

## DANS LE MIROIR DE SAPPHO. DE L'IMPOSSIBILITE D'ETRE FEMME.

par Rémy POIGNAULT (Tours)

Les lecteurs de la poétesse Sappho ne manquent pas de s'interroger sur l'identité du "je" qui parle en ses textes : Sappho y exprime-t-elle des sentiments personnels, en parlant en son nom propre, donne-t-elle la parole à un personnage<sup>[1]</sup>, ou bien encore s'agit-il d'un "je" de convention ? L'état fragmentaire dans lequel nous sont parvenues ses œuvres laisse subsister le doute. Dans l'extrait consacré à Sappho dans *Feux*, Marguerite Yourcenar utilise, comme pour Phèdre, Achille (dans les deux textes qui le concernent), Antigone et Léna, la troisième personne ; mais, au lieu que le récit soit effectué du point de vue d'un narrateur omniscient absent du texte, on voit poindre dans cette dernière séquence de *Feux* un "je" qui découvre Sappho "au fond des miroirs d'une loge" (p. 193) et nous transmet le reflet de sa tragédie. Cette vision spéculaire de Sappho suggère à la fois une distance et un rapprochement : Sappho est ailleurs, mais, en même temps, il y a là quelque chose d'elle : une trace. Cette réfraction est emblématique du traitement de la matière historique et / ou mythique : le texte est comme un reflet de l'antique.

---

[1] A. CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*, II, Paris, 1898 (2e éd.), p. 232, remarque ainsi que Sappho "a certainement exprimé maintes fois dans ses chansons des sentiments qui ne lui étaient pas personnels". De même, par exemple, J.P. HALLETT, "Sappho and her social context : sense and sensuality", *Signs*, IV, 1979, pp. 450, 461, estime que ses poèmes n'ont pas de caractère autobiographique ; J. WINKLER, "Gardens of nymphs : public and private in Sappho's lyrics", *Reflections of women in Antiquity*, ed. H.P. Foley, New York, 1981, p. 84, considère aussi que le lyrisme de Sappho n'est pas personnel, mais s'inscrit dans une tradition. Un récent éditeur de Sappho, *Poèmes et fragments*, Paris, 1991, pp. 10-12, Ph. BRUNET, déclare de même qu'il ne faut pas "vouloir souligner à tout prix les marques d'une subjectivité" dans tous ses vers et que "la convention [...] joue chez Sappho un rôle qu'on a sous-estimé" : il signale ainsi qu'un fragment où Sappho disait "Je serai toujours

reflet, en l'occurrence, très lointain, puisque la poétesse est devenue une acrobate. "Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel" (p. 194). Mais ce qu'il y a de plus troublant dans le jeu de ce miroir, c'est l'apparition, dans le récit, du "je" du narrateur qui quitte le cadre des passages de journal intime où il se cantonnait jusque-là : "Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho" (p. 193)<sup>[2]</sup>. N'est-ce pas une invitation à considérer que cette Sappho, que Marguerite Yourcenar perçoit, est plus encore que tous les autres personnages de *Feux*, une image d'elle-même, l'ambiguïté de la phrase liminaire de "Sappho ou le suicide" permettant de brouiller la distance entre sujet regardant et objet réfléchi ?

### Reflets sapphiques ?

La part de l'Antiquité apparaît comme extrêmement ténue dans le texte : le cadre de la séquence est résolument moderne et on n'a plus le jeu d'anachronismes qui caractérise, à des degrés divers, les autres extraits. L'auteur nous en informe, d'ailleurs, conformément à son habitude, dans la préface :

L'aventure de Sappho tient à la Grèce par la légende fort controvérsée du suicide de la poétesse pour un bel insensible, mais cette Sappho acrobate appartient au monde international du plaisir d'entre-deux-guerres et l'incident du travesti se relie aux comédies shakespeariennes plutôt qu'aux thèmes grecs (p. 13).

En plus de l'épisode de Phaon, que peut-on déceler comme vestiges antiques ? Des noms propres, que l'on retrouve dans les poésies de Sappho : Gyrinno, Anactoria et Attys (p. 199) ; mais l'emprunt ne semble guère aller au-delà de l'onomastique (avec une modification orthographique pour Atthis, devenue Attys) et de l'amour de Sappho

---

vierge" s'est révélé, par la découverte d'un papyrus publié en 1951, prononcé par la déesse Artémis. *Contra*, par exemple, G. DEVEREUX, "The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her inversion", *The Classical Quarterly*, XX, 1, mai 1970, pp. 17-31, qui analyse avec le regard du psychiatre un poème où Sappho décrit les signes de la passion.

- [2] E. MIÑANO, "Feux : les labyrinthes de l'effacement", *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Valencia, 1988, p. 35, a remarqué que "le "je" révèle ainsi, sans doute plus ouvertement que nulle autre part, sa confrontation directe à la légende réincarnée dans le présent".

pour ces jeunes filles, que l'on décèle dans les vers de la poétesse, même si on a souvent tenté des explications qui rendent une image plus vertueuse de la Lesbienne<sup>[3]</sup>. Marguerite Yourcenar interprète donc l'œuvre de Sappho comme présentant un caractère autobiographique, la poétesse y chantant ses propres amours ; son jugement demeure le même dans *La Couronne et la Lyre* : "Pour les Anciens comme pour nous, toutefois, Sappho demeure avant tout l'interprète de ses propres émois amoureux"<sup>[4]</sup>. Si l'on considère souvent que Sappho ne se peint pas elle-même dans ses vers, on s'entend désormais généralement pour reconnaître que la fougue amoureuse que manifestent ces derniers doit sans doute émaner d'un être lui-même adonné à l'amour lesbien<sup>[5]</sup>.

Parmi les noms de jeunes filles cités dans les œuvres de la poétesse, Marguerite Yourcenar en retient trois, Gyrinno, Anactoria et Atthis (p. 199), qui sont aussi ceux que signale Maxime de Tyr, qui compare leur rôle auprès de Sappho à celui d'Alcibiade, Charmide et Phèdre auprès de Socrate, dans ses *Discours*<sup>[6]</sup>, texte sur lequel notre auteur s'appuie pour sa présentation de Sappho dans *La Couronne et la Lyre*<sup>[7]</sup>. La caractérisation des jeunes filles dans *Feux* ne doit guère aux vers de Sappho : Gyrinno est désignée par son orgueil (p. 199), tandis qu'un fragment sapphique la qualifie de "tendre" et précise que Mnasidika est plus jolie qu'elle<sup>[8]</sup>. Anactoria incarne pour le personnage yourcenarien des plaisirs simples :

L'amour d'Anactoria lui a révélé la saveur des beignets mangés à grosses bouchées dans les fêtes populaires, des chevaux de bois des équipées foraines, du foin des meules chatouillant la nuque de la belle fille couchée (p. 199).

