait sur sa bouche vermeille ; en la voyant on disait : non jamais le mensonge ne souillera des lèvres si pures, elles seront l'organe de la vérité, son âme en est le sanctuaire. » Dépouillée par des parents avides, Sapho est réduite à honorer ses dieux et à garder un troupeau. En dépit des mièvreries pastorales liées au genre, ce roman mettait en scène un Phaon dont les vœux de chasteté évoquent curieusement ceux des vestales romaines, gardiennes du feu sacré. « Phaon est le plus doux et le plus vertueux des hommes ; mais il a juré à votre sexe une haine

éternelle; il promet au ciel de briser sa lyre s'il violait jamais ce serment affreux: inaccessible aux traits de l'amour; il les lance de tous côtés. Adoré de toutes les bergères, il dédaigne leur hommage, et se fait un jeu cruel de voir couler leurs larmes: l'amour est à ses yeux indigne d'un homme. » Poursuivi par les assiduités d'une Sapho qui se déguise en homme pour gagner son amitié et le sauve de la mort, il cède à l'amour, mais découvre au fil des aventures le bonheur de l'inconstance. Claude-Louis de Sacy renouvelait l'histoire des amours de Sapho et de Phaon, en entremêlant toutes les modes du temps et en détournant le personnage de Sapho de son contexte ovidien. Dans cette trahison du modèle ancien, le romancier mettait en scène avec complaisance un héros qui cumulait les honneurs attachés à la condition de poète reconnu, les prérogatives de la vertu, l'adresse du guerrier et du séducteur. La violence de l'Antiquité était déplacée sur la figure de Sapho, qui tuait sans état d'âme et tournait contre elle son énergie destructrice: « Dans l'excès de sa rage amoureuse elle se précipite dans la mer, ses eaux éteignirent le feu de son amour en éteignant celui de ses jours. » Sapho était devenue un monstre d'énergie, bien éloigné de l'être sensible et malheureux que célébrait Ovide.

Dans un autre genre romanesque, le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire (1788) de Jean-Jacques Barthélémy et le Voyage d'Anténor en Grèce et en Asie, avec les notions sur l'Égypte, manuscrit grec trouvé à Herculanium (1797) d'Étienne de Lantier proposaient d'aller à la découverte d'un univers culturel et de civilisations qui fascinaient les amateurs d'antiquités et les érudits européens. La magie du mot « Herculanium » dont avait usé le Voyage d'un Français en Italie (1769) de Jérôme Lalande, devait susciter la curiosité d'un public lettré, attiré par les vestiges et les fouilles. Mais nos romanciers voyagèrent au pays de Sapho et d'Alcée, leurs livres antiques à la main. Le site que découvraient leurs personnages est le pittoresque promontoire de Leucade avec son temple d'Apollon, célébré dans l'héroïde d'Ovide. Cette étape exotique servait de prétexte à l'évocation de Sapho, donnée comme la curiosité poétique de ces terres lointaines. Le tour de la Grèce devint un voyage au pays des mythes littéraires. Le passé de la poétesse s'égrenait au fil de chapitres qui joignaient aux détails savants, issus d'enquêtes minutieuses, les circonstances rêvées par Ovide. Le souci d'exhaustivité, de précision dans les descriptions archéologiques et historiques ainsi que le voyage littéraire auquel était convié le lecteur, allait ériger l'ouvrage de Jean-Jacques Barthélémy en modèle pour une génération d'écrivains. La splendeur de l'île de Lesbos qui frappa Alphonse de Lamartine dans les Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833, ou Notes d'un voyageur, devait être un prélude à l'évocation littéraire de Sapho: « Souvenir poétique de la seule femme de l'antiquité dont la voix ait eu la force de traverser les siècles. [...] Le cœur qui a laissé couler les stances de Sapho devait être un abîme de passion et d'images. » Cette louange délicate adressée à Sapho conservait quelque chose du reflet idéal que Jean-Jacques Barthélémy avait proposé de la poé-

tesse, lorsqu'il en présentait l'Ode à une amie dans une traduction libre, inspirée de celle de Boileau. Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce qui inspira à Germaine de Staël d'élogieux Couplets à M. l'abbé Barthélémy en 1789, fut avec Le Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene (1811) d'Alessandro Verri, ainsi que l'a montré Danielle Johnson-Cousin, l'une des sources de Sapho, drame en cinq actes et en prose, écrit en 1811.

* * *

Le tragique destin de Sapho devait être le point de départ d'une série d'héroïdes qui jalonnèrent la deuxième moitié du XVIII^e siècle. « [L']esprit, [l']a facilité et [l']a volupté » (Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences, 1775), ces brillantes qualités que Diderot reconnaissait à Ovide, furent souvent absentes des imitations que suscita son œuvre. L'Ode de Sapho à Phaon que publia en 1790 la comtesse Anne-Marie Beaufort d'Hautpoul fut couronnée par l'Académie des Jeux Floraux. Cette ode, remarquée par Delille, s'inspirait amplement d'Ovide dont elle reprenait le récit des amours trahies de Sapho et le procédé de composition. Certains traits d'une grande banalité affadirent l'héroïde, comme dans les adieux de Sapho : « De son indigne choix Sapho va se punir ; / Je rougis de t'aimer, c'est plus que te haïr. » A quelques nuances près, Blin de Sainmore présentait en 1766 une adaptation très « libre » de l'héroïde d'Ovide dont il se réclamait. Son héroïde, Sapho à Phaon, reprit en les délayant certains détails du décor, les circonstances de la rencontre amoureuse, celles du drame, ainsi que les états d'âme de l'héroïne antique ; Blin de Sainmore se trompait peu, lorsqu'il signalait dans sa préface la banalité de son propos : « Cette lettre, quant au fond, n'a rien d'extraordinaire ; c'est une amante abandonnée, qui se livre tantôt aux transports de l'amour, & tantôt à la fureur. » Pâle imitation du modèle ovidien sous la plume d'Anne-Marie de Beaufort d'Hautpoul et de Blin de Sainmore, le récit mythique de Sapho fut une source à laquelle puisa le goût romantique naissant. En effet, le choix esthétique des situations violentes et des cas extrêmes qui s'était affirmé dans le Salon de 1767 de Diderot, trouva à s'exprimer dans le « poème élégiaque » de Touzet (1812). Dans cette héroïde, l'intensité de la passion culminait avec le suicide de Sapho :

[..] Déjà du roc désert elle atteignait la cime ;
 Là, ses regards troublés se fixent sur l'abyme ;
 Enfin, d'un ton de voix conforme à ses douleurs,
 Elle exhale en ces mots ses dernières fureurs.
 « Ecueils retentissans, et vous mers orageuses,
 Et vous vents, écoutez mes plaintes douloureuses :
 Que toute la nature aussi triste que moi,
 Se revête de deuil et respire l'effroi !
 La voix qui retentit sur cette affreuse rive

*Est le dernier soupir d'une amante plaintive;
C'est la voix de Sapho. Victime de l'amour,
Victime d'un ingrat, Sapho renonce au jour. [...]*

La violence de la trahison, la force de la passion ou la méditation mélancolique de Sapho face au néant furent autant d'occasions de renouveler le récit ovidien. Comme l'héroïde de Touzet, l'« élégie antique » qu'Alphonse de Lamartine publia dans le recueil de ses Nouvelles méditations poétiques (1824) donnait à voir l'âme explorée de Sapho dans un poème funèbre où la poétesse épanchait son désir d'anéantissement: « J'ai méconnu l'Amour, l'Amour punit mon crime. / O Neptune, tes flots seront plus doux pour moi! »

* * *

Le promontoire de Leucade représentait l'aboutissement du périple de Sapho et le lieu privilégié des scènes pathétiques où la sensibilité exacerbée de l'héroïne trouvait à s'exprimer: la prostration ou la fureur de la femme blessée, le poison mortel qu'était son désespoir, le dernier face à face avec Phaon étaient les étapes implacables qui menaient à son suicide. De ce fait, le mythe latin de Sapho fournissait à l'opéra et au théâtre du XVIII^e siècle une héroïne antique et un thème destiné à toucher « les âmes tendres et sensibles »; il ouvrait un espace à l'imaginaire et à l'expression de la volupté de la douleur. Déjà l'Avertissement du Triomphe des Arts (1700) d'Antoine Houdar de la Motte avait affiché la nécessité de moderniser le genre lyrique, tout en préconisant une fidélité à l'héroïsme chanté par les Anciens. Face aux contempteurs de l'opéra, La Motte avait revendiqué les droits d'une imagination créative par rapport à la vérité historique. Mais ses considérations esthétiques ne cohabitaient-elles pas avec des jugements d'ordre moral? Quand il eut choisi de chanter la passion de Sapho, les paroles de l'Ode à une amie lui parurent flétrir la dignité du genre. Il se mit en devoir de les mettre au goût du jour, répondant habilement aux exigences d'un opéra réglé: « Il ne nous reste des Ouvrages de Sapho, qu'un Hymne à Vénus & le fragment d'une Ode à une amie. C'est de ce fragment, où Sapho fait voir la passion la plus vive, que j'ai tiré son caractère [...]. Je me serais fait l'honneur de conserver ses pensées et son tour, si je les avais crues de notre goût; [...] ainsi j'ay mieux aimé donner un médiocre original, qu'une copie froide & languissante ». Ce fut avec des accents précieux que Sapho chanta l'inconstance fatale de l'amour à la Seconde entrée qui lui était consacrée dans le Triomphe des Arts. L'amour ne lui avait été révélé qu'après qu'il eut pris fin pour Phaon. Sa conscience malheureuse naquit de ce moment fatal.

*Quand j'ay commencé de l'aimer,
 J'ay cessé de lui plaire.
 Amour, tu ne te plais qu'à tromper nos désirs,
 Non, tu n'as point de douces chaînes,
 Tu ne promets que des plaisirs,
 Et tu ne donnes que des peines.*

Sapho pouvait bien rêver d'un autre destin amoureux, mais elle était contrainte par la servitude où la tenaient les dieux et sa propre passion. Dans l'univers mental de l'héroïne d'Houdar de la Motte, le suicide avait une fonction de compensation et de consolation. La mort qui la libérait lui rendait un Phaon ému par son geste et touché par la pitié. Le dénouement faisait la part belle à la « tristesse » de l'amant qui se convertissait apparemment à la vertu et célébrait la gloire d'une Sapho aussitôt placée « entre les filles de mémoire » au firmament des dieux. La tentative de Houdar de la Motte pour moderniser ses personnages avait été critiquée par Anne Dacier qui dénonçait l'embourgeoisement des héros antiques.

Durant le XVIII^e siècle, la scène lyrique usa de la liberté que lui assurait la fiction du muthos pour poser des questions sur la condition des hommes, leurs passions, leurs rapports avec le religieux et le politique. La grandeur dans le suicide de Sapho suscita auprès du public des Lumières une telle fascination que le problème soulevé par cet engouement concernait tant l'esthétique que la morale. Dans « De la probité, par rapport au public » (De l'Esprit, II, 11, 1758), Helvétius s'interrogea sur les impératifs moraux d'un tel acte : l'échelle de valeurs devait se rétablir, quand il s'agissait de juger un acte de désespoir sentimental et un acte de courage dont le motif se trouvait dans l'intérêt général. Le parallèle dressé entre Sapho et Curtius rattachait le Romain à la lignée des figures illustres ¹, tandis que Sapho en était exclue puisqu'elle n'avait été acculée au suicide que par désespoir : « Sapho est une folle, et Curtius un héros. » Les folies par amour devinrent à la mode quelques années avant la Révolution, comme on put le lire dans l'Année littéraire de 1786 : « Depuis Le roi Lear, et surtout depuis Nina, on n'entend plus parler que de fous et de folles ; tout Paris en raffole lui-même. » Le déchirement sentimental et la folie, issus d'un amour interdit ou d'un abandon, furent les aspects paroxystiques de la sensibilité dans les pièces de théâtre et les tragédies lyriques de cette période. Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) qui composa la musique de la fête en l'honneur de Franklin chez madame Helvétius (1778), se rendit célèbre le 15 mai 1786 au Théâtre-Italien par sa comédie en un acte, Nina ou la Folle par amour, dont le livret fut écrit par Marsolier de Vivitières, auteur à succès de La Folle par amour, pièce représentée en 1786 aux Comédiens italiens. Il retrouva avec le même librettiste cette rhétorique de l'excès,

1 - Pour sauver Rome menacée d'engloutissement, Curtius s'était jeté dans un gouffre comme le demandait l'oracle.

lorsqu'il créa le 14 février 1800 à Paris, Le Rocher de Leucade, opéra-comique en un acte.

Toutefois, le suicide de Curtius que célébrait Helvétius, trouva à s'illustrer dans l'Histoire de la Révolution française: « Mourons tous pour l'Égalité, / sans elle il n'est point de patrie » écrivit Goujon, martyr de prairial (1795), avant de se donner la mort. Sapho, la tragédie lyrique que Constance Pipelet fit représenter le 14 décembre 1794, séduisit un public sensibilisé par la mort volontaire, car elle faisait partie du vécu des citoyens dans les actes héroïques qu'exigeait la défense de la patrie. Constance Pipelet proposa une lecture révolutionnaire de l'histoire tragique de Sapho et évita la facilité avec laquelle l'opéra invoquait, sous l'Ancien Régime, les dieux et l'Olympe pour expliquer le sort fatal des héros. En s'appropriant le personnage de Sapho, Constance Pipelet reconstruisait son histoire en restant à une certaine distance du récit ovidien: Phaon y est une pâle figure d'amant, un personnage indécis qui n'ose pas révéler la vérité à Sapho. La poétesse est trompée par une de ses proches, jalouse de sa gloire; tout en feignant d'aimer Sapho, Damophile qui a l'âme basse des hypocrites excite par des remarques perfides le désespoir de la poétesse pour l'inciter à se donner la mort. Ce projet criminel qu'elle dévoile aux gardiens du temple, rejoint les préoccupations du grand-prêtre qui voit avec inquiétude le peuple s'opposer à la cérémonie du saut de Leucade:

*Amis, nous sommes seuls, parlons sans nous contraindre;
Il est plus d'un écueil qu'ici nous devons craindre;
Ministres d'Apollon, c'est à nous de juger
S'il veut ou ne veut pas punir ou protéger
Et si nous permettons qu'un si brillant exemple
Du peuple qui s'alarme excite la douleur,
Bientôt notre antique splendeur...
Mais on vient, rentrons dans le temple.*

Ce serviteur des forces obscures religieuses, symbole de la mort, est en opposition avec la force de libération que représente le peuple. Deux histoires s'entremêlent ici: le drame de Sapho ou l'histoire pathétique d'une poétesse, trahie par un amant inconstant, victime d'une vengeance féminine et de superstitions religieuses et l'histoire d'un peuple qui découvre les mensonges de l'Église, son ennemi politique de toujours. Le poète grec Stésichore, vieil ami de Sapho, incarne la conscience politique de la Révolution, lorsqu'il s'efforce d'éveiller la vengeance de la Nature et des Dieux contre les prêtres:

*Dieux justes et puissants, souffrirez-vous en paix,
Que d'indignes mortels, comblés de vos bienfaits,
De votre nom sacré voilant leur barbarie,
Osent vous imputer ces horribles forfaits?*

Le triomphe de la vérité s'organise: les dieux interviennent de façon spectaculaire avec

un déluge de feu qui réduit en cendres le temple d'Apollon et met fin au règne de l'Imposture. Constance Pipelet n'a pas résisté au plaisir de créer une tragédie lyrique à la mesure de sa sensibilité politique, édifiante et tourmentée. Malgré la mise au point d'Helvétius, le sublime tend à se dissocier de la conformité avec la vertu civique. Sapho n'est pas une représentation de la vertu féminine, comme avait pu l'être Lucrèce, la forte et héroïque Romaine à qui Rousseau avait donné un premier rôle dans une pièce inachevée (conçue entre juin et octobre 1754, Confessions, Livre VIII). Elle cristallise, dans l'opéra de Constance Pipelet, tous les traits d'une héroïne sensible, brûlée par les feux de l'amour, affaissée par la crainte et la douleur de l'abandon. Cette tragédie lyrique ne saurait mieux montrer à quel point une relation harmonique entre le génie féminin et la société est exclue. Toutefois le projet de Constance Pipelet n'était pas d'entretenir la femme dans un sentiment tragique et de la vouer à l'inaction. Le mythe de Sapho était, pour elle, signe de la grandeur et de la misère des femmes, privées d'un univers à leur mesure; il devait les convaincre qu'en elles résidaient un « enthousiasme », une inspiration créatrice permettant de construire leur existence. La dramaturge ne faisait que précéder l'apologiste féministe: car en 1797, Constance Pipelet se livrait à une réflexion polémique contre les critiques littéraires et revendiquait dans les vers passionnés de son Épître aux femmes un droit au Parnasse:

*O Femmes, qui brûlez de l'ardeur qui m'anime,
Cessez donc d'étouffer un transport légitime;
Les hommes vainement raisonnent sur nos goûts:
Ils ne peuvent juger ce qui se passe en nous.
Qu'ils dirigent l'État, que leur bras le protège;
Nous leur abandonnons ce noble privilège;
Nous leur abandonnons le prix de la valeur;
Mais les arts sont à tous ainsi que le bonheur.*

Si les vers d'Ovide furent un objet d'émulation pour la jeune Germaine de Staël, ses premiers essais, la romance Sapho et Phaon (1784) et les Couplets à M. l'abbé Barthélémy (1789), donnent à penser que ses préférences allèrent à Sapho parce qu'elle tenait la poétesse pour une femme de génie. Sapho, drame en 5 actes et en prose, ne fut composé par Germaine de Staël qu'en 1811, puis publié dans ses Œuvres posthumes. Les modifications que la dramaturge fit subir à l'archétype de l'amoureuse ovidienne permettent de saisir comment, au milieu des préoccupations politiques et intellectuelles de la France post-révolutionnaire, elle repensa l'histoire de Sapho pour que l'œuvre répondît à ses convictions les plus intimes. Sur les pas de Jean-Jacques Rousseau qui avait défini les grands traits de la vertu domestique féminine dans sa Lettre à d'Alembert, la Révolution française avait tracé les contours d'un magistère des mœurs pour lequel la femme devait acquérir les qualités de retenue, d'honnêteté et de sensibilité; toutefois rien ne laissait supposer dans le discours révo-

lutionnaire qu'elle eût d'autres aptitudes. L'Antiquité dont il fut tant question pendant la Révolution, reconnaissait pourtant la *uirtus* d'une femme, lorsqu'elle s'était élevée « au-dessus de son sexe ». Valère Maxime célébrant Lucrèce avait même supposé que cette héroïque Romaine s'était virilisée¹. Germaine de Staël se fit un devoir de dénoncer les contradictions d'une Révolution, faite au nom de la Liberté, qui en laissait si peu aux femmes : « Depuis la Révolution, les hommes ont pensé qu'il était politiquement et moralement utile de réduire les femmes à la plus absurde médiocrité » (De la littérature, II, 4, 1800). Dans la nécessité de contester une telle répartition fonctionnelle des sexes dans la société, elle convoquait la gloire antique de Sapho pour fonder une apologie de la femme de génie. Compte tenu de la cassure qui s'était établie entre la communauté sociale et la femme créatrice, dont Corinne ou l'Italie (1807) proposait une image sombre, Germaine de Staël établissait le constat que l'amour était contraire au génie. Développant à nouveau ce dilemme dans son drame, elle plaçait des paroles amères dans la bouche de Sapho : « Ne vous fais-je pas pitié ? Ah ! j'étais née pour la gloire, et je succombe à l'amour ! L'univers réclamait mon génie, et le dédain d'un seul homme a flétri le présent des dieux » (Sapho, I, 3). L'amour ruinait l'« enthousiasme » et introduisait une faille dans le bel idéal du Beau et du Bien que Germaine de Staël cherchait à bâtir. Le mythe de Sapho se chargeait dans la fiction théâtrale d'énoncer cette tension profonde entre féminité et génie, entre liberté et nécessité, dramatisée par le parcours fatal qu'accomplissait l'héroïne. Mais l'anéantissement du moi que ce destin tragique supposait relèvera d'une volonté et non d'une nécessité ou d'un caprice des dieux. Sapho refuse toute compromission avec le monde qui l'entoure : elle sacrifie sa passion en donnant sa jeune élève et rivale Cléone à Phaon, mais elle renonce aussi à sa lyre après avoir été couronnée pour son improvisation dans le temple d'Apollon. L'apothéose de sa liberté apparaît dans son dernier blasphème : « Le bonheur n'a pas approché mon âme. Apollon ne saurait l'accorder » (Sapho, II, 7). Le drame staëlien Sapho suggérait que la vraie grandeur se révèle dans un conflit où la mort coïncide avec la liberté.

Des abords de la Révolution aux premières années du XIX^e siècle, Sapho ne cessa de faire partie de l'héritage antique qui suscitait l'intérêt esthétique des créateurs. Peintres et sculpteurs revinrent fréquemment à la figure de Sapho abandonnée, symbole de la grande douleur. Claude Ramey (1754-1838) exposait au Louvre, au salon de 1796, une mélancolique Sapho en marbre, appuyée sur sa lyre, tenant à la main la célèbre lettre à Phaon. Moins d'un siècle plus tard, James Pradier (1780-1852) triom-

1 - Valerii Maximi. Lib.6, § 1: Dux romanae pudicitiae Lucretia cuius uirilil animus, maligno errore fortuna, muliebri corpore sortitus est: « En tête de la pudeur romaine, Lucrèce dont l'âme virile, par une maligne erreur de la fortune, s'est vue attribuer un corps féminin. »

pha avec une énigmatique Sapho aux pieds desquels étaient sculptées des vaguelettes, annonce de son suicide imminent. Théophile Gautier en fit un admirable compte-rendu dans le Salon de 1848. Le critique d'art appréciait, en autres motifs, le charme suggestif du drapé à l'antique et l'effet pathétique d'une souffrance féminine qui tendait à se prolonger : « Une souple draperie, flottante et précise comme celle de la Mnémosyne ou de la Calliope, enveloppe son corps, dont elle voile les formes tout en les accusant. Un de ses bras pend au long de son flanc et retient une lyre d'écaille de tortue près de s'échapper; l'autre serre d'une main contractée un rouleau de papyrus sur lequel on lit, en caractères grecs, les premières strophes de l'ode fameuse traduite par Catulle et par Boileau. La tête s'incline pensive et douloureuse, courbée sous l'amer chagrin d'un amour méconnu. Au bas, sur le pli de la robe, s'ébattaient et se becquètent deux colombes : inutile offrande qui n'a pas désarmé Vénus ! » La peinture se saisit du thème pour en décliner différentes variations. Jacques-Louis David (1748-1825) donna une version néo-classique des amants ovidiens : cette huile sur toile intitulée Sapho et Phaon (1809) dévoilait la beauté des formes arrondies et érotiques des corps dans un décor somptueux. L'un des disciples de David, Antoine-Jean Gros (1771-1835), rendu célèbre pour son portrait de Bonaparte à la tête de ses troupes sur le pont d'Arcole, voulut saisir l'instant dernier de Sapho au promontoire de Leucade. Sapho se précipitant du rocher de Leucade, présenté au salon de 1801 à Bayeux, donnait à voir le saut de la poétesse, moment sublime de violence et d'abandon extrême, que peignit à son tour le romantique Dugasseau dans une oeuvre dont Baudelaire apprécia « la jolie composition » (Salon, 1845) Avec l'histoire de Sapho, le sublime trouvait à se réaliser pleinement dans le tragique. Les oeuvres néo-classiques et romantiques illustraient cette inscription du sublime dans des images de souffrance, d'inquiétude et de mort, suggérées par le mythe, à un moment de l'Histoire qui fut marqué par le déclin des valeurs révolutionnaires.

Si Horace tenait la poésie homérique pour un modèle d'excellence sans que cela puisse souffrir discussion, il s'autorisait d'Alcée, de Pindare, d'Anacréon et de Sapho, qu'il considérait comme des sources de renouvellement et de modernité : « Le temps n'a pas effacé les jeux aimables d'Anacréon. Il respire toujours, l'amour de la jeune éolienne; elles vivent encore, les passions brûlantes qu'elle confiait à sa lyre » (Odes, Livre IV, Ode IX). Aussi, pour conférer à leurs jugements esthétiques plus d'autorité, les critiques des siècles classiques invoquaient-ils Sapho dont les odes étaient tenues pour une beauté du genre. Mais la faveur dont sa poésie bénéficiait, n'allait-elle pas porter le trouble dans les sens et dans l'âme ? L'autorité du « bon goût » permit au moraliste qu'était Boileau de blâmer ce qui dépassait la mesure et de voiler l'immoralité de l'Ode à une amie. S'abritant derrière les œuvres des Anciens qui avaient forgé à partir de la vie de Sapho un véritable mythe, les hellénistes adoptèrent des images

contrastées de la poétesse de Lesbos, la parant de toutes les vertus ou la soupçonnant de la pire débauche.

La Sapho des Lumières atteste l'incomparable richesse et la vitalité du mythe littéraire légué par l'Antiquité. L'érudition du Grand Siècle avait difficilement fait la part du personnage historique, auréolé de son vivant, et de la figure mythique créée par Ovide, querelle que le XVIII^e siècle poursuivait et n'a pas évidemment épuisée. Le mythe de Sapho affleure dans l'art, la littérature et la pensée philosophique. Le rapport appuyé qu'avait entretenu Madeleine de Scudéry avec Sapho témoigne d'une intériorisation du modèle antique, qui parfois poussa des femmes des Lumières à revendiquer leur propre gloire littéraire et à formuler avec plus de force leurs aspirations nouvelles. L'infléchissement du mythe sous l'effet des hantises et des questions propres à chaque créateur, restitue un panorama vivant des enjeux esthétiques et idéologiques du siècle. Parce que le saut de Leucade appartenait au domaine des images connues et fascinantes, le XVIII^e siècle lui assigna une place de choix : le mythe y gagna en profondeur, en se prêtant à des débats d'idées sur l'amour, le bonheur, l'abandon, la folie, le suicide et sur les rapports avec Dieu. Pareil destin n'avait rien d'accidentel dans un siècle qui s'était donné comme devise : Aude sapere, Aie le courage de ton entendement. (Kant, Was ist Aufklärung? déc.1784.)

Huguette KRIEF