

LE FRISSON DE SAPPHO

DAVID BOUVIER
Faculté des Lettres
Université de Lausanne (Suïça)

RÉSUMÉ: *S'il est vrai que la compréhension d'une œuvre antique est toujours influencée et conditionnée, entre autres facteurs, par l'histoire des relais, traductions, interprétations, reprises et réappropriations qui ont assuré sa transmission et sa réception, ce constat prend une force exemplaire dans le cas de la poésie de Sappho. Parole féminine dans un monde culturellement dominé par le masculin, marquée du sceau de la différence, la poésie de Sappho a été expliquée autant qu'elle a été réinventée, récupérée et subvertie. Mais si sa poésie est indissociable de l'histoire complexe de sa réception, Sappho aussi s'approprie une tradition, voire des traditions, qu'elle contribue à transformer.*

MOTS-CLEFS: *Sappho; frisson; tressaillement; réception; tradition.*

1. Le frisson (φρίκη) d'Hélène et le tressaillement (τρόμος) de Sappho

S'il est vrai que la compréhension d'une œuvre antique est toujours influencée et conditionnée, entre autres facteurs, par l'histoire des relais, traductions, interprétations, reprises et réappropriations qui ont assuré sa transmission et sa réception, ce constat prend une force exemplaire dans le cas de la poésie de Sappho. Parole féminine dans un monde culturellement dominé par le masculin, marquée du sceau de la différence¹, la poésie de Sappho a été expliquée autant qu'elle a été réinventée, récupérée et subvertie. Comme si toujours il fallait atténuer la différence, dissiper la spécificité même de cette parole "trop" féminine, issue d'une poétesse dont on dénonce le caractère "instable" – pour reprendre

¹ Sur les conséquences de ce constat, voir récemment les remarques de Yatromanolakis, 2007, 366-367.

l'expression d'un témoignage péripatéticien masculin². Les fragments qui nous restent de sa poésie ont chacun une histoire philologique différente, liée à des cheminements propres: mais toujours il faut se méfier d'une plume masculine qui cite une parole féminine. Ainsi quand le Pseudo-Longin cite l'ode 31, il faut prendre garde à la façon dont il encadre la citation et le commentaire des vers de Sappho par des citations des poèmes homériques, avec – on va le voir – un subtil parallèle entre le “frémissement (τρόμος)” de peur des guerriers et celui de la narratrice de l'ode 31³.

Mais si la poésie de Sappho est indissociable de l'histoire complexe de sa réception, il faut aussi rappeler la dette de Sappho. Elle aussi s'approprie une tradition, voire des traditions, qu'elle contribue à transformer. Prenons l'exemple de l'ode 31 et limitons-nous plus précisément à ce “frémissement”, pour traduire ainsi le terme τρόμος, qu'éprouve la narratrice aux vers 13-14. Symptôme privilégié d'une réaction émotionnelle, le τρόμος de l'ode 31 est porteur de sens multiples, “tressaillement, tremblement, frisson, chaire de poule...”. Comment traduire? Comment interpréter cette sensation? Sans oublier que les mots ont une mémoire dont Sappho hérite. C'est alors la poésie homérique qui offre le meilleur point de comparaison; mais l'interprète doit se prémunir contre la tentation d'établir des filiations directes entre des traditions poétiques parallèles et croisées⁴. Chez Homère, le τρόμος est signe de peur ou de crainte. Quand Thétis apporte à Achille ses armes divines, c'est un “frémissement” (τρόμος) qui saisit les Myrmidons à la vue du bronze. Voyant Achille, tel Arès, se lancer contre lui, Hector est saisi d'un “frémissement” (τρόμος)⁵. Quel rapport entre le frémissement de peur des héros sur le champ de bataille et la narratrice de l'ode 31 saisie d'un frémissement à la vue d'une autre femme au rire désirable? Une femme peut-elle dans la poésie homérique susciter la peur ou provoquer chez ceux qui la regardent un “frémissement”? Oui, mais le mot qui désigne le frisson est alors différent; rappelons la dernière image de l'*Iliade*, quand, pleurant Hector, la plus belle des femmes grecques, Hélène, décrit le frisson qu'elle provoque chez tous ceux qui la regardent: πάντες δέ με πεφρίκασιν⁶. Hélène est belle, désirable, mais elle est liée à une

² POxy. 1800, fr. 1 = Chamael. F 27 Wehrli et Ferrari, 2007, 166. Sur la réputation de Sappho dans l'Antiquité, Most, 1996, 11-9; Lefkowitz, 1996; Iriarte, 2007 et les pages introductives de Ragusa, 2005, 23-53.

³ Cf. *infra*.

⁴ Voir l'avertissement pertinent de Calame, 2005, 31-3.

⁵ Il. XIX.14-17 et Il. XXII.136. Cf. aussi *infra*.

guerre et une histoire qui la rendent effrayante. Du moins est-ce l'opinion d'Achille. Pour qualifier Hélène, cause du conflit et du malheur de tous, il emploie un adjectif unique dans l'Iliade, *ῥιγεδανός*, "qui fait frissonner de froid" (*ῥιγεδανῆς* ' *Ἐλένης*), formé sur la même racine que les verbes *ῥιγέω* et *ῥιγώω* employés dans les poèmes homériques pour signifier le frissonnement de crainte ou de froid⁷. L'Hélène devant qui "tous frissonnent" est-elle une beauté qui glace comme la crainte⁸?

Frissonner devant une femme qui suscite désir et peur? Les références homériques invitent à penser que l'effet de la beauté d'Hélène était un thème volontiers exploité par les aèdes des traditions orales épiques. Il importe alors de s'interroger sur la culture de Sappho, sur le rôle dans sa formation d'une initiation à des traditions épiques dont elle se révèle imprégnée⁹. Mais sans aller si loin, je veux simplement dans cette étude m'interroger sur les interprétations de ce "frémissement", désigné par le terme *τρόμος*, qui parcourt tout le corps de la narratrice de l'ode 31, une narratrice que beaucoup ont identifiée à Sappho elle-même: symptôme d'un malaise amoureux, signe d'une expérience extatique, effet de la peur, de l'inspiration, marque d'une révélation? Chemin faisant, on verra peut-être émerger quelque allusion à cet autre frisson que désigne le terme *φρίκη*.

2. Le pouvoir suggestif de l'ode 31

L'ode 31 a un pouvoir suggestif d'autant plus fort que Sappho a voulu sa polysémie. Mais deux millénaires et demi plus tard, c'est aussi l'histoire de sa réception qui transforme et complique le texte reconstruit par les éditeurs. L'ode 31 nous est connue grâce à sa citation dans le traité du *Sublime*, (ci-après *Περὶ*

⁶ *Il.* XXIV.775.

⁷ *Il.* XIX.325 (pour *ῥιγεδανῆς*) et *Il.* V.596; XII.208, etc. (pour *ῥιγέω*) et *Od.* XIV.481 (pour *ῥιγώω*).

⁸ Voir aussi *ὀκρυόεσσης* en *Il.* VI.344; adjectif issu dans la tradition épique d'une déformation de *κρυόεις*: "qui fait frissonner, d'un froid glacial", employé pour qualifier la crainte en *Il.* IX.2; cf. Hainsworth, 1993, 68.

⁹ La question des rapports entre la poésie de Sappho et celle d'Homère fait l'objet d'un débat, rappelé par Calame, 2005, 31-3. Ferrari, 1986, 441-7 et Rissman, 1983, 66-118 offrent un matériel important pour repérer des échos ou parallèles; voir aussi Marcovich, 1972, 26. La thèse de Rissman est critiquée déjà par Fowler, 1986. Pour d'autres nuances, cf. Schrenk, 1994; Rosenmeyer, 1997; Steinrück, 1999; Bouvier, 2009. Larson 2010, 175-6 donne une bibliographie récente et montre que le débat n'est pas clos.

ὕψους). Mais ce texte, qui transmet les 4 premières strophes d'un poème qui devait être plus long, pose plusieurs problèmes que les témoignages parallèles ne permettent pas de trancher. Pour chaque vers les possibilités de compréhension -et donc les difficultés de traduction se multiplient. La narratrice évoque, à son "paraître" (φαίνεται μοι, v. 1), l'homme "égal aux dieux" (ἴσος θεοῖσιν),¹⁰ qui peut regarder de près cette femme (interpellée à la deuxième personne, mais anonyme) à la voix douce et au rire agréable. "Cela" (τό), dit la narratrice (v. 5-6), provoque la palpitation de son cœur en sa poitrine (καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν). Mais à quoi renvoie exactement le τό? Les interprètes divergent et s'opposent sur le référent exact de ce pronom anaphorique¹¹. Est-ce le seul rire de la jeune fille? Son rire et sa voix? Le fait que le rire s'adresse à un homme? Faut-il reconnaître un sentiment de jalousie et considérer que le τό renvoie alors à l'intimité partagée de la jeune fille et de l'homme assis près d'elle (ἐνάυτιός τοι ἰσδάσει, v. 2-3)? Qui est cette femme? Les traducteurs la disent "jeune", mais le texte grec n'est pas si précis. Qui est-elle par rapport à la narratrice? Et cet homme est-il réellement présent? Un homme quelconque ou particulier? S'agit-il d'un mari, d'un fiancé, d'un visiteur? L'ode est-elle un épithalame? Le débat reste ouvert et sans doute est-il bon d'en préciser encore l'histoire.

Et la question se renforce au vers 7 où le texte est peu sûr: ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ¹². Il suffit d'un regard "bref" (ἴδω βρόχε') – un regard difficile à soutenir longtemps – ¹³ vers la femme désignée par le pronom de la 2^e personne (ἔς σ') ¹⁴ pour que la narratrice éprouve une suite de sensations qu'elle décrit en un rythme qui semble s'accélérer et où Madame Dacier entendait cette "perte d'haleine qui arrive à tous ceux qui tombent peu à peu en pâmoison"¹⁵: la voix qui se brise, le feu léger qui court sous la peau, le regard qui s'aveugle, les oreilles qui

¹⁰ Je suis l'édition de Voigt, 1971. Pour un commentaire, cf. Hutchinson, 2001, 160-77 et toujours Degani & Burzachini, 1977, 139-46, avec mise à jour dans Degani & Burzachini, 2005; voir aussi Privitera, 1969b qui suit le texte de l'édition de Lobel – Page et donne un commentaire précieux.