---

[3] La *Souda*, s.v. Σαπφώ, déclare calomnieuses les accusations de mauvaise vie portées contre Sappho, mais Didyme aurait écrit un traité pour savoir si Sappho était une prostituée (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 88, 37). Tatien, *Discours aux Grecs*, XXXIII, dit que "Sappho n'était qu'une fille débauchée, ivre d'amour, qui chantait sa propre luxure", traduction d'A. Puech, éd. F. Alcan.

[4] *La Couronne et la Lyre*, op. cit., p. 70.

[5] Une querelle opposa à la fin du siècle dernier P. Louÿs à Wilamowitz, qui voulait lutter contre l'image d'une Sappho perverse ; on trouva un état de la question du lesbianisme de Sappho dans R. JENKINS, *Three classical poets. Sappho, Catullus and Juvenal*, Londres, 1982, pp. 1 sq. ; et F. FERNÁNDEZ-GALIANO, "Le poète dans le monde archaïque, sa personnalité et son rôle : Sappho", *Actes du VII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale d'Etudes Classiques*, I, Budapest, 1984, pp. 131-148 ; pour A. PIPPIN BURNETT, *Three*

Quant à la poétesse, elle déplorait l'absence d'Anactoria "dont la démarche gracieuse, l'éclat rayonnant du visage, me feraient plus de plaisir à voir que tous les chariots des Lydiens et leurs guerriers, chargeant à pied dans leur armure", car "la plus belle chose du monde c'est pour chacun celle dont il est épris"<sup>[9]</sup>. En outre dans une œuvre qui évoque une jeune femme partie pour Sardes, où elle regrette ses anciennes amies, en particulier Atthis, on reconstitue parfois le nom d'Anactoria, qui serait ainsi l'exilée, aimée à la fois d'Atthis et de Sappho<sup>[10]</sup> (ou du moins du locuteur) ; c'est son nom aussi que lit Marguerite Yourcenar pour sa traduction dans *La Couronne et la Lyre* (p. 79). L'image de la "belle fille couchée" dans *Feux* (p. 199) peut renvoyer à certains vers où la poétesse chante une jeune fille étendue sur un lit moelleux<sup>[11]</sup>, près d'elle<sup>[12]</sup>.

C'est Atthis qui, dans "Sappho ou le suicide", joue un rôle essentiel dans les sentiments de Sappho : elle est la bien-aimée fragile et protégée qui finit par quitter Sappho pour aller vivre avec un homme, ce qui entraîne l'amoureuse délaissée dans une quête vaine pendant des années, "cherchant avidement à chaque rang de loges un visage que son délire préfère à tous les corps" (p. 204), nouvelle version des vers précédemment cités : "la plus belle chose du monde c'est pour chacun celle dont il est épris" ? La *Souda*<sup>[13]</sup> et Maxime de Tyr<sup>[14]</sup> citent Atthis parmi les aimées de Sappho et elle est présente dans plusieurs poèmes : Sappho avoue qu'elle l'aimait depuis longtemps, alors qu'elle était toute jeune<sup>[15]</sup> ; nous avons vu que la jeune fille partie pour Sardes, que l'on nomme parfois Anactoria, souffre en se remémorant Atthis<sup>[16]</sup>. On restitue parfois le nom d'Atthis dans une

---

*archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Londres, 1983, p. 225, il y a un prince qui éclaire les chants du cercle de Sappho, c'est que l'amour entre femmes allie le sublime à la sexualité. Pour J. WINKLER, *op. cit.*, p. 84, si Sappho ne nous présente pas sa vie personnelle, il serait extravagant de penser qu'elle tient un discours lesbien sans éprouver elle-même de tels sentiments.

[6] Maxime de Tyr, 24, 18, qui donne non Gyrinno, mais Gyrinna, cité par J.M. EDMONDS, dans son édition de Sappho, *Lyra Graeca*, I, Londres, 1958, (1<sup>e</sup> éd. : 1922), p. 154. Les trois noms que consigne Ovide, sont Anactoria, Atthis et Cydro (*Héroïdes*, XV, v. 16-17), et la *Souda* s.v. Σαπφώ, indique Atthis, Télésippa et Mégara.

[7] *Op. cit.*, p. 70.

[8] Poème 115 de l'édition de J.M. Edmonds (que nous désignerons désormais de la lettre E suivant le n° du poème) ; 54 dans l'édition de Ph. Brunet (désigné

lacune d'un poème où Sappho exprime son chagrin devant le départ d'une amie qui l'a quittée, elle aussi dans la peine, car malgré elle<sup>[17]</sup>. Le nom d'Atthis figure également, de manière claire, dans un poème où Sappho reproche à la jeune fille de ne plus penser à elle et de lui préférer une Andromède<sup>[18]</sup>. Atthis, alors, représente celle qui a abandonné Sappho pour gagner, sans doute, un autre cercle dirigé par la poétesse Andromède<sup>[19]</sup>. Peut-être la fuite d'Attys avec Philippe est-elle une lointaine transposition de ce passage.

L'origine insulaire de Sappho, dont nul n'ignore qu'elle est née sur l'île de Lesbos<sup>[20]</sup>, est conservée, sans que le nom de l'île soit donné; mais ce que l'auteur tire de cette localisation, c'est avant tout la déréliction du personnage; comme la Crète pour Phèdre et Ariane, l'île est un espace coupé du monde où les aspirations étouffent: "Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude" (p.196). A l'inverse, mais pour contribuer au même effet, Marguerite Yourcenar fait passer Sappho de l'aristocratie aisée<sup>[21]</sup> à un milieu pauvre (p. 168). Dans un texte où Sappho est devenue acrobate, pour trouver des liens avec les œuvres de la poétesse, il faut parfois se livrer... à des exercices de voltige. La pâleur qui caractérise d'emblée le personnage dans *Feux* (p. 193), par exemple, contraste avec le teint brun que les sources attribuent à la jeune femme, qui, par son origine lesbienne, est presque une Asiatique: ainsi un papyrus d'Oxyrhynchus<sup>[22]</sup> la présente en ces termes: "Elle avait un physique ingrat, elle était même tout à fait laide: elle avait la peau sombre et était de très petite taille"; Maxime de Tyr<sup>[23]</sup>, de même, la dit "petite et noire"; pour Ovide, elle est petite et n'est "point blanche"<sup>[24]</sup>, et une scholie à Lucien va dans le même sens<sup>[25]</sup>. On ne trouve guère

---

désormais par B). Poème 58 de l'édition de E. MORA, *Sappho*, Paris, 1966, (désormais M). Poème 72 dans l'édition de Th. Reinach, A. Puech (désormais RP) qui, en outre, dans le poème 47, reconstitue le nom de Gylinna, saluée après une absence. Le terme ἀπάλας, rendu par "frêle" (E. Mora), par "tendre" (Ph. Brunet), "délicate" (Th. Reinach, A. Puech), tandis que J.M. Edmonds traduit par "dainty" (délicate), évoque douceur et fragilité, ce qui nous entraîne loin de "l'orgueil" du personnage yourcenarien.

[9] 27 RP; 38 E; 8 B; 23 M; traduction de Th. Reinach, A. Puech, v. 17-20, v. 3-4.

[10] J.M. EDMONDS, *op. cit.*, p. 247 (86 E); E. MORA, *op. cit.*, p. 359 (10 M).

[11] 54 RP; "Moi, je veux étendre *tes* membres fatigués sur un matelas moelleux"; 56 E (qui considère, de même, que la poétesse s'adresse à une deuxième personne); 3 M (qui traduit par "Et moi, sur une douce couche/j'étendrai *mon* corps"); 35 B (qui ne fait pas intervenir de deuxième personne).

mention, pour les textes anciens, de la pâleur de la poétesse que ... dans la traduction que Boileau donne des vers de Sappho conservés par le *Traité du Sublime* <sup>[26]</sup>, où sont décrits les troubles physiques que suscite la vue de l'être aimé : mais Boileau y corrige le texte "au nom du sacro-saint bon goût" <sup>[27]</sup> en remplaçant l'image de la "sueur glacée", jugée vulgaire, par le thème de la pâleur. Dans *Feux*, le teint de Sappho est le signe, non du bouleversement de l'amante à la vue de l'aimée, mais d'une souffrance qui va chercher à s'abolir dans la mort<sup>[28]</sup>. Le fard qu'elle utilise "pour cacher cette pâleur" ne fait que souligner son aspect morbide : "elle a l'air du cadavre d'une femme assassinée, avec sur ses joues un peu de son propre sang" (p. 193), ce qui infléchit vers le tragique le thème du maquillage qui, dans les vers de la poétesse, devait être plus anodin <sup>[29]</sup>. Pâleur et sueur se trouvent unies à la fin du texte, pour évoquer Sappho qui vient de manquer son suicide : "ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer" (p. 216). Faut-il voir dans cette orchestration des deux thèmes quelque clin d'œil adressé au lecteur de Boileau ?

On peut aussi rattacher à des textes antiques le thème du vieillissement et des cheveux blancs :

Elle s'arrache chaque jour de nouveaux cheveux blancs, et ces fils de soie blême seront bientôt assez nombreux pour tisser son linceul. Elle pleure sa jeunesse comme une femme qui l'aurait trahie, son enfance comme une fillette qu'elle aurait perdue. Elle est maigre : à l'heure du bain, elle se détourne du miroir pour ne pas voir ses seins tristes (p. 194).

Dans deux poèmes très mutilés on peut lire, en effet <sup>[30]</sup> :

..... la vieillesse déjà

---

[12] 93 RP, v. 22-24 ; 20 M ; 83 E ; 63 B.

[13] *Souda*, s.v. Σοπφῶ, déclare qu'on accusa calomnieusement Sappho d'avoir des amitiés impures avec Atthis, Télésippa et Mégara, comme nous l'avons vu plus haut.

[14] Maxime de Tyr, *Discours*, 24 (18), cité par J.M. Edmonds, *op. cit.*, p. 155.

[15] 48 E ; 38 B ; 4 M ; 41-42 RP ; traduit dans *La Couronne et la Lyre*, p. 82.

[16] 86 E ; 65 B ; 10 M ; 96 RP ; *La Couronne et la Lyre*, p. 79.

[17] 83 E ; 63 B ; 20 M ; 93 RP ; J.M. Edmonds, E. Mora substituent le nom d'Atthis dans une lacune, leçon suivie par Marguerite Yourcenar dans *La Couronne et la Lyre*, p. 75.

[18] 81 E ; 101 B ; 12 M ; 97-98 RP.

[19] Cf. A. WEIGALL, *Sappho de Lesbos. Sa vie et son époque*, Paris, 1951, p. 141.

## Dans le miroir de Sappho

..... gagne toute ma peau [...] <sup>[31]</sup>  
..... déjà la vieillesse gagne toute ma peau  
..... blancs sont mes noirs cheveux devenus  
..... mes genoux ne me portent plus [...] <sup>[32]</sup>

On remarque encore que Marguerite Yourcenar accentue le caractère tragique du passage par l'introduction explicite de l'idée de la mort. L'image de "ses seins tristes", que Sappho refuse de voir dans son miroir est peut-être le reflet de deux vers où Anactoria (?), loin d'Atthis, se morfond, que J. M. Edmonds traduit ainsi : "her tender breast, for sure, is weighed down deep with longing" <sup>[33]</sup> (sa tendre poitrine est profondément alourdie par le désir). Ces vers se réfractent encore bien davantage, croyons-nous, dans ces lignes :

Seule, elle sait que sa gorge contient un cœur trop pesant et trop gros pour  
loger ailleurs qu'au fond d'une poitrine élargie par des seins [...] (p. 195).

Le "rire de source" (p. 211) de Phaon travesti en Attys est comme un écho des rires des jeunes filles dans les vers de la poétesse <sup>[34]</sup>. Le goût que les poèmes de Sappho révèlent pour les fleurs <sup>[35]</sup> se retrouve, en outre, dans les "bouquets de fleurs" avec lesquels Attys jongle (p. 201) ou que Sappho lui offre (p. 203) ; les violettes, chères (comme, plus tard, à Renée Vivien) à la poétesse, qui souvent leur associe la poitrine des jeunes filles au "sein de violette" <sup>[36]</sup> donnent ici leurs couleurs... aux paupières d'Attys (p. 202) <sup>[37]</sup> et témoignent du retour de Philippe dans les pensées de l'aimée, partagée désormais entre Sappho et l'appel de ses anciennes amours. Le miel, symbole de la douceur et de la grâce, est passé des yeux de la fiancée d'un poème de Sappho <sup>[38]</sup>, dans *Feux*, aux ... cheveux de Phaon "qui cette fois

---

Cet auteur, pp. 137-145, essaie de reconstituer les rapports de Sappho et d'Atthis en s'appuyant sur les textes, qu'il sollicite parfois en considérant qu'ils s'adressent à Atthis ou la concernent.

[20] B.P. GRENFELL, A.S. HUNT, *The Oxyrhynchus Papyri*, XV, Londres, 1922, n° 1800 ; *Souda*, s.v. Σαπφώ. On la fait naître tantôt à Mytilène, tantôt à Eresos, ALY, s.v. "Sappho", *R.E.*, IA2, 1920, col. 2361.

[21] *Id.*, *ibid.* ; Th. REINACH, A. PUECH, *op. cit.*, p. 165.

[22] *Papyrus Oxyrhynchus*, XV, n° 1800, fr. 1, l. 19-23, traduction de Ph. BRUNET, *op. cit.*, p. 137.

[23] Maxime de Tyr, 24 (18), cité par J.M. EDMONDS, *op. cit.*, p. 160.

[24] Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 32-36.

[25] Scholie à Lucien, *Portraits*, 18, cité par J.M. EDMONDS, *op. cit.*, p. 160.

semblent trempés dans le miel” (p. 208), où ce produit n'évoque plus qu'une couleur, comme, peut-être, dans l'adjectif *μελιχρόν*, par lequel Lucien qualifie Sappho dans les *Amours*<sup>[39]</sup>. On pourrait ainsi prolonger à l'envi le phénomène d'écho<sup>[40]</sup>... Tout au plus, peut-on percevoir dans “les voiles des communiantes” (p. 198) une allusion aux cérémonies religieuses, danses et processions, auxquelles participaient Sappho et ses compagnes”<sup>[41]</sup>.

La nostalgie de la pureté – “la pâleur des jeunes filles réveille en elle le souvenir presque incroyable de la virginité” (p. 199) – rappelle des fragments d'épithalames :

Virginité, virginité, où t'en vas-tu  
lorsque tu m'as abandonnée ?  
–Jamais plus vers toi je ne reviendrai  
jamais plus je ne reviendrai<sup>[42]</sup>

- ou encore :

Suis-je donc encore attachée à ma virginité ?<sup>[43]</sup>

Est-il permis de voir encore dans l'aspect sinistre de l'escalier que gravit Sappho le jour où Attys l'a quittée – “la spirale de l'escalier ressemble soudain aux anneaux d'un serpent” (p. 203) – un contrepoint de l'image du reptile par laquelle la poétesse désignait l'amour : “De nouveau me tourmente Eros/briseur de corps/douceur-blessure/invincible serpent!”<sup>[44]</sup>. Quoi qu'il en soit, dans “Sappho ou le suicide”, la passion amoureuse présente bien ce mélange de plaisir et d'amertume, avec prédominance de la souffrance. Et les alcyons, qui, selon Demetrius<sup>[45]</sup>, peuplaient ses vers avec l'amour et le

---

Sappho est parfois qualifiée de “belle” (*καλή*) : Athénée, *Deipnosophistes*, X, 424 e ; Platon, *Phèdre*, 235 b ; Elien, *Histoire variée*, 12, 19 ; Julien, *Lettres*, 30 ; mais il s'agit alors de sa poésie et non de son physique : Maxime de Tyr, 24 (18), 7.

[26] *Du Sublime*, X, 2, v. 13 ; 31 M ; 2 E ; 2 RP ; 2 B. Traduction du *Traité du Sublime* par Boileau, in Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, pp. 356-357. Ce poème a été imité par Catulle, 51.

[27] E. MORA, *op. cit.*, p. 170.

[28] Dans “Lesbos” Baudelaire évoque Sappho “Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs” (v. 57).

[29] Phrynicos, *Préparation sophistique*, (éd. von Borries, p. 60), traduction de Ph.

printemps, dans une atmosphère de beauté et de douceur, se retrouvent dans *Feux*, comme métaphores du trouble et de la fragilité de Sappho : “elle flotte, alcyon de son propre gouffre” (p. 213).

Ainsi, il nous apparaît que “Sappho ou le suicide” présente, en dehors de l'épisode de Phaon, plusieurs traces antiques, qui sont autant de reflets d'une imprégnation des textes de la poétesse par l'auteur de *Feux*, même s'il faut se livrer à quelques contorsions pour les découvrir dans un récit résolument moderne.

### Solitude et marginalité

La Sappho de Marguerite Yourcenar se caractérise surtout par sa souffrance et sa solitude, étant partout en exil : alors que la poétesse, après avoir été éloignée quelque temps de son île <sup>[46]</sup>, y avait été rappelée, le personnage de *Feux* ne semble chez lui nulle part, pas même dans les airs, où elle souffre d'“une espèce d'isolement en hauteur” (p. 196) et du “manque de douceur” (p. 196) ; elle ne peut, d'ailleurs garder longtemps ses partenaires. L'“espace abstrait”, géométrique, dans lequel elle évolue, où elle risque constamment la mort et goûte “la saveur mortelle de l'insécurité” (pp. 195-196), n'apparaît pas tant comme le lieu de l'exploit, du dépassement de soi, de l'idéal, que comme celui, effrayant, de la torture : “un espace encombré de poulies et de mâts” (p. 194), qui n'est pas sans rappeler “l'engrenage des colonnes” (p. 105), où disparaissent Harmodios et Aristogiton. Par un “calembour lyrique” qui nous renvoie à l'antiquité romaine, dans une sorte d'image inversée où le danger provient non de l'arène mais de la *cavea*, où les spectateurs sont autant de fauves,

---

Brunet, *op. cit.*, p.133, dit que “Sappho nomme *gruta* le coffret contenant les parfums et les autres cosmétiques féminins ; 189 RP. Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, p. 72, évoque ce “goût des parfums, des onguents” chez la poétesse.

[30] Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, p. 69 n. 1, rappelle que cet “autoportrait peu flatté du poète et de l'amant vieilli est un poncif presque obligatoire” du lyrisme grec. “Ce qui le rend bouleversant chez Sappho, c'est l'expression presque maniaque du désir frustré chez une vieille femme ou une femme qui paraît vieille”.

[31] Traduction d'E.Mora ; 48 M ; 32 RP ; 42 E ; 30 B.

[32] Traduction d'E. Mora, 49 M ; 75 RP ; 118 E ; 52 B.

[33] 86 E, v. 17-18 ; 96 RP ; 10 M ; 65 B. [...] Ατιδος ἱμμέρω, / λέπτων ποι

elle est “chaque soir, livrée aux bêtes du Cirque qui la dévorent des yeux” (p. 194) ; elle est aussi comme déchetée par les publicités : “son corps collé au mur, haché menu par les lettres des affiches lumineuses” (pp. 194-195).

Le malaise de Sappho provient en grande part de ce qu'elle ne parvient pas à acquérir une identité nette et qu'elle se tient toujours sur les franges. Plus pitoyable encore que l'albatros de Baudelaire, qui, du moins, pouvait tirer tout le parti possible de ses ailes dans le ciel de l'idéal, l'acrobate ne trouve sa place ni dans le monde des hommes ni dans les airs : “Créature aimantée, trop ailée pour le sol, trop charnelle pour le ciel, ses pieds frottés de cire ont rompu le pacte qui nous joint à la terre” (p. 195). Elle semble à la frontière de l'humain et du divin, où elle se hisse en poussant à l'extrême ses qualités humaines, dans un effort sans cesse renouvelé : “De loin, nue, pailletée d'astres, elle a l'air d'un athlète qui refuserait d'être ange pour ne pas enlever tout prix à ses sauts périlleux” (p. 195). Mais l'image que les autres ont d'elle ne saurait qu'être floue : on ne perçoit pas son identité : “de près, drapée de longs peignoirs qui lui restituent ses ailes, on lui trouve l'air d'être déguisée en femme” (p.195). Ni ange, ni femme, elle semble vouée aux marges. La formulation même ajoute l'ambiguïté du travestissement et s'il est vain de discuter du sexe des anges, le texte suggère que l'identité sexuelle de Sappho est mal perçue et au couple ange-athlète, que la construction antithétique de la phrase dont nous venons de donner les deux parties en les dissociant, donne à lire, on est tenté de substituer le couple homme-femme, comme y invite l'insistance de Sappho sur sa spécificité féminine, symbolisée par ses seins, image de sa sensibilité et de sa capacité à souffrir : “Seule, elle sait que sa gorge

---

φρένα κῆρ' ἄσσα βόρηται. M. MEUNIER, *Sappho*, Paris, 1931, p. 69, traduit par “et, débordant de regret et d'amour, son cœur/dévore sa poitrine amaigrie” ; E. MORA, *op. cit.*, p. 359, par “et dans sa poitrine/sèche de désir son cœur est lourd de peine” ; mais le terme φρένα peut être compris d'une manière plus abstraite: “le désir oppresse son âme délicate, le chagrin alourdit son cœur” (Th. REINACH, A. PUECH, *op. cit.*, p. 268), ou avec un sens concret moins spécifiquement féminin : “dans son désir, son cœur/souffre contre son frère diaphragme”. Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 79, présente le cœur de Sappho comme “tendre” : *molle [...] cor*.

[34] 2 RP v. 5 ; 2 E ; 31 M ; 2 B.

[35] Par exemple, 93 RP ; 83 E ; 20 M ; 63 B ; 70 RP ; 62 M ;

[36] Par exemple, 39 RP ; 47 E ; 95 M ; 22 B ; 32 RP ; 42 E ; 48 M ; 30 B.

contient un cœur trop pesant et trop gros pour loger ailleurs qu'au fond d'une poitrine élargie par des seins" (p. 195). Ne serait-ce pas là une réponse à ceux qui qualifiaient le personnage historique de "mâle Sappho"? On sait que si le jugement d'Horace sur la *mascula Sappho*<sup>[47]</sup> s'applique uniquement à ses vers et est strictement littéraire, il prendra ensuite un sens plus équivoque en abordant le domaine moral : ainsi Baudelaire parle "De la mâle Sapho, l'amante et le poète"<sup>[48]</sup>.

Femme, le personnage yourcenarien l'est encore quand, sur son trapèze, "elle souffre du manque de douceur comme d'un manque d'oreillers" (p. 196). Elle a connu des amours masculines — vague transposition du mariage que lui prêtent certaines sources<sup>[49]</sup> ? —, mais ces expériences n'étaient que des passages obligés pour assurer sa carrière, sans que ses sentiments y fussent engagés ; elle en gardera des hommes des images stéréotypées, les réduisant aux "attributs extérieurs de la virilité", "des moustaches cirées, des cigares, des liqueurs, des cravates rayées, des portefeuilles de cuir" (p. 196) : elle n'a avec ce monde extérieur au sien que des contacts superficiels. L'univers masculin est celui de la souillure, qu'on ne peut approcher "sans se salir les pieds" (p. 196). Elle recherche alors dans les jeunes filles la réalisation de son idéal et oppose leur souplesse à la dureté masculine : il s'agit avant tout d'artistes, de "compagnes de ciel" (p.197), qui se laisseraient guider par elle dans ses exercices de voltige. Mais là encore, elle se découvre seule, car elle ne peut maintenir leurs relations dans la sphère de l'absolu : ses aspirations sont confrontées à l'aspect prosaïque et futile de ses partenaires, enfoncées dans le monde de la matière et des mesquineries, comme la plupart des amantes du jeune Hadrien<sup>[50]</sup> : "Elle doit redescendre à

[37] Chez Baudelaire, "l'œil noir" de Sappho est tacheté par "le cercle ténébreux tracé par les douleurs", "Lesbos", v. 58-59, *Les Fleurs du Mal*.

[38] 108 RP ; 156 E ; 85 M.

[39] *Amours*, 30. E. MORA, *op. cit.*, p. 29, sans donner la référence précise traduit par "sa peau avait la couleur du miel" ; mais l'adjectif peut signifier seulement, de manière vague, le charme de Sappho.

[40] On songe aussi au vers où Alcée décrit Sappho comme "Pure aux tresses violettes, au sourire de miel" (fragment 141 d'Alcée, éd. Th. Reinach, A. Puech, *Les Belles Lettres* ; traduction d'E. MORA, *op. cit.*, p. 20), mais le miel y symbolise encore la douceur.

[41] Selon R. MERKELBACH, "Sappho und ihr Kreis", *Philologus*, CI, 1957, pp. 1-29, la poétesse réunissait autour d'elle un cercle de jeunes filles auxquelles elle

terre pour se trouver de plain-pied avec leur vie toute rapiécée de chiffons qui ne sont pas même des langes” (p. 197) ; et son idéal tombe dans la fange en passant d’une métaphore aérienne à celle d’une maison de passe. En même temps, le jeu des images renvoie Sappho à l’univers masculin : ses amours sont comparées à “un jour de permission passé par le gabier en compagnie des filles” (p. 197), ou encore, lasse du monde confiné des femmes, “elle ouvre sur le vide la porte du désespoir, avec le geste d’un homme obligé par l’amour à vivre chez les poupées” (p. 197) : Sappho a d’autres valeurs, plus élevées, que ses partenaires et elle ne peut les partager.

Après de ces jeunes filles, néanmoins, elle essaie de combler sa solitude en cherchant en elles une autre image d’elle-même, mais inversée : elle sont un reflet de ce qu’elle aurait aimé être “Narcisse aime ce qu’il est. Sappho dans ses compagnes adore amèrement ce qu’elle n’a pas été” (p. 198). Ces amours sont comme des palliatifs : elle voit dans ces filles le bonheur, l’innocence, l’orgueil ou la simplicité. Mais avec Attys, qui l’emporte sur toutes les autres dans le cœur de Sappho au point de devenir la bien-aimée, elle trouve d’autres satisfactions ; “Dans Attys, elle a aimé le malheur” (p. 199) : Marguerite Yourcenar accumule sur Attys les stéréotypes de la misère des feuilletons populaires, solitude dans une ville grise – anglaise, en l’occurrence, – pleine de brouillard, pleurs, “traces de suie” (p. 199) sur ses joues, vêtements pauvres, abandon, voire coups. Attys est un être très fragile, vivant dans une perpétuelle angoisse. Elle offre ainsi l’occasion à Sappho, qui a trouvé plus seule et plus misérable qu’elle-même, de se faire protectrice. Paradoxalement, la longue liaison des deux êtres dégage un aspect de la féminité de Sappho : “le morne

---

assurait une éducation les préparant au mariage. Et “Sappho renoue avec la grande poésie chorale du VII<sup>ème</sup> siècle”, jouant le rôle de “guide des chœurs” “dans l’institution et l’organisation des danses et des processions de jeunes filles” : Ph. BRUNET, *op. cit.*, p. 11. A. Puech parle d’ “une sorte de thiasse, de groupement religieux placé sous le patronage d’Aphrodite ou des Muses”, in Alcée, Sappho, éd. Th. Reinach, A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 171.

[42] 109 RP ; 164 E ; 94 M. Traduction d’E. Mora.

[43] 114 RP ; 159 E ; 74 B. Traduction de Th. Reinach, A. Puech. Un fragment conservé de Sappho : “je resterai vierge à jamais” (122 RP ; traduction de Th. Reinach et A. Puech), s’est révélé, grâce à un papyrus publié en 1951, appartenir à des propos placés dans la bouche d’Artémis alors qu’on y voyait souvent une confidence personnelle : Ph. Brunet, *op. cit.*, p. 12 : cf. *supra*, n. l.

## Dans le miroir de Sappho

amour de Sappho prend à son insu une forme maternelle, comme si quinze années de voluptés stériles avaient abouti à lui faire cette enfant” (pp. 201-202)<sup>[51]</sup>. Attys englobe de la sorte l’amante antique Atthis et la Cléïs, la fille que certaines sources prêtent à la poétesse<sup>[52]</sup>. Quand Attys, perdant ses craintes sur les amours masculines, rejoint son amant Philippe, Sappho, qui avait perçu l’évolution des sentiments de la jeune fille, mais n’avait pu la retenir près d’elle, car “elle ne peut offrir à ses amies qu’une caressante détresse” (p.203), retourne à une solitude pire encore, cherchant à retrouver l’aimée, jusqu’à ce qu’elle rencontre Phaon.

### A la recherche de l’autre et de soi-même

Selon certaines sources antiques, Sappho serait tombée amoureuse d’un jeune et bel habitant de Lesbos, dénommé Phaon. Martial fait allusion à ces amours malheureuses<sup>[53]</sup>. Ménandre, cité par Strabon<sup>[54]</sup>, montrait la poétesse dédaignée par le jeune homme, se jetant du haut d’une falaise, “le désir la blessant d’un cruel aiguillon”. Sappho aurait même chanté souvent son amour pour Phaon dans ses poèmes, selon le Pseudo-Palaephatos<sup>[55]</sup>. Certains, au contraire, imaginent qu’il y eut deux personnages portant le nom de Sappho, l’un étant la poétesse, aux mœurs pures, l’autre une courtisane et c’est à celle-ci qu’ils attribuent ces déboires avec Phaon<sup>[56]</sup>. La quinzième *Héroïde* d’Ovide nous a laissé le plus grand écho de la passion malheureuse de Sappho, la poétesse, en imaginant une lettre adressée par l’amante abandonnée à son bien-aimé pour l’inciter à revenir auprès d’elle.

---

[44] 97-98 RP ; 12 M ; 81 E ; 101 B.

[45] Demetrius, *De l’élocution*, 166 (texte cité par J.M. EDMONDS, *op. cit.*, pp. 296-297).

[46] Cf. l’inscription d’un marbre de Paros (traduction dans Th. REINACH, A. PUECH, *op. cit.*, p. 167), qui constitue une source pour la biographie de Sappho.

[47] Horace, *Épîtres*, I, 19, v. 28. Dionysus Latinus commentant le passage explique *mascula* par “ni molle ni dissolue ni impudique”, Porphyre glose ainsi *mascula Sappho* : “soit parce qu’elle s’est illustrée dans le labeur poétique où plus fréquemment ce sont les hommes qui excellent, soit parce qu’on l’accuse d’avoir été une tribade” (cités par Ph. BRUNET, *op. cit.*, pp. 144-145).

[48] Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Lesbos”, v. 56. Cf. E. MORA, *op. cit.*, p. 140.

[49] *Souda*, s.v. Σαπφώ ; peut-être est-ce un auteur comique athénien qui aurait

Le pouvoir de séduction de Phaon est, le plus souvent, rattaché à Aphrodite, qui lui aurait procuré un onguent le rendant le plus beau des hommes<sup>[57]</sup> et lui assurant l'amour des femmes<sup>[58]</sup>, ou encore l'aurait transformé de vieillard en un beau jeune homme<sup>[59]</sup>, pour le remercier de l'avoir transportée gratuitement sur sa barque alors qu'elle se présentait sous les traits d'une vieille femme<sup>[60]</sup>. Plinie l'Ancien donne une explication beaucoup plus prosaïque du succès de Phaon auprès des femmes : il aurait possédé l' "herbe aux cent têtes" [...] [dont] la racine ressemble aux organes sexuels d'un homme ou d'une femme ; elle est rare à trouver, mais les hommes qui trouvent la racine mâle provoquent l'amour ; telle fut la raison de l'amour de Sappho pour Phaon de Lesbos, sujet qui a donné lieu à beaucoup de billevesées non seulement des Mages, mais encore des Pythagoriciens" <sup>[61]</sup>. Toutes ces explications apportées aux amours de Sappho pour Phaon laissent entrevoir que la réputation de la poétesse était telle qu'on considérait "qu'un homme normal, pourvu de ses seuls et naturels atouts, n'aurait pas réussi à rendre Sappho amoureuse" <sup>[62]</sup>. Dans certains cas, Sappho est absente de l'histoire de Phaon et ce sont les amours de celui-ci avec Aphrodite qui sont évoquées <sup>[63]</sup>. Phaon, dont le nom est en rapport avec le thème de la lumière –  $\phi\acute{\alpha}\omega\nu$  : brillant—<sup>[64]</sup>, peut être rapproché d'Apollon, dont un temple est situé sur le rocher de Leucade<sup>[65]</sup>, et il "n'est qu'un mythe solaire"<sup>[66]</sup>. Comme Cratinos le présente encore comme un personnage mythique tandis que Ménandre fait de lui un humain, "il est donc très plausible que la légende [de la passion de Sappho pour lui] soit née pendant l'intervalle de temps qui sépare ces deux poètes comiques"<sup>[67]</sup>. Phaon serait ainsi passé du monde du mythe à celui des hommes par l'entremise de la comédie attique.

---

inventé l'idée du mariage de Sappho avec Kerkôlas, originaire de l'île d'Andros, pour en tirer quelque jeu de mots : Th. REINACH, A. PUECH, *op. cit.*, p. 165 ; cf. aussi E. MORA, *op. cit.*, p. 36.

[50] *Mémoires d'Hadrien*, pp. 73-76.

[51] Baudelaire parlait de la "stérile volupté" des filles de Lesbos dans son poème "Lesbos", v. 17.

[52] *Souda*, s.v. Σαπφώ ; *Pap. Ox.*, 1800, fr. 1, l. 14-16 ; Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 70 (qui n'indique pas le nom de l'enfant) ; cf. aussi le poème de Sappho : 130 E ; 141 RP ; 54 M ; 91 B.

[53] Martial, *Epigrammes*, X, 35, v. 15-18. Sur Phaon, mais aussi pour l'image de Sappho dans la biographie antique et dans la XV<sup>e</sup> *Héroïde*, cf. H. DÖRRIE, "P. Ovidius Naso. Der Brief der Sappho an Phaon", *Zetemata*, 58, 1975, VII = 277

Dans *Feux*, Phaon est “un jeune homme négligemment vêtu qui se donne pour employé d’une agence de voyages” (p. 206) et, quand il mène sur son “petit canot à voile” (p. 207) Sappho à la quête d’Attys le long du Bosphore, il est pour elle un “passeur” (p. 208), ultime avatar de la profession du personnage antique, qui transportait personnes et marchandises de Lesbos au continent<sup>[68]</sup>. L’image de l’acrobate, “assise à la poupe, [...] [qui] regarde vaciller à la lueur d’une lanterne ce beau visage de jeune mâle qui est maintenant son seul soleil humain” (p. 207), joue à la fois sur l’étymologie de Phaon et, peut-être, sur le tableau du retour espéré du jeune homme dans la quinzième *Héroïde* : “Assis à la poupe, Cupidon lui-même tiendra le gouvernail ; lui-même, de sa tendre main, donnera la voile ou la repliera”<sup>[69]</sup> ; mais Cupidon cède la place à Sappho, c’est Phaon qui est à la manœuvre désormais, et surtout la quête de Sappho ne porte pas sur le jeune homme, maintenant près d’elle, mais sur Attys et c’est seulement peu à peu que l’amour (Cupidon !) s’installe entre Sappho et Phaon.

Phaon n’est plus un compatriote de la Lesbienne <sup>[70]</sup>, mais un être issu de la rencontre de l’Orient et de l’Occident – il “se prétend fils d’une Grecque de Smyrne et d’un marin de la flotte britannique” (p.206) –, en qui Sappho retrouve “l’accent délicieux si souvent embrassé sur les lèvres d’Attys” (p. 206). De plus, il apparaît comme l’un de ces parias que l’idéologie nazie pourchassait déjà dans les années 30 : “Il semble appartenir lui aussi à une race menacée, à qui une indulgence précaire et toujours provisoire permet de rester en vie” (p. 206) ; mais au-delà des circonstances historiques de la composition de *Feux*, cette fragilité du personnage est un lien supplémentaire qui le

---

p. + ill.

[54] Strabon, *Géographie*, X, 2, 9 ; traduction de F. Lasserre, Les Belles Lettres.

[55] Pseudo-Palaephatos, *Sur les prodiges*, 48, texte cité en traduction dans Ph. BRUNET, *op. cit.*, p. 135.

[56] La *Souda* présente deux notices au nom de Σαπφώ et c’est la seconde Sappho, et non la poétesse, qui se jette du haut du rocher de Leucate par amour pour Phaon. La *Souda*, s.v. Φάων, précise encore que c’est une homonyme de la poétesse qui accomplit le saut. Nymphodoros, dans son *Périple d’Asie*, indiquait de même, selon Athénée, XIII, 596 e, que c’est une courtisane d’Erosos portant le même nom que Sappho qui aima Phaon.

[57] Elien, *Histoire variée*, XII, 18 (qui ne fait pas allusion à Sappho) : Phaon aurait fini par être pris en flagrant délit d’adultère et mis à mort.

rapproche d'Attys et de Sappho, car les dangers qu'il fuit sont "indépendants des guerres, et plus secrètement apparentés aux lois de son propre cœur" (p. 206). Un rajout par rapport à l'édition originale invite davantage à un parallèle avec le Massimo de *Denier du rêve* ; comme lui, Phaon est un personnage louche et secret ; en même temps, Sappho rappelle la solitude de Léna :

Ce garçon privé de permis de séjour a ses préoccupations bien à lui ; il est fraudeur, trafiquant de morphine, agent peut-être de la police secrète ; il vit dans un monde de conciliabules et de mots de passe où Sappho n'entre pas (pp. 206-207).

Ce qui reconforte Sappho, et en cela elle se distingue de Léna, c'est que s'établit entre eux, malgré les silences de Phaon, "une fraternité de malheur" (p.207) : comme avec Attys, elle est touchée par la compassion, mais ici, elle ne joue plus un rôle protecteur, au contraire, elle cherche en Phaon quelqu'un qui l'épaule: le jeune homme l'aidera à chercher la jeune femme, mais c'en est une autre qu'elle découvrira : celle qui est en elle. Ce qu'elle aime en lui, c'est une certaine ressemblance, physique même, avec Attys, mais une Attys plus forte et plus ferme... une Attys qui serait un homme et qui rappelle la "poitrine d'or" d'Agamemnon vue par une Clytemnestre amoureuse <sup>[71]</sup>, ainsi que la première apparition de Thésée à Ariane : "Un homme en armure saute à terre dans un grand fracas d'or" <sup>[72]</sup>, ou de Penthésilée à Achille :

[...] un visage hâlé au lieu d'être livide, de sorte que la blême jeune fille brune semble n'avoir été qu'une simple cire perdue de ce dieu de bronze et

---

[58] *Id., ibid.*; Servius, *Ad. Aen.*, III, 279 (qui ne parle pas de Sappho).

[59] Pseudo-Palaephatos, *op. cit.*

[60] *Id. ibid.* ; Servius, *op. cit.* ; Elien, *op. cit.*, (pour qui c'est l'amabilité et l'empressement de Phaon qui furent récompensés). Selon Lucien, *Dialogue des morts*, 19, 2 (9, 2), la déesse donna la jeunesse, la beauté et la séduction à Phaon pour le remercier de l'avoir fait traverser.

[61] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXII, 9 (8), traduction de J. André, Les Belles Lettres : *centum capita [...] radicem eius alterutrius sexus similitudinem referre, raro inuentu, sed si uiris contigerit mas, amabiles fieri ; ob hoc et Phaonem Lesbium dilectum a Sappho, multa circa hoc non Magorum solum uanitate, sed etiam Pythagoricorum.*

[62] E. MORA, *op. cit.*, p. 79.

## Dans le miroir de Sappho

d'or. Sappho étonnée se prend lentement à préférer ces épaules rigides comme la barre du trapèze, ces mains durcies par le contact des rames, tout ce corps où subsiste juste assez de douceur féminine pour le lui faire aimer (p. 208).

Voici qu'au contact de Phaon Sappho devient femme, prête à "s'abandonne[r]", alors que jusque-là, dans ses rapports amoureux, elle "prenait sur elle le choix, l'offre, la séduction, la protection de ses amies plus fragiles" (p. 210), ce qui est le comportement traditionnel de l'homme. Sappho a renoncé aux amours sapphiques, déchirant la lettre lui annonçant le retour de cette Attys qu'elle avait recherchée pendant des années. Alors que d'autres s'étendent sur le divan de la psychanalyse pour trouver une guérison en faisant remonter à la conscience leurs obsessions les plus cachées, "Sappho s'assied sur le divan *viennois* couvert de broderies turques" (p.210)<sup>[73]</sup> pour faire s'évanouir les souvenirs de son passé. Elle est prête désormais pour une autre vie.

Mais au moment même où elle s'apprête à cette renaissance, elle est violemment renvoyée à son passé par Phaon, qui, à l' "herbe aux cent têtes" dont les racines en forme de phallus apportent une mâle séduction <sup>[74]</sup>, semble préférer les laitues où Aphrodite le cache, aux dire d'Athénée, et qui nuisent à la virilité<sup>[75]</sup>, puisqu'il se montre travesti en Attys quand Sappho attendait un homme<sup>[76]</sup>. Devant ce retour de son passé, Sappho, "fatigué[e] de n'être qu'à demi femme" (p. 213), cherche une fuite dans la mort.

Une tradition veut que la poétesse, dédaignée par Phaon dont elle était éperdument éprise, se soit jetée dans la mer depuis le sommet de Leucade <sup>[77]</sup>. On la retrouve ici dans des images maritimes : Sappho,

---

[63] Cratinos, aux dire d'Athénée, II, 69 d, a montré Aphrodite éprise de Phaon.

[64] G. NAGY, "Phaeton, Sappho's Phaon, and the white rock of Leukas", *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXVII, 1973, p. 172 : le nom de Phaon, tout comme sa profession de passeur sont des thèmes solaires.

[65] J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1943 (1e éd. : 1927), pp. 381-382.

[66] *Id.*, *ibid.*, p. 382 n. 2.

[67] E. MORA, *op. cit.*, pp. 80-81.

[68] Servius, *op. cit.*, qui le désigne comme *naucularius*, Pseudo-Palaephatos, *op. cit.*, ; Elien, *op. cit.*

[69] Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 215-216, traduction de M. Prévost, Les Belles Lettres : *Ipse gubernabit residens in puppe Cupido ; / Ipse dabit tenera uela legetque*

dans sa course pour échapper à cette image de son passé, se précipite dans “les rues semées de débris et d’ordures qui conduisent à la mer, fonce dans la houle des corps” (p. 212) ; quand elle est sur son trapèze, déterminée à se jeter dans le vide pour en finir avec l’existence, ce sont des métaphores marines qui sont employées : “l’espace oscille et tangue comme en mer”, les supports du chapiteau sont “les vergues des mats”, “La musique là-bas n’est plus qu’une grande vague lisse qui lave tous les souvenirs” (p. 214) ; “des épaules nues de femmes [sont] pareilles à de doux rochers” (p. 215) ; la mort elle-même est un “promontoire” (p. 215) ; les clowns ont des “jeux de phoques” (p. 215) ; la lampe qui détourne sa chute est “pareille à une grosse méduse bleue” (p. 215) ; dans les filets qui amortissent son saut, “se prennent et se déprennent des écumes de lumières” (p. 215-216) et elle-même est “comme une noyée d’eau de mer” (p. 216). Ce filet pourrait être une transposition de la “large étoffe dont la courbe dessine vaguement la forme d’une nacelle”<sup>[78]</sup> qu’un personnage interpose entre Sappho et les flots sur le stuc principal de l’abside de la basilique pythagoricienne de la Porte Majeure à Rome. Mais si l’imagerie utilisée rappelle la légende antique, la portée de l’épisode est tout autre: Sappho ne se lance pas dans le vide parce qu’elle n’est pas aimée par Phaon, mais parce que le travestissement féminin de celui qu’elle croyait un homme l’empêche elle-même de devenir la femme qu’elle souhaitait, et la renvoie à ses relations douteuses du passé : c’est parce qu’elle ne parvient pas à fixer son identité sexuelle féminine qu’elle veut mourir. Le saut de Leucade, au contraire, semble bien ne pas avoir été un saut de la mort, mais un saut de la guérison : la nymphe qui s’adresse à Sappho dans la XVe *Héroïde* d’Ovide pour conseiller à la poétesse de se rendre à Leucade, rappelle

---

*manu.*

[70] *Souda*, s.v. Σαπφώ.

[71] *Feux*, p. 177.

[72] *Théâtre II*, p. 197.

[73] C’est nous qui soulignons.

[74] Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, XXII, 9 (8).

[75] Athénée, *Deipnosophistes*, II, 69 d, qui cite Cratinos. La consommation de laitues conduit à l’impuissance : *id.*, *ibid.*, II, 69 b-c.

[76] Dans sa “Préface”, Marguerite Yourcenar déclare que “l’incident du travesti se relie aux comédies shakespeariennes plutôt qu’aux thèmes grecs” (p. 13). On pense au personnage de Rosalinde qui se fait passer pour Ganymède dans *Comme il vous plaira*, rôle repris avec enthousiasme par Lazare dans “Une belle

## Dans le miroir de Sappho

que Deucalion, qui se jeta du haut du rocher par amour pour Pyrrha, le fit sans dommages corporels<sup>[79]</sup> et qu'il sortit de l'eau délivré de sa passion<sup>[80]</sup>. C'