¹¹ Most, 1996, 28-9 et Prins, 1996, 39-42.

¹² La version transmise par le manuscrit P du Περὶ ὕψους est métriquement impossible. J'ai retenu le texte édité par Voigt. Most, 1996, lit ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω, supprimant le pronom.

¹³ Sur les problèmes posés par βρόχε', cf. par ex. Degani & Burzachini, 1977, 143.

¹⁴ Si l'on accepte cette leçon pour le texte.

¹⁵ *Les poésies d'Anacréon et de Sappho*, traduites de grec en français, avec des remarques, par Madame Dacier, Paris, chez D. Thierry & C. Barbin, 424.

bourdonnent, la sueur froide, le tremblement, le teint pâle et, enfin, l'impression de mourir...¹⁶ Autant de symptômes, réels ou métaphoriques, qui ont autorisé un nombre infini d'interprétations. Sentiment de jalousie ou amoureux? Ode nuptiale? Situation fictive?¹⁷ Amour féminin ou masculin? Homosexuel ou hétérosexuel? Certains, comme Beattie, ont voulu supprimer le “tu” (σ') du vers 7 pour affirmer que la narratrice tombait sous le charme de l'homme et non de la femme¹⁸. Amour chaste ou non? Madame Dacier, première traductrice française connue de Sappho, transforme ainsi le sentiment amoureux en sentiment d'amitié¹⁹, répliquant à son père, Tanneguy Le Fèvre²⁰, austère érudit protestant qui fut l'un des tout premiers à admettre ouvertement en France l'homosexualité de Sappho.

3. Valeurs et significations multiples d'un “frémissement”

La polysémie de l'ode 31 touche autant l'ensemble que le détail des vers. Examinons le τρόμος, qui parcourt tout le corps de la narratrice: τρόμος δὲ πόλισαν ὄγρει, une phrase où les allitérations laissent entendre un “roulement de liquides” qui résonne dans l'adjectif χλωροτέρα qui suit et introduit le symptôme suivant²¹. Les traductions révèlent une série d'hésitations dues aussi au champ sémantique élargi couvert par ce terme: “tremblement”, “frisson”, “frémissement”. Le *LSJ* indique comme sens pour τρόμος (*sv.*) “*trembling, quaking, Quiévrain*”; sensation, explique le *LSJ*, provoquée “from fear” (renvoi à *Il.* XIX 14), “from love (renvoi à *Sapph.* 31.13; et pour l'emploi au pluriel, “*shiverings*”, à *Hp. Coac.* 92); ou encore “from cold”²². Les traducteurs de l'ode jouent sur la variété de ces sens. Le

¹⁶ Pour les maints problèmes philologiques que posent ces vers, cf. les commentaires cités note 10.

¹⁷ Cf. les arguments de Lasserre, 1989, 147- 152.

¹⁸ Privitera, 1969b, 40.

¹⁹ Paradiso, 2003, 61 et aussi DeJean, 1994, 56.

²⁰ Voir DeJean, 1994, 85 et Most, 1996, 19.

²¹ Sur les allitérations dans l'ode 31, cf. Segal, 1996, 65-6. L'analyse de Neri & Citti, 2003, malgré son titre, ne s'intéresse guère au τρόμος.

²² Le Bailly (*s.v.*) traduit par: “tremblement, frisson” et n'indique comme cause que la peur et la crainte. Pour φόκη, le *LSJ* indique comme traduction (*s.v.*) “*shuddering, shivering*; a mild form of ῥῆγος, *cold fit before fever*” et ajoute le sens de frisson d'horreur (*E. Ph.* 1284); le Bailly (*s.v.*) traduit par: “frissonnement” et indique comme emplois plus particuliers: “frisson de la peau”, provoqué par la frayeur, le froid ou la fièvre, ou le respect d'une divinité (*Hdt.* VI 134; *S. OT* 1306).

frémissement relève de la crainte dans les traductions de Ronsard (“je tremble tout de crainte”) et de Rémi Belleau plus affirmatif encore: “je suis en chasse à l’horreur, à la peur...”²³. Au sentiment de frayeur s’oppose, dans d’autres traductions, l’expression d’un sentiment extatique, en rapport avec une expérience de possession. Chez Boileau, qui traduit l’ode 31 dans sa traduction du traité *Du Sublime* et qui se permet de supprimer des expressions pour en ajouter d’autres, le frémissement est explicité par une sensation de transport langoureux: “Je n’entends plus, je tombe en de douces langueurs; / Et, pâle, sans haleine, interdite, éperdue, / Un frisson me saisit, je tremble, je meurs.”²⁴ Parfois encore, la traduction exploite un registre plus technique, voire plus médical: “Une fièvre secrète me consume lentement, / Je ne vois plus rien, ni n’entends. / Mes oreilles bourdonnent, / Mon corps est trempé de sueurs froides, / Je tremble de tout mon être.”²⁵ Enfin, et sans être exhaustif, il convient de citer les traducteurs qui font du τρόμος un symptôme d’émotion ou d’abandon amoureux: “Partout sur moi coule la sueur, un frisson / Toute me perd, plus verte que le gazon / Je suis, défaillante et sans force à peu près/ Je parais changée.”²⁶ Souvent, un titre annonce la ligne d’interprétation: “A une femme aimée”, “A la bien aimée”, “A l’aimée”²⁷.

Dans l’Antiquité déjà, les courants divergent et les “symptômes” de l’ode 31 inspirent des réécritures ou des réappropriations différentes, qui s’opposent parfois consciemment. Dans son *Idylle des Magiciennes*, Théocrite associe à la passion amoureuse de son personnage une pathologie clairement issue de l’ode 31: “Connais mon amour, d’où il est venu, auguste Séléné. Tout entière je fus plus glacée que neige; sur mon front la sueur ruisselait pareille aux gouttes de rosée; je ne pouvais proférer aucun son, pas même des balbutiements comme ceux que, dans leur sommeil, les enfants adressent à leur mère; tout mon corps devint raide, à l’égal

²³ Pierre de Ronsard, “Les Amours de Marie”, *Le Second Livre des Amours commenté par Remi Belleau du Perche*, Paris, 1560 et Rémi Belleau, *Les Odes d’Anacréon Téien traduites de Grec en François, ensemble quelques petites odes de son invention*, Paris 1556. Les deux traductions sont commodément regroupées, avec d’autres, dans Brunet, 1998, 25-7.

²⁴ Boileau, *Œuvres complètes*, édition établie par Françoise Escal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966, 357 et pour le commentaire de Boileau, 416; cf. aussi DeJean, 1994, 77.

²⁵ Danièle Calvo Platero, citée in Brunet, 1998, 121.

²⁶ Jym, Sappho de Mitylène réhabilitée, *Fragments authentiques de ses poèmes d’après Bergk, Boissonnade, Lemerre et Diehl*, traduction équirythmique, Angers 1937.

²⁷ Voir les traductions d’Emile Deschanel, M. Redarez-Saint-Remy, Joseph Boulmier, etc.

d'une poupée de cire. Connais mon amour..."²⁸. C'est l'art et la force de Théocrite de réinventer un récit qui garde, pourtant, la marque de sa référence. On notera que le poète hellénistique a substitué au frémissement une sensation de froid glacial. Mais il s'agit d'un effet de l'amour. A l'opposé, dans la tradition de la poésie hexamétrique latine, Lucrèce se souvient des vers de Sappho pour les associer à une sensation de peur. Dans le *De reum nature* qui commence par une invocation à Vénus, Lucrèce aborde au livre III la question de l'âme et de la peur de la mort; question qui fut l'objet de la philosophie de Platon, mais surtout d'Epicure dont Lucrèce se fait le successeur ("te imitai aveo", III.6). Il faut chasser cette peur de la mort qui "pénètre jusqu'au fond de l'homme" et qui affecte l'âme ("anima") et l'esprit ("animus") simultanément: "Mais lorsqu'une crainte plus violente vient bouleverser l'esprit, nous voyons l'âme entière s'émouvoir de concert dans nos membres; et sous l'effet de cette sensation les suées et la pâleur se répandre sur tout le corps, la langue bégayer, la voix s'éteindre, la vue s'obscurcir, les oreilles tinter, les membres défaillir ("succidere artus"); enfin à cette terreur de l'esprit nous voyons l'homme succomber"²⁹. Dans la liste de ces symptômes qui renvoient à l'ode 31, le frémissement manque remplacé par la défaillance des membres ("succidere artus")³⁰. Cette disparition du frémissement, comme le remarque justement O. Thévenaz dans une thèse récente, reste à comprendre tant il est vrai que, parmi les symptômes, le frémissement est le plus propice à expliquer la crainte. Que le frémissement soit supprimé dans une version qui veut insister sur une interprétation érotique des symptômes est compréhensible³¹, mais il l'est moins chez Lucrèce. Entre frisson de peur et frémissement amoureux, les Anciens déjà ouvraient, à travers leurs reprises ou échos à l'ode 31, deux interprétations du *τρόμος*³². Allons plus loin.

²⁸ Theoc. II 105-111 (trad. Ph.-E. Legrand). Sur la réception de Sappho à l'époque hellénistique, cf. le travail important de Acosa-Hugues, 2010, 62-105 (dont j'ai pris connaissance trop tardivement pour m'y référer plus longuement).

²⁹ Lucr. III.152-8 (trad. A. Ernout). Voir aussi Sen. *Troad.* 486-8.

³⁰ Cf. Thévenaz, 2010, 69, (thèse inédite soutenue à l'Université de Lausanne, en juin 2010, et dont on attend la publication avec impatience).

³¹ Comme dans le poème 51 de Catulle.

³² Double lecture déjà relevée par Privitera, 1969b, 68.

4. Le médecin et la pulsation du frémissement amoureux

L'une des réappropriations les plus étonnantes de l'ode 31 dans l'Antiquité se trouve dans une série d'anecdotes qui relatent un diagnostic médical relatif à un mal singulier. Au I^{er} siècle de notre ère, Plutarque raconte dans la *Vie de Démétrios* comment Erasistrate, médecin prestigieux de Séleucos 1^{er}, s'inspira de Sappho pour l'un de ses diagnostics les plus délicats. Accablé de chagrin, Antiochos, fils de Séleucos, se laissait dépérir attendant la délivrance de la mort. Erasistrate, chargé de soigner le jeune homme, devine une passion amoureuse. Il s'installe dans la chambre du malade et le surveille, observant surtout "les parties et les mouvements du corps qui sont le plus affectés (συμπόσχειν) par les émotions de l'âme (ψυχῆ)"³³. Or, chaque fois que Stratonice, la belle mère d'Antiochos, deuxième épouse de Séleucos, entre, seule ou accompagnée, le médecin vérifie – poursuit Plutarque – "tous les symptômes décrits par Sappho: perte de la voix, rougeurs enflammées, obscurcissement de la vue, sueurs soudaines, désordre du pouls, et à la fin, quand l'âme est entièrement abattue, détresse, stupeur (θάμβος) et pâleur"³⁴. Expliquant à Séleucos la violence et la nature du mal de son fils, Erasistrate, aussi fin psychologue que médecin, le conduit à admettre qu'Antiochos doit épouser la femme qu'il désire si ardemment, fût-elle la propre femme du roi³⁵.

Dans cette version, Plutarque reconnaît l'autorité de Sappho comme poétesse par excellence de la passion amoureuse, une autorité que Platon reconnaissait déjà³⁶. Sappho inspire Erasistrate dans son diagnostic d'une passion amoureuse qui a pris l'apparence d'une maladie; l'"amour", ἔρωσ, est en effet dans cet épisode une "affection", πάθος, qu' Antiochos combat (τῷ πάθει διαμαχόμενον) et dont il souffre comme d'une maladie incurable (ἀνήκεστα δὲ

³³ Plu. *Demetr.* 38.3.

³⁴ Plu. *Demetr.* 38.4: τὰ τῆς Σαπφῶς ἐκεῖνα περὶ αὐτὸν πάντα, φωνῆς ἐπίσχεσις, ἐρυθμία πυρῶδες, ὕπνου ὑπολείψεις, ἰδρώτες ὀξεῖς, ἀταξία καὶ θόρυβος ἐν τοῖς σφυγμοῖς, τέλος δὲ τῆς ψυχῆς κατὰ κράτος ἠττημένης ἀπορία καὶ θάμβος καὶ ὠρίασις.

³⁵ Les historiens se sont interrogés sur la vraisemblance de ce récit. Sans remettre en question le mariage de la reine avec son beau-fils (vers 293 av. J.-C.) – mariage qui peut trouver une explication politique – ils sont plus hésitants à admettre l'anecdote de la passion amoureuse. Quoi qu'il en soit, le motif connut un succès certain dans les écoles de rhétorique: il permettait d'argumenter sur la passion comme maladie de l'âme, sur la relation père – fils, sur la figure de la belle-mère. Voir à ce propos Lightfoot, 2003, 374.

³⁶ Pl. *Phædr.* 235c3.

νοσεῖν)³⁷. Plutarque ne mentionne pas le frémissement, τρόμος, parmi les symptômes observés par Erasistrate. Mais Madame Dacier, dans son édition des *Poésies d'Anacréon et de Sapho*, observait avec finesse que Plutarque appelle θάμβος ce que Sapho désigne par le terme τρόμος³⁸. Plus qu'une simple substitution, il y a ici déplacement.

Faut-il s'étonner de ce déplacement qui transforme le "frémissement" en "stupeur admirative"? Ce n'est qu'un indice des multiples resémantisations dont le τρόμος de Sapho a été l'objet. Les deux termes sont déjà présents dans la langue homérique où ils possèdent des valeurs sémantiques clairement distinctes. Le τρόμος – on le verra – signifie un tremblement, un frémissement, toujours lié à la crainte et à la peur. Le θάμβος indique davantage une stupeur admirative: stupeur admirative des Troyens et des Achéens qui voient Athéna venir sur le champ de bataille; même stupeur des deux armées devant Ménélas et Paris prêts pour le duel qu'ils vont se livrer; cette stupeur admirative des spectateurs se transformerait à coup sûr en "frémissement de peur", τρόμος, s'ils devaient affronter ces deux combattants³⁹. Surtout, le θάμβος marque l'étonnement admiratif d'Achille découvrant Priam, à ses genoux, qui le supplie de lui rendre son fils (*Il.* XXIV.482-4); étonnement qui deviendra bientôt "admiration" lorsque les deux hommes assis face à face se contempleront réciproquement (Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλῆα et Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεύς)⁴⁰. La question est ici posée – et je la laisse ouverte – de savoir pourquoi Plutarque a substitué le θάμβος au τρόμος⁴¹. Est-ce à dire que

³⁷ Cf. 38.2.4-5; cf. aussi 38.2.8 et 6.1. Pour d'autres variantes de ce récit et sur l'autorité médicale du diagnostic, cf. Mesk, 1913; Robiano, 2003 et les remarques de Lightfoot, 2003, 375-8 et 381.

³⁸ *Les poésies d'Anacréon et de Sapho*, traduites de grec en françois, avec des remarques, par Madame Dacier, Paris, chez D. Thierry & C. Barbin, 425.

³⁹ *Il.* IV.79 et *Il.* III.342.

⁴⁰ *Il.* XXIV.629 et 631. Voir aussi *Il.* XXIII.815 et *Od.* III.272. Voir aussi, dans la perspective qui m'intéresse, Pl. *Phaedr.* 254c.

⁴¹ Remarquons que d'autres versions de l'anecdote oublient plus nettement encore le "tremblement". Dans la version, en latin, de Valère Maxime, il y a hésitation sur le statut du savant qui identifie le mal d'Antiochos, soit le médecin Erasistrate, soit l'astronome Leptine. Valère Maxime est plus précis qu'Appien, mais les symptômes qu'il mentionne ne renvoient pas non plus à Sapho. En présence de Stratonice, Antiochos rougit et sa respiration devient plus pressée; ce sont alors les battements du pouls qui permettent d'identifier le mal; Val. Max. 5-7ext.: "intrans enim Stratonice et rursus abeunte brachium adulescentis dissimulanter adprehendendo modo uegetiore modo languidiore pulsu unearum conperit cuius morbi aeger esset".

le τρόμος serait, dans la liste des symptômes de Sappho, le moins propre à signifier la passion amoureuse? Ou plutôt, au contraire, que Plutarque a considéré la stupeur (θάμβος) comme un degré renforcé du τρόμος? J'opterais pour cette seconde hypothèse.

Dans son *De Dea Syria*, rédigé dans la seconde moitié du II^e siècle de notre ère, Lucien, qui évoque le même épisode, n'hésite pas à réintroduire le terme τρόμος. Dans sa version, le nom de Sappho n'est pas prononcé, mais c'est bien à l'ode 31 que sont empruntés les symptômes (σημῆια) du mal amoureux qui ronge Antiochos. Erasistrate met sa main droite sur le cœur du jeune homme tandis qu'il fait défiler ses proches devant lui: "à l'arrivée de sa belle-mère, sa peau change de teint, il se met à suer (ιδρώειν), il est pris d'un tremblement (τρόμῳ εἶχετο), son cœur palpite. Ces réactions révèlent son amour au médecin"⁴². Faut-il franchir un pas de plus et penser que la médecine s'est approprié l'observation de Sappho pour faire le diagnostic d'une maladie à part? Lucien est, sur ce point plus clair que Plutarque; la maladie d'Antiochos "n'est pas une maladie"⁴³, même s'il a fallu un médecin.

Dans la version d'Appien qui ne fait aucunement allusion aux vers de Sappho, l'amour est bien une "affection", πάθος, qui rend le jeune homme malade (ἐνόσσει)⁴⁴. S'il reste d'abord incapable d'identifier le mal (τεκμηράσθαι τοῦ πάθους), Erasistrate conjecture finalement qu'il s'agit "d'une maladie de l'âme" (τῆς ψυχῆς τὴν νόσον), affectant le corps par sympathie (συναίσθηται)⁴⁵. Maladie ou non? Galien viendra trancher le débat de façon catégorique en rappelant que la passion amoureuse n'est pas une maladie qui relève de l'art médical, mais que le bon sens suffit pour la diagnostiquer: "Ce n'est pas en regardant voler des corbeaux ou des corneilles qu'Erasistrate surprit l'amour du jeune homme, pas plus qu'il ne perçut des pulsations artérielles révélant de l'amour chez le jeune homme, contrairement à ce qu'ont écrit certains, car il n'y a pas de pouls particulier

⁴² Luc. Syr. D. 17.24; pour une autre occurrence de cette formule, cf. Zonar. s.v. ἐξειστήκει.

⁴³ Luc. Syr. D. 18.4: ἡ νοῦσος [...] ἦν ὁ παῖς ὅδε ἄρρωστέει, οὐ νοῦσός ἐστιν.

⁴⁴ App. Syr. 309.4-5.

⁴⁵ App. Syr. 310.1-3. Examinant Antiochos, Erasistrate ne constate, dans la version d'Appien, qu'une agitation plus grande du malade en présence de Stratonice; les symptômes particuliers ne sont pas énumérés; et le médecin conclut que c'est bien l'amour qui est le mal, un amour incurable: ἔρωσ ἐστὶ τὸ πάθος, καὶ ἔρωσ γυναικός, ἀλλ' ἄδύνατος...

caractéristique de l'amour (οὐδεις γοφ εστι σφυγμος ἴδιος ἐρωτος ἐξάριετος)⁴⁶. Posant la question des compétences qui permettent de diagnostiquer les affections de l'âme, Galien (auteur par ailleurs d'un traité *Du tremblement, de la palpitation, de la convulsion, du frisson*⁴⁷) ignore complètement Sappho (contrairement à Plutarque) et nous invite à réfléchir sur toute une tradition qui a voulu voir dans les vers 5-16 de l'ode 31 les effets d'un malaise pour assimiler la passion amoureuse à une pathologie clinique dont le frémissement (τρόμος) serait un symptôme⁴⁸.

5. Le frémissement de crainte du Περὶ ὕψους

Signe pathologique ou non? Frémissement de peur ou frissonnement d'extase? L'histoire de la réception de l'ode 31 est, d'un point de vue philologique, indissociable de celle du Περὶ ὕψους, dont l'*editio princeps*, à Bâle, par Robortello, remonte à 1554⁴⁹. L'importance de ce traité fut d'emblée évidente et Paul Manuce le rééditait l'an suivant à Venise, avant de s'en inspirer pour écrire son *Discorso intorno all'ufficio dell'oratore*. On sait que Fulvio Orsini, probablement le premier traducteur latin, fit connaître le texte à Michel-Ange⁵⁰. Jusqu'aux découvertes

⁴⁶ Gal. *in Hipp. Progn.* I. 18b40.4-7 Heeg (=CMG V 9.2, pp. 206.218). Cf. aussi Gal. *De Praecog.* 6 (CMG V 8.1, pp. 100-5).

⁴⁷ G. Kühn, *Claudii Galeni opera omnia*, vol. 7. Leipzig: Knobloch, 1824 (repr. Hildesheim: Olms, 1965), 584-642.

⁴⁸ Si l'on examine, par ailleurs, les textes médicaux anciens de la collection hippocratique, les symptômes évoqués par Sappho reviennent ici et là et certains rapprochements plus précis sont également possibles. Dans le traité des *Affections internes*, plusieurs des symptômes décrits dans l'ode 31 sont mentionnés dans le même ordre à propos d'une maladie fréquente mais non nécessairement mortelle (*Sur les affections internes*, 49). Di Benedetto n'hésite pas à penser que ce traité, postérieur à Sappho d'au moins deux siècles, remonte à une tradition antérieure dont la poétesse grecque se serait inspirée (Di Benedetto, 1985). Faut-il penser que Sappho a emprunté, la première, ses symptômes à la médecine avant que celle-ci ne les lui reprenne? Mais pourquoi exclure l'influence inverse quand le témoignage de Plutarque montre un médecin instruit par une ode poétique? Le plus intéressant est alors d'observer que les mêmes symptômes décrivent, d'un domaine à l'autre, des affections différentes. Voir aussi maintenant, Ferrari, 2007.

⁴⁹ Sur l'attribution et datation de ce traité, cf. Mazucchi, 1992, XXVII-XXXIV.

⁵⁰ Mattioli, 1988, 109-112 (avec des indications bibliographiques) et 15-27. La première traduction en italien (*vulgaro*), restée inédite, fut sans doute celle de Niccolò da Falgano, tandis que la première publiée est celle de Niccolò Pinelli, en 1639. En France, après avoir été intégrée, dans la deuxième édition des *Anacreontis et aliorum lyricorum aliquot*

papyrologiques d'Oxyrhynque, publiées à partir de 1898, ce traité de rhétorique, conservé par le *Parisinus* 2036 et ses apoglyphes, fut le seul document, en notre possession, à citer l'ode 31. Curieusement l'influence de ce traité sur la compréhension de l'ode 31 n'a pas reçu toute l'attention nécessaire. Il faut cependant reconnaître que, dans la tradition française au moins, durant la Renaissance et jusqu'à Boileau, la réception de l'ode 31 a surtout subi l'influence du *carmen*⁵¹ de Catulle et de l'épître fictive composée par Ovide dans sa quinzième *Héroïde*⁵¹. La situation change dans le dernier quart du XVII^e siècle quand Boileau traduit le *Περὶ ὕψους* et s'enthousiasme pour son auteur (que Boileau nomme Longin), lui accordant d'être "lui-même le grand sublime qu'il dépeint"⁵². Le Pseudo-Longin, dont le jugement fait autorité, devient alors le meilleur avocat de la poésie de Sappho, tout en influençant, par ailleurs, radicalement l'interprétation de l'ode. Il est évident que le *Περὶ ὕψους* n'est pas un commentaire neutre. Le Pseudo-Longin choisit et découpe les citations qui servent son propos; plus encore, il sait, par un subtil travail de juxtaposition, les éclairer les unes par les autres pour faire ressortir des contrastes importants.

Au début du chapitre X, le Pseudo-Longin annonce vouloir examiner une nouvelle cause de "sublime" (*ὑψους αἴτιον*, X 1.4). C'est alors l'aptitude à créer une unité cohérente à partir d'éléments divers qu'il va décrire en se référant à Sappho: "Puisque, à toute chose sont attachées, par nature, diverses parties inhérentes à sa substance, le principe du sublime ne consisterait-il pas nécessairement, pour nous, dans le fait de toujours choisir, parmi les éléments inhérents, ceux qui sont le plus appropriés et de savoir, en les assemblant les uns les autres, en faire comme un seul corps. En effet, tant le choix des arguments que l'accumulation des expressions choisies exercent un attrait sur l'auditeur"⁵³. Et le

poetarum odae d'Henri Estienne en 1556, l'ode 31 inspire d'abord un sonnet de Louise Labé est imitée avant d'être traduite une première fois en français par Rémi Belleau en 1556.

⁵¹ DeJean, 1994, 40-44.

⁵² Hertz, 1973, 292. Sur *Περὶ ὕψους* et Sappho, cf. aussi Prins, 1996, 48-51. Voir aussi, *passim*, Michel, 1976.

⁵³ Ps. Long. X 1: οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασι φύσει συνεδρεύει τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιντο ἂν ἡμῖν ὕψους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφορομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθόπερ ἐν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι: ὁ μὲν γὰρ τῇ ἐκλογῇ τὸν ἀκροατὴν τῶν λημμάτων, ὁ δὲ τῇ πυκνώσει τῶν ἐκλελεγμένων προσάγειται. J'ai repris, pour le *Περὶ ὕψους*, avec quelques modifications, la trad. de H. Lebegue.

Pseudo-Longin poursuit pour indiquer que c'est là précisément ce que fait Sappho dans l'ode 31, lorsqu'elle décrit "les souffrances adhérentes aux fureurs amoureuses (τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα)" (X 1.8). Suit la citation des 4 premières strophes de l'ode 31.

Contentons-nous pour l'heure de relever l'éclairage particulier que le Pseudo-Longin donne à cette fureur ou transport érotique. Il faut ici revenir en arrière et rappeler que la citation de l'ode 31 voisine, dans le traité, avec des citations homériques qui la précèdent et qui mettent en valeur le souffle impétueux (οὔριος συνεμπνεῖ) d'un Homère qui semble avoir composé ses épopées et surtout l'*Iliade* à la façon d'un héros livrant assaut sur le champ de bataille, un héros "plein de fureur": "Homère – dit-il – attise (συνεμπνεῖ) les combats de son souffle impétueux, et lui aussi est rempli de frénésie (μαίνεται), comme on voit Arès brandir sa lance ou un feu dévastateur faire rage (μαίνηται) sur les montagnes..."⁵⁴. Le commentaire se mêle et se confond ici à la citation de l'*Iliade* qui décrit l'assaut d'Hector. On remarquera avec N. Hertz⁵⁵ que la distinction entre Homère et ses héros est comme effacée, cependant que la fureur guerrière est assimilée à la fureur de l'inspiration. L'emploi du verbe μαίνομαι ("je suis pris d'une ardeur furieuse, de délire" (s.v. DELG) prépare l'un de ces glissements qui fait l'intérêt du Περὶ ὕψους. L'inspiration du poète homérique, comme rempli de fureur guerrière, prépare l'examen d'une deuxième forme de μανία, érotique celle-ci, mais qui se confond, elle aussi, avec une forme de délire poétique. Les deux formes de fureurs sont différentes mais le parallélisme permet au Pseudo-Longin d'établir des similitudes qui associent Homère et Sappho: chacun expérimentant lui-même la μανία qu'il décrit et qui devient source ou plutôt force de son inspiration.

L'interprétation du Pseudo-Longin joue un rôle déterminant pour tout un courant qui assimile les sensations décrites dans l'ode 31 à des "pathēmata", des affects provoqués ou liés à des "transports amoureux" (ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις); l'expression est d'autant plus difficile à traduire qu'elle est une transposition au pluriel d'une formule empruntée au *Phèdre* de Platon qui parle lui de ἐρωτικῆ μανία⁵⁶. L'emprunt est d'autant plus évident que le Pseudo-Longin cite plusieurs

⁵⁴ Ps-Longin. *De subl.* IX 11; citant *Il.* XV.605-608.

⁵⁵ Hertz, 1973, 292.

⁵⁶ Cette désignation de παθήματα lié à une fureur érotique (ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις) vient du *Phèdre* de Platon qui est le premier à parler de ἐρωτικῆ μανία (Pl. *Phædr.* 256d5; 265b5). Il faudrait, sans doute, examiner plus précisément tout ce que le traité

fois Platon et reprend, notamment, le débat engagé dans le *Phèdre* sur le style rhétorique de Lysias. L'influence de Platon sur le *Περὶ ὕψους* est une donnée essentielle qui reste à étudier de près et qui n'est pas sans importance pour l'histoire de la réception de l'ode 31 – rappelons que le *Phèdre* contient une allusion très claire à l'ode 31 et que c'est le seul dialogue de Platon à citer le nom de Sappho, pour reconnaître sa compétence à parler de l'amour⁵⁷. Je me limiterai ici à indiquer quelques repères susceptibles de préparer un tel travail; il est cependant certain que l'on doit à Platon l'expression d'ἐρωτικὴ μανία reprise par le Pseudo-Longin pour désigner l'origine des sensations (παθήματα)⁵⁸ décrites par Sappho.

Pour Platon, le Pseudo-Longin et toute une tradition dérivée de ces deux auteurs, le “frémissement”, τρόμος, est donc l'un des effets de l'ἐρωτικὴ μανία, traduisons du “transport”, du “délire” ou de la “fureur érotique”, si l'on retient le parallèle que le texte du *Περὶ ὕψους* construit avec les citations homériques de la “fureur guerrière”. Il est important ici de souligner un dernier parallélisme. Après avoir cité les quatre premières strophes de l'ode 31, le Pseudo-Longin loue encore Sappho pour sa façon de choisir et assembler les éléments les plus forts en un tableau qui se surpasse (ἢ λῆψις, δ' ὡς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἢ εἰς ταὐτὸ συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχήν, X.3.7). Suivent deux exemples comparatifs. Le premier est une citation de l'auteur des *Arimaspes*, qui s'imagine avoir composé des vers terrifiants (δεινά), mais échoue à susciter la crainte (δέος). Le second exemple, en contraste, est une citation de l'*Illiade* où Homère, contraignant les prépositions éloignées à s'unir (cf. ὑπέκ) en dépit de leur nature (συναναγκάσας παρὰ φύσιν), “torture ses vers d'une façon analogue (τὸ ἔπος ὁμοίως ἐβασάνισε, X.7.9) à la sensation (πάθος) évoquée; obtenant par “compression d'un mot” de reproduire une sensation qu'il semble imprimer dans la forme même de son propos, dans ce que Saussure appellerait le *signifiant* (cf. τοῦ ἔπους

du *Περὶ ὕψους* doit au *Phèdre*; l'influence du *Phèdre* sur le Pseudo-Longin n'a pas été prise en compte par les interprètes de l'ode 31 – c'est une grave lacune; cf. par exemple Privitera, 1969b, 77 qui cherche l'origine ce “fureur érotique” chez Sappho elle-même: “E pero sintomatico che l'autore del *Sublime* questi segni li abbia definiti τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα. Come non ricordare il μαινόλαι θύμω della preghiera [à Aphrodite, in Sapph. fr. 1.18 Voigt]”; Marcovich, 1972, 25 minimise aussi cet aspect.

⁵⁷ Pl. *Phædr.* 235c3; pour l'allusion à l'ode 31 sur laquelle je reviens *infra*, cf. 251a7.

⁵⁸ Remarquons aussi une occurrence de ce terme dans le *Phèdre* en 271b2, dans une phrase qui évoque les différents “genres” (γένη) de discours et d'âmes et leur παθήματα réciproques pour réfléchir aux correspondances entre genres de discours et types d'âmes.

συνθλίψει τὸ πόθος ἄκρωσ ἄπεπλάσατο καὶ μόνον οὐκ ἐνετύπωσε τῇ λέξει τοῦ κινδύνου τὸ ἰδίωμα, X.7.9-11). Or ces vers homériques qui torturent la langue et portent en eux la marque du sentiment qu'ils décrivent ne sont autres que ceux d'une comparaison décrivant la peur. Hector est pareil à cette vague violente qui s'abat sur une nef: "et les marins, au fond d'eux-mêmes, frémissent, éprouvés: c'est de bien peu qu'ils n'esquivalent la mort (τρομέουσι δὲ τε φρένα ναῦται / δειδιότες: τυτθὸν γὰρ ὑπ' ἑκ θανάτοιο φέρονται)"⁵⁹. Le parallèle comparatif est à faire avec la fin de l'ode 31, telle que le Pseudo-Longin la découvre. L'impression d'être sur le point de mourir, le "frémissement" des marins (τρομέουσι) est provoqué ici par la peur qui envahit le "cœur" (φρένα). Par écho, le texte du Pseudo-Longin invite à interpréter le τρόμος de la narratrice de l'ode 31 comme un frémissement de peur, lié à une forme de possession ou de fureur, un signe précédant et accompagnant la sensation d'une mort imminente. Indirectement, à travers le Περὶ ὕψους, ce sont Platon et Homère qui influencent notre appréhension de l'ode 31.

6. Le τρόμος comme expression d'extase chez Boileau et Madame Dacier

Τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μακίαις παθήματα: la formule est puissante; pour beaucoup, elle définit, à la façon d'un titre, le sujet de l'ode 31 – du moins des strophes que le Pseudo-Longin a choisi de citer. Quant à la méthode de composition, elle est identifiée comme une alternance de mouvements opposés et complémentaires. Sappho est exemplaire dans cet art de la λήψις et de la συναίρεσις; elle choisit des symptômes, *pathēmata*, qui l'affectent mais dont elle se détache comme "comme autant de choses qui lui sont étrangères et qui se séparent d'elle" (ὡς ἀλλότρια διοιχόμενα)⁶⁰, symptômes qu'elle réunit en couples de contraires: καθ' ἄπεναντιώσεις. L'interprétation du Pseudo-Longin – qui sera reprise et développée notamment par G. A. Privitera – est largement fondée sur ce dédoublement des sensations contraires. Sappho "est transie de froid et elle brûle; elle s'égaré et est sensée..." (ἄμα ψύχεται καίεται, ἄλογιστεῖ φρονεῖ, X.3.4). Remarquons qu'une telle lecture implique la présence de l'adjectif ψυχρός pour désigner la sueur au vers 13. Or le vers 13 cité dans le manuscrit P du Περὶ ὕψους est métriquement impossible et par ailleurs le maintien du masculin ψυχρός fait problème si l'on rappelle, d'après un témoignage qui remonte sans doute à Hérodien,

⁵⁹ Il. XV.627-8. (trad. P. Mazon).

⁶⁰ Expression que Privitera, 1969a, 31, traduit par "andati via tutti come non suoi".

qu'en éolien ἴδρωσ est féminin⁶¹. Plusieurs éditeurs (dont Voigt) ont choisi de supprimer ψυχρός⁶². Sans nécessairement condamner ψυχρός que plusieurs imitations retiennent⁶³, il ne semble pas cependant que l'opposition des sensations contraires soit une structure fondamentale de l'ode 31. Elle est plutôt une projection du Pseudo-Longin qui veut reconnaître à Sappho un art qu'il revendique pour lui-même: celui d'unir en un tout des éléments distincts mais choisis.

Malheureusement la suite du texte fait problème et, dans la liste des *pathēmata* contraires évoqués par l'ode 31, certains éditeurs ont placé plusieurs termes entre *crucis*: ἀλογιστεῖ φρονεῖ † ἢ γὰρ † φοβεῖται † ἢ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν⁶⁴. Premier traducteur français du Περὶ ὕψους, Boileau ignorait la possibilité d'un γὰρ explicatif et allongeait la liste des mouvements contraires qu'il reconnaît, à la suite du Pseudo-Longin, comme la marque du style de Sappho: "Voyez de combien de mouvements contraires elle est agitée. Elle gele, elle brûle, elle est folle, elle est sage; ou elle est entièrement hors d'elle-mesme, ou elle va mourir [...] Son ame est un rendez-vous de toutes les passions"⁶⁵. Dans son commentaire à ce passage, Boileau justifie rapidement sa traduction, pour le moins forcée, de φοβεῖται ("elle est entièrement hors d'elle-mesme")⁶⁶. Comme l'a remarqué, Joan DeJean, la traduction de Boileau affaiblit l'ode 31; il modifie notamment l'expression "plus verte que l'herbe" par "pâle"; il élimine aussi l'expression "sueur froide". Concentrant son attention sur le thème de la μανία, il transforme "la peur qu'inspire la puissance de l'amour en portrait d'une femme qui s'abandonne à la folie"⁶⁷. Boileau interprète à contresens la μανία du Pseudo-Longin; il substitue à une force active, un statut passif. Dans le Περὶ ὕψους, la μανία est tout à la fois la force dévastatrice qui semble défaire le corps de la narratrice et la force qui lui permet de se reconstruire, dans son poème, en évoquant

⁶¹ Epim. An. Ox. I 208.13-15 Cramer.

⁶² Privitera, 1969b, 41 apporte des arguments en faveur du maintien de ψυχρός; *contra* Di Benedetto 1985, 151-4 et Tzamali, 1996, 183-6. L'analyse de Neri & Citti, 2003, qui invite (58, n. 26) à nuancer l'importance du témoignage d'Hérodien, apporte une contribution essentielle sur la complexité du débat et sur les raisons de maintenir ψυχρός (57).

⁶³ Pl. *Phædr.* et Theoc. II.105-11.

⁶⁴ Je cite ici le texte édité par Russell, 1982.

⁶⁵ *Traité du sublime*, trad. Boileau in Adam & Escal, 1979, 357.

⁶⁶ *Ibid.* p. 417.

⁶⁷ DeJean, 1994, 79.

“comme autant de choses qui lui sont étrangères et qui se séparent d’elle” les parties de son corps touchées par la *μανία*. L’art de Sappho, d’après le Pseudo-Longin, est de savoir transformer cette fureur en “énergie qui constitue le poème”, de savoir transformer en inspiration poétique la violence de la passion amoureuse⁶⁸.

Répondant à Boileau, Madame Dacier rend son sens premier au verbe *φοβεῖται*, mais pour voir dans ce mouvement de crainte une sorte de frisson extatique. Dans son édition des *Odes d’Anacréon et de Sappho*, elle ouvre une note pour expliquer qu’au vers 13 de l’ode 31 “*τρόμος* est la même chose que *φόβος*, mais elle glose *φόβος* par le terme latin de *horror*, qu’elle rapproche du latin *metus* pour conclure de façon paradoxale et sous l’influence de Boileau qu’il s’agit d’”un certain tremblement qui vient de fureur, tels que sont les transports que sentent ceux qui sont saisis de l’esprit d’un Dieu”. Et, d’ajouter, en comparant ce *τρόμος* aux “mouvements convulsifs” que “Longin a fort bien expliqué cela par *φοβεῖται*, *trepidat*, elle est éperdue, elle est hors d’elle-même”⁶⁹. Madame Dacier achoppe sur la même difficulté que Boileau: la justification du terme *φοβεῖται*. Le verbe, postule-t-elle, explicite dans le commentaire du Pseudo-Longin le “*τρόμος*”; le frémissement est signe d’une extase. Il s’agit d’amour pour Boileau, d’amitié pour Madame Dacier, mais dans les deux cas, la crainte est niée pour être assimilée à une forme d’égarement, propre à une hypersensibilité féminine. On sait que Racine s’est inspiré de l’ode 31 de Sappho et de la traduction de Boileau pour composer les vers peut-être les plus célèbres de sa *Phèdre* (1677) quand son héroïne, déchirée par sa passion, confie:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue;
mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
je sentis tout mon corps et transir et brûler.

7. Le commentaire discuté du Περὶ ὕψους et l’angoisse de Sappho

Mais revenons au commentaire que le Pseudo-Longin donne de l’ode 31 et à la ligne qui pose problème. Récusant l’idée d’une difficulté syntaxique ou philologique, G. A. Privitera a justifié la présence du verbe *φοβεῖται* en interprétant

⁶⁸ Hertz, 1973, 295.

⁶⁹ *Les poésies d’Anacréon et de Sappho*, traduites de grec en français, avec des remarques, par Madame Dacier, Paris, chez D. Thierry & C. Barbin, 425.

définitivement le τρόμος comme un signe de crainte⁷⁰. Il faut s'arrêter sur son interprétation qui aura son influence. Loin de vouloir transformer le texte ou supprimer φοβεῖται⁷¹, retraçant les grandes lignes du débat philologique déjà rappelées par Jahn et Valens (1910), Privitera repousse l'argument d'une maladresse dans l'emploi de ἡ γὰρ avec hiatus après φρονεῖ⁷²; il n'est pas plus convaincu par l'explication de la *junctura* malheureuse (ἡ γὰρ ... ἡ ...) dont d'autres exemples sont clairement attestés⁷³. La difficulté de l'expression réside, note-t-il, dans le sens apporté par cette explication et dans l'équivalence qu'il faut établir entre l'égarément (ἄλογιστεῖ) et la crainte (φοβεῖται) d'une part et entre le bon sens (φρονεῖ) et l'impression de mort (παρ' ὀλίγον τέθηκεν) d'autre part. Que la crainte puisse ravir la raison, Privitera en trouve un exemple dans l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias⁷⁴. Quant à la deuxième équivalence, l'explication de Privitera est beaucoup plus subjective: "Quale segno più esplicito di φρόνησις in chi sa [...] non di essere ma di *sembrare* à se stessa, non morta ma *quasi* morta?"⁷⁵ Soulignant l'oscillation entre folie ("Folla") et lucidité, l'interprétation du Περὶ ὕψους pousse Privitera à donner un sens fort au frémissement (τρόμος): "il tremito che collie tutta la persona è il segno più diretto ed esplicito di quelle sbigottimento che colpisce il cuore e che, come φόβος, tóliez il senno; parere a se stessa quasi morta è, invece, un segno caratteristica di chi vede ludicamente la proprio condizione"⁷⁶.

Dans un second article, publié la même année, Privitera poursuit son analyse en l'ouvrant à la composition même de l'ode 31 et en s'intéressant à l'articulation des différents symptômes. Plusieurs références homériques lui permettent de montrer le lien du τρόμος à la peur. Au chant III de l'Iliade, lorsque Alexandre "pareil aux dieux" (θεοειδής) voit apparaître (φανέντα) Ménélas, "son cœur est frappé d'effroi (κατεπλήγη φίλον ἦτορ) il se replie dans le groupe des siens ..."; pareil à un homme qui a vu un serpent dans les gorges des montagnes, "ses membres

⁷⁰ Privitera, 1969b, 32.

⁷¹ Comme Weiske, 1820 (paperback chez Nabu Press en 2010) et plus récemment encore Mazzucchi, 1992, 188, qui proposent tous deux de supprimer toute l'expression [ἡ γὰρ φοβεῖται † ἡ παρ' ὀλίγον τέθηκεν].

⁷² Il cite ainsi, à l'intérieur même du Περὶ ὕψους, ἐγκωμιαστικοὶ ἢ ἔμπαλιν (VIII.3.4); ὀργιζόμενοι ἢ φοβούμενοι (XXII.1.4), etc. qui, à juste titre, n'ont pas fait problème.

⁷³ Privitera, 1969b, 31-2 qui cite Hdt. VII.51.2; Pl. Ap. 40c, etc.

⁷⁴ Gorg. *Hel.* 11.17.

⁷⁵ Privitera, 1969a, 33.

⁷⁶ Privitera, 1969a, 35.

sont pris d'un tremblement (ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα)⁷⁷. Et Privitera cite un deuxième passage que l'on peut citer plus longuement qu'il ne le fait, vu son intérêt. Au chant X de l'*Illiade*, la nuit n'apporte pas de répit à Agamemnon mais "dans sa poitrine, il sent se presser les sanglots; ils montent du fond de son cœur; toutes ses entrailles frémissent (τρομέοντο, X.10)"; et quand il confie sa peur à Nestor, le roi achéen se fait plus explicite: "J'ai terriblement peur pour les Daniens; mon âme est sans repos et je me sens en plein égarement (ἀλαλύκτημαι). Le cœur me bondit hors de la poitrine (κραδίη δέ μοι ἔξω / στήθεων ἐκθρόσκει); mes membres brillants sont là qui tremblent (τρομέει) sous moi." (X.93-5).

Mais l'analyse de Privitera ne s'arrête pas là. Regroupant les symptômes par couple dans un schéma qui évoque une structure annulaire ou géométrique⁷⁸, il établit une correspondance entre les vers 5-6 et 13-4 de l'ode 31. Le τρόμος qui secoue la narratrice est ainsi la donnée symétrique de l'émotion qui affole son cœur: τὸ μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν. Si les dictionnaires attribuent au verbe πτοέω (πτοιέω) le sens premier de "terrify, scare" (LSJ), "frapper d'effroi, terrifier" (Bailly), "ängstigen" ou, au passif, "erschreckt, leidenschaftlich erregt werden" (Frisk), Privitera invite à nuancer cette valeur. Chez Homère, le verbe, attesté deux fois, est certes employé avec cette connotation, lorsqu'Ulysse menace les servantes et lorsqu'Athéna brandit son égide devant les prétendants (*Od.* XVIII 340 et XXII 298); mais d'autres emplois de πτοέω chez Hésiode, Apollonios de Rhodes et Anacréon invitent à lui donner un sens plus général: "Il verbo è un termine tecnico e indica un'azione che si esercita su taluni organi (le φρένες o la καρδία, come in quest'ode) in cui hanno sede le facoltà psichiche: quest'azione è di disturbo e tale da impedire il coordinamento delle facoltà verso un fine"⁷⁹. Les sens ou le cœur peuvent être agités, troublés et dérangés par divers facteurs. Pour Privitera, l'emploi du verbe πτοέω permet à Sappho de jouer sur la multiplicité de ses valeurs: la peur comme chez Homère, la stupeur comme chez Hésiode, la folie comme chez Euripide, ou l'amour comme chez Anacréon ou Apollonios⁸⁰. La narratrice de l'ode 31 éprouverait les quatre sensations à la fois. Mais l'art de Sappho est dans "la tension stylistique" qu'elle établit entre ces symptômes, *pathēmata*,

⁷⁷ *Il.* III.34 et la note 34 de Privitera, 1969 Voir aussi pour le verbe: *Il.* X.390.

⁷⁸ Privitera, 1969a, 61: "Si potrebbe concepire ordine piu rigorosamente geometrico?"

⁷⁹ Hes. *Erg.* 447; Ap. Rh. I 1232; Anacr. fr. 346 1.12 Page. Pour la citation, Privitera, 1969a, 58.

⁸⁰ Privitera, 1969b, 59.

qu'elle associe ou oppose en une structure très travaillée. Il faut alors combiner l'affolement du cœur et le tremblement du corps, l'aphasie et la voix brisée, le feu et la sueur froide, la vue brouillée et l'ouïe bourdonnante, la pâleur et le sentiment de mort, pour saisir la complexité d'une émotion qui renvoie aux connotations multiples attachées à ces symptômes par les autres poètes. Le verbe *ἐπτόαισεν* (de *πτοέω*) est alors, au vers 6, la clé de voûte ("chiave di volta") de cette construction⁸¹, mais sa position qui fait de lui la donnée symétrique du tremblement, ses connotations homériques, font que, dans cette ode – qui dit la stupeur, la peur, la douleur et l'amour – la peur est prioritaire, tandis que l'amour reste moins explicite et "ne devait émerger comme dénominateur commun qu'après la lecture de la partie perdue et conclusive de l'ode"⁸².

Indépendamment de l'étude de Privitera et avec une méthode et des concepts différents, G. Devereux développe une analyse de l'ode 31 qui interprète les symptômes comme une véritable crise d'anxiété homosexuelle. Insistant, comme Page, sur la présence d'un homme réel assis face à la femme au rire désirable, Devereux souligne la frustration de la narratrice identifiée à Sappho: "What does this man – and indeed any man – have that Sappho does *not* have? What can a man offer to a girl that Sappho cannot offer?"⁸³. La réponse de Devereux est un constat psychanalytique sur le "female castration complex" ressenti par "the masculine lesbian" et qui provoque la crise d'anxiété. Il rappelle, dès le début de son étude, que la peur, "fear", ne doit pas être confondue avec l'anxiété; mais il n'en reste pas moins que sa position peut-être vue comme un développement de l'observation de Privitera. Si Devereux invite à ne pas confondre anxiété et peur, le philologue italien ne s'embarrasse pas de cette distinction: il est vrai que pour l'helléniste la nuance est plus délicate à établir; le vocabulaire grec ne connaît pas de concept propre à signifier l'anxiété⁸⁴. Dans sa conclusion, Privitera évoque ainsi

⁸¹ Privitera, 1969b, 59.

⁸² Privitera, 1969a, 67-8: "Letti controluce i vari disturbi rivelano legami secondari che si intersecano tra coppia e coppia in una trama fitta e variegata di motivi: lo stupore, la paura, il dolore, l'amore, la morte. Il più insistito è la paura. Il meno esplicito è l'amore, che doveva emergere come denominatore comune soltanto dopo la lettura della parte perduta e risolutiva dell'ode." Voir aussi Lasserre, 1989, 152, pour qui Privitera, 1969b insiste "avec raison sur la prédominance de la peur dans cette ode". Cf. aussi Calame, 1977, 430.

⁸³ Devereux, 1970, 22.

⁸⁴ Ainsi Calame, 1977, 430: "La crise de Sappho est vraisemblablement provoquée par la vue de son rival masculin auquel, en tant que femme, la poétesse ne peut se substituer

une Sappho “en proie à l’anxiété” qui, dans l’ode 31, a voulu expliquer “l’improvvisio terrore” qui l’a saisi à la vue de la femme désirée: “Come significare questo aspetto singularismo del suo sentimento, questa condizione di innamorata che trema e le ragioni di questo tremare, che certo non è tipico di qualunque specie di tremore? Come dire che l’ansia la paralizza in misura quasi mortale?”⁸⁵ Le terme d’anxiété (“ansia”) est ici prononcé par Privitera, qui rejoint Devereux dans son diagnostic⁸⁶, mais explique psychologiquement ce que le psychanalyste expliquait en termes psychanalytiques. Au complexe lesbien de “female castration” avancé par Devereux répond chez Privitera une Sappho qui aime sans espoir de retour: “Dare un corpo ai fantasmi del proprio timore senza ridurli a dati obiettivi e irreversibili; esprimere questo stato angoscioso di sospensione tra immaginazione e realtà; descrivere i disturbi della paura e significare i segni dell’amore...”. Le déchirement entre des passions contradictoires est ici la source d’une force poétique. Le génie de Sappho est, pour Privitera, d’avoir su “entrelacer” (“intrecciare”) des données autorisant deux lectures: “quella della paura con Lucrezio; quella dell’amore con Teocrito e gli altri”⁸⁷. Nous voilà ramenés à la double lecture des Anciens, mais pour aboutir à une tentative de synthèse où l’anxiété domine.

Tout récemment encore, le débat est relancé avec force par Franco Ferrari qui s’appuie sur les données statistiques publiées par l’*American Psychiatric Association* pour établir un lien entre les symptômes décrits dans l’ode 31 et ceux manifestés dans une crise de panique. Pour lui, c’est évident, le τρόμος, associé aux autres symptômes, est signe d’une crise de panique qui perturbe le désir amoureux. Et dans le monde contemporain, ces crises sont courantes: elles toucheraient entre 3% et 4% de la population de la planète, “senza sensibili differenze statistiche legate a diverse condizioni sociali o a diverse aree politiche e culturali”⁸⁸. Significativement la différence sexuelle n’est pas relevée. Faut-il supposer qu’elle est sans pertinence? F. Ferrari en tout cas s’écarte, sur ce point, de

auprès de la jeune fille aimée (Devereux, 1970, 22s.). G. A. Privitera (1969b) l’a bien vu quand il dit que les symptômes énumérés par Sappho sont les signes de la terreur qu’elle éprouve en pensant que son amour pour la jeune fille est sans espoir et ne sera pas payé de retour”.

⁸⁵ Privitera, 1969b, 78.

⁸⁶ Contre cette lecture de Devereux, cf. Marcovich, 1972, qui invite à prendre en compte l’influence d’une tradition poétique sur une expérience personnelle (cf. 26).

⁸⁷ Privitera, 1969b, 68.

⁸⁸ Ferrari, 2007, 161 et 162, n. 2, pour sa critique de Devereux, 1970.

l'analyse de G. Devereux et préfère reformuler le problème en recourant aux notions de la médecine hippocratique.

Tremblement d'une fièvre ou d'un malaise amoureux, signe d'un état extatique d'égarement, marque d'un délire amoureux qui devient force créatrice, signe d'anxiété, le *τρόμος* de Sappho avait déjà été interprété par Platon, dans un texte qui a influencé le Pseudo-Longin, mais je n'aborderai ce point en conclusion que pour annoncer une enquête à suivre.

8. Platon et la resémantisation du frémissement de Sappho

Comme Gorgias dans son *Eloge d'Hélène*, Platon confronte dans le *Phèdre* la force d'Eros⁸⁹ et le pouvoir du *lógos*. Cette confrontation est aussi une compétition rhétorique qui voit Socrate développer une riche réflexion sur les formes de possession et de "folie", *μανία*, en lien avec le divin et susceptibles d'élever l'âme. Mais avant de parler de l'âme, Socrate a écouté le discours de Lysias sur l'amour. Le cadre du dialogue est privilégié pour une rencontre avec Eros. Les deux compagnons se sont assis – puis Socrate s'est étendu⁹⁰ – sur un carré d'herbe tendre, "sous une brise modérée"⁹¹, à l'ombre d'un haut platane et d'un gattilier dont les fleurs ont un parfum qui embaume tout le lieu. Une source fraîche — "la plus charmante", *χαριεστόπη* (230b5) — coule sous le gattilier. Les bords du ruisseau se prêtent, constate Phèdre, "aux jeux des jeunes filles" (*ἐπιτήδεια κόραις παίζειν*, 229b8). L'atmosphère invite à une rêverie sur Eros⁹² et l'on ne sera pas surpris d'entendre bientôt le nom de Sappho. Alors que Phèdre demande à Socrate à qui il pense en affirmant qu'il existe sur l'amour de meilleurs discours que celui de Lysias, le philosophe prononce le nom de Sappho, sans être plus précis, ni citer de poème en particulier. On pourrait oublier cette allusion, si le deuxième discours de Socrate ne posait pas directement la question de l'effet de la beauté sur l'âme. Immortelle, l'âme retrouve dans les beaux visages qu'elle peut voir durant sa vie terrestre comme un reflet de la beauté véritable (245d5-6); elle est alors sous l'effet

⁸⁹ Cf. Pl. *Phædr.* 238c4 (*ὅσπ' αὐτῆς ῥάμης ἐπωνυμίαν λαβοῦσα, ἔρωσ ἐκλήθη*) et 271c10 (*λόγου δύνاميς*).

⁹⁰ Pl. *Phædr.* 228e5: *καθιζόμενοι*; 229a2: *καθιζησόμεθα*; 229a7: *καθιζησόμεθα* et 229b3: *καθίζεσθαι ἢ ἂν βουλώμεθα κατακλινηῖναι*.

⁹¹ Pl. *Phædr.* 229b1: *πνεῦμα μέτριον*.

⁹² Comme l'ont bien souligné Calame, 1996, 173-5 et 206 et Pender, 2007b, 3-8 qui aborde parfaitement le rapport de Platon avec Sappho; Voir aussi Pender, 2007a.

de la plus belle forme de “possession” ou de “folie” qui puisse être. C’est l’expérience de qui contemple un beau garçon. Il n’est pas sûr que le spectacle suffise à chaque fois à réveiller le souvenir de la beauté vraie, parfois à peine entrevue quand l’âme, avant sa réincarnation, cheminait dans le ciel pour être initiée à cette contemplation de l’être en soi. Mais, si la mémoire se met en branle, l’âme est prise d’un délire, “projetée hors d’elle-même, ne se possédant plus” (250a6-7). L’amour du beau est ici une expérience métaphysique, elle relève de la *μανία* et sera d’autant plus forte qu’elle touchera un amant fraîchement initié, encore marqué par la contemplation du beau en soi. Celui-là, “quand il voit un visage d’aspect divin (*θεοειδής*), qui est une heureuse imitation de la beauté [...], il commence par frissonner (*ἔφριξε*), car quelque chose lui est revenu de ses angoisses (*δειμάτων*) de jadis. Puis, il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l’égal d’un dieu et, s’il ne craignait de passer pour complètement fou, il offrirait au jeune garçon des sacrifices comme à la statue d’un dieu, comme à un dieu”⁹³.

Depuis Homère, la poésie n’a cessé de réinventer les scènes d’admiration et de contemplation, les face-à-face visuels. *L’Iliade* se termine sur le face-à-face d’Achille et de Priam et sur les mots d’Hélène qui dit l’horreur de ceux qui la regardent. Sappho a chanté la force des sensations qui la paralysent face à une femme au sourire inaccessible. Platon décrit le face-à-face avec un visage qui reflète la beauté en soi et inspire la plus belle forme de *μανία*: “Or, en l’apercevant, il change à la suite du frisson (*ἐκ τῆς φρίκης*); il se couvre de sueur; il éprouve une chaleur inaccoutumée (*καὶ ἰδρῶς καὶ θερμότης ἀήθης λαμβάνει*)”⁹⁴.

Les commentateurs du *Phèdre* ne s’y sont pas trompés: Platon se souvient bien ici des symptômes de l’ode 31 de Sappho⁹⁵. Mais au face-à-face féminin évoqué

⁹³ Pl. *Phædr.* 251a2-7.

⁹⁴ Pl. *Phædr.* 251a7-b1.

⁹⁵ Fortenbaugh, 1966, 108-9, remarque à juste titre que les mentions des noms d’Anacréon et Sappho en 253c3 “are note general reference to lyric love poets” mais “are introduced to alert the reader that the poem of Sappho and Anacreon will play a role in Socrates’ subsequent speeches”; s’il cite plusieurs échos pertinents, y compris pour Anacréon, Fortenbaugh ne mentionne pas l’écho de 251a7-b1 avec Sapph. fr. 16.13-4 Voigt; écho en revanche noté par De Vries, 1969, 154; Heitsch, 1993, 36; Reale, 1998, 224. Ferrari, 2007, 161 souligne le rapprochement mais sans parler d’allusion. Voir également le commentaire de Ferrari, G. R. F., 1988; 153-7; duBois, 1995 85-6 et Foley, 1998, 40-4. Mais la question des citations de Sappho et Anacréon dans le *Phèdre* a surtout intéressée Pender (2007a et b) qui en donne un traitement riche.

par Sappho, il substitue un face-à-face masculin. Et surtout, il a substitué au terme *τρόμος* qui désignait le frémissement chez Sappho, celui de *φρίκη*.

A ce point, c'est une nouvelle étude qu'il faut écrire qui devra répondre à deux questions. Quelle fonction a dans ce passage clé du *Phèdre* une allusion à Sappho (notons que c'est la première allusion connue de la prose à l'ode 31) et pourquoi, évoquant le "frémissement", Platon a-t-il substitué au terme attendu *τρόμος* le terme *φρίκη*? Dans toute l'œuvre de Platon, on ne compte que deux occurrences de ce terme. La seconde est dans la *République* dans un passage où Platon décrit le "frémissement d'horreur" qui saisit les gardiens lorsqu'ils entendent les poètes réciter "ces noms terribles et effrayants (*φοβερά*), tels Cocyte, Styx, mânes, spectres, et tous les noms du même genre qui font frissonner (*φρίττειν*) ceux qui les entendent"⁹⁶. Surtout, Socrate craint qu'un tel "frisson" ne les échauffe et ne les amollisse plus qu'il ne convient (*φοβούμεθα μὴ ἐκ τῆς τοιαύτης φρίκης θερμότεροι καὶ μαλακώτεροι τοῦ δέοντος γένωνται ἡμῖν*, 387c4-5). Ce frisson d'horreur, proche de celui que suscite Hélène dans l'*Iliade*, est à l'opposé de celui qui saisit l'âme admirant le beau dans le *Phèdre*. Frémissement d'horreur devant la mort ou frémissement lié à un transport érotique (*ερωτική μανία*)? Une histoire du "frisson" en Grèce ancienne devra consacrer un chapitre à Platon. Il faudra alors s'interroger sur ce terme *φρίκη*, préféré à *τρόμος*, pour décrire la sensation de l'âme à la vue d'un visage lui rappelant la beauté en soi. Pourquoi, alors même qu'il se souvient de Sappho, Platon emploie-t-il un mot rare et connoté qui renvoie à l'effet que provoque Hélène dans l'*Iliade*? Une Hélène devant qui tous frissonnent (*πάντες δέ με πεφρίκασιν*), sans que le poète ne précise – parce que cela semble évident – s'il s'agit d'un frisson d'horreur ou d'émerveillement⁹⁷.

RENSEIGNEMENTS ET REMERCIEMENTS

Cette étude prolonge un exposé présenté dans le cadre du Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas de l'Université de São Paulo, le 1^{er} décembre

⁹⁶ Pl. *Resp.* 387b8-c5.

⁹⁷ Platon invite à reprendre le débat sur l'image d'Hélène chez Sappho (en pensant au fr. 16 mais pas seulement); question riche d'une importante bibliographie, signalons duBois 1978 (repris dans Greene, 1996a, 79-88) et 1995; et, dans une optique qui critique la précédente, Calame, 1987 repris et remanié in Calame, 2005, 107-130. Voir aussi Pellicia, 1992.

2008. Je remercie en particulier Paula da Cunha Corrêa, Mary de Camargo Neves Lafer et Marcos Martinho dos Santos pour leurs conseils et pour les traductions en portugais qu'ils m'ont procurées de l'ode 31.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA-HUGUES, B., 2010. *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton: Princeton University.
- ADAM, A. & F. ESCAL, 1979. *Boileau. Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- BOUVIER, D., 2009. "Peut-on traduire une émotion érotique? L'exemple des traductions françaises de l'ode 31 de Sappho". *Social Science Information*, 48, 465-85.
- BRUNET, P., 1998. *L'égal des dieux: cent versions d'un poème de Sappho*, Paris: Allia.
- CALAME, C., 1977. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- CALAME, C., 1987. "Sappho et Hélène. Le mythe comme argumentation narrative et parabolique", in *Parole-figure-parabole. Recherches autour du discours parabolique*, ed. DELORME, J. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- CALAME, C., 1996. *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris: Belin.
- CALAME, C., 2005. *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris: Les Belles Lettres.
- DE VRIES, G. J., 1969. *A commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam: A.M. Hakkert.
- DEGANI, E. & G. BURZACCHINI, 1977. *Lirici greci antologia*, Firenze: La nuova Italia.
- DEGANI, E. & G. BURZACCHINI (eds.), (2005). *Lirici greci : antologia (con aggiornamento bibliografico a cura di Massimo Magnani)*, Bologna: Pàtron.
- DEJEAN, J., 1989. *Fictions of Sappho (1546-1937)*, Chicago – London: University Press of Chicago.
- DEJEAN, J., 1994. *Sappho. Les fictions du désir 1546-1937*, Paris: Hachette.
- DEVEREUX, G., 1970. "The Nature of Sappho's Seizure in fr. 31 LP as Evidence for Her Inversion". *Classical Quarterly*, NS 20, 17-31.
- DI BENEDETTO, V., 1985. "Intorno al linguaggio erotico di Saffo". *Hermes*, 113, 145-9.

- DUBOIS, P., 1978. "Sappho and Helen". *Arethusa*, 11, 89-99.
- DUBOIS, P., 1995. *Sappho is burning*, Chicago – London: University of Chicago Press.
- FERRARI, F., 1986. "Formule saffiche e formule omeriche". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (III)*, 16, 441-7.
- FERRARI, F., 2007. *Una mitra per Kleis : Saffo e il suo pubblico*, Pisa: Giardini.
- FERRARI, G. R. F., 1988. *Listening to the cicadas : a study of Plato's "Phaedrus"*, Cambridge ; New York etc.: Cambridge University Press.
- FOLEY, H. P., 1998. "'The mother of the Argument': Eros and the Body in Sappho and Plato's Phaedrus", in *Parchments of gender*, ed. WYKE, M. Oxford – New York: Clarendon Press – Oxford University Press, 39-70.
- FORTENBAUGH, W. W., 1966. "Plato's *Phaedrus* 235c3". *Classical Philology*, 61 (108-109).
- FOWLER, R., 1986. "Leah Rissman: Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho (review)". *Classical Review*, NS, 36, 301-2.
- GREENE, E. (ed.) (1996a). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley – Los Angeles – London.
- GREENE, E. (ed.) (1996b). *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, Berkeley – Los Angeles – London.
- HAINSWORTH, B., 1993. *The Iliad: a Commentary, Books 9-12*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HEITSCH, E., 1993. *Phaidros. Platon Werke. Übersetzung und Kommentar*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- HERTZ, N., 1973. "Lecture de Longin". *Poétique*, 4, 292-319.
- HUTCHINSON, G. O., 2001. *Greek lyric poetry a commentary on selected larger pieces*, Oxford: Oxford University Press.
- IRIARTE, A., 2007. "Chanter, enchanter en Grèce ancienne. À propos de Sappho, femme poète et dixième Muse". *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 27-43.
- JAHN, O., J. VAHLEN & H.-D. BLUME, 1967 (1910). *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, Stutgardiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- LARSON, S., 2010. "τεθνόακην ὀδόλωσ θέλω: Reading Sappho's 'Confession' (fr. 94) through Penelope". *Mnemosyne*, 63, 175-202.
- LASSERRE, F., 1989. *Sappho. Une autre lecture*, Padoue: Antenore.
- LEFKOWITZ, M. R., 1996. "Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho", in *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, ed. GREENE, E. Berkeley – Los Angeles – London, 26-34.

- LIGHTFOOT, J. L., 2003. *Lucian. On the Syrian Goddess. Introduction. Translation & Commentary*, Oxford: Oxford University Press.
- MARCOVICH, M., 1972. "Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?". *The Classical Quarterly*, NS 22, 19-32.
- MATTIOLI, E., 1988. *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena: Mucchi.
- MAZZUCCHI, C. M., 1992. *Dionisio Longino. Del sublime*, Milano: Vita e Pensiero.
- MESK, J., 1913. "Antiochos und Stratonike". *Rheinisches Museum*, 68, 399-4.
- MICHEL, A., 1976. "Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes". *Revue des Etudes Latines*, 54, 278-307.
- MOST, G. W., 1996. "Reflecting Sappho", in *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, ed. GREENE, E. Berkeley – Los Angeles – London, 11-35.
- NERI, C. & F. CITTI, 2003. "Sudore freddo e tremore". *Eikasmos*, 16, 52-62.
- PAGE, D. L. (ed.) (1955). *Sappho and Alcaeus : an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford: at the Clarendon Press.
- PELLICIA, H., 1992. "Sappho 16, Gorgias' Helen, and the preface to Herodotus' Histories". *Yale Classical Studies*, 29, 63-84.
- PENDER, E. E., 2007a. "Poetic allusion in Plato's Timaeus and Phaedrus". *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 10, 21-57.
- PENDER, E. E., 2007b. "Sappho and Anacreon in Plato's Phaedrus". *Leeds International Classical Studies*, 6.4, 1-57 (<http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/2007/200704.pdf>).
- PRINS, Y., 1996. "Sappho's Afterlife in Translation", in *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, ed. GREENE, E. Berkeley – Los Angeles – London, 36-67.
- PRIVITERA, G. A., 1969a. "Il commento del δᾶνν Ὑῶϊὸδὸ al fr. 31 L.P. di Saffo". *Quaderni Urbinati di Cultura classica*, 7, 26-35.
- PRIVITERA, G. A., 1969b. "Ambiguità antitesi analogia nel fr. 31 L.P. di Saffo". *Quaderni Urbinati di Cultura classica*, 8, 37-80.
- RAGUSA, G., 2005. *Fragmentos de uma deusa. A Representação de Afrodite na Lírica de Safo*, Campinas: Editora Unicamp.
- REALE, G., 1998. *Platone. Fedro*, Roma – Milano: Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori.
- RISSMAN, L., 1983. *Love as war: Homeric allusion in the poetry of Sappho*, Königstein/Ts.: A. Hain.

- ROBIANO, P., 2003. “Maladie d’amour et diagnostic médical : Érasistrate, Galien et Héliodore d’Émèse ou du récit au roman”. *Ancient Narrative*, 3, 129-49.
- ROSENMEYER, P. A., 1997. “Her Master’s Voice: Sappho’s Dialogue with Homer”. *Materiali e Discussioni per l’analisi dei testi classici*, 39, 129-49.
- RUSSELL, D. A., 1982. *On the sublime*, Oxford: at the Clarendon Press.
- SCHRENK, L. P., 1994. “Sappho Frag. 44 and the ‘Iliad’”. *Hermes*, 122, 144-50.
- SEGAL, C. P., 1996. “Eros and Incantation”, in *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, ed. GREENE, E. Berkeley – Los Angeles – London, 58-75.
- STEINRÜCK, M., 1999. “Homer bei Sappho”. *Mnemosyne*, 52, 139-49.
- THÉVENAZ, O., 2010. *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, Lausanne: UNIL: thèse inédite.
- TZAMALI, E., 1996. *Syntax und Stil bei Sappho*, Dettelbach: Röhl.
- VOIGT, E. M., 1971. *Sappho, Alcaeus, Fragmenta*, Amsterdam: Athenaeum : Polak et Van Gennepe.
- WEISKE, B. (ed.) (1820). *Dionysii Longini De Sublimitate: graece et latine*, London.
- YATROMANOLAKIS, D., 2007. *Sappho in the making : the early reception*, Cambridge, Mass. ; London: Harvard University Press.

BOUVIER, David. O frêmito de Safo.

RESUMO: Se é verdade que a compreensão de uma obra antiga é sempre influenciada e condicionada, entre outros fatores, pela história das traduções, interpretações, retomadas e reapropriações que lhe garantiram a transmissão e recepção, essa constatação é particularmente verdadeira no caso da poesia de Safo. Palavra feminina num mundo culturalmente dominado pelo masculino, marcada com o selo da diferença, a poesia de Safo foi explicada tanto quanto foi reinventada, recuperada e subvertida. Mas, se sua poesia é indissociável da complexa história de sua recepção, a própria Safo se apropriou de uma tradição, senão de tradições, para cuja transformação ela colaborou.

PALAVRAS-CHAVE: Safo; frêmito; recepção; tradição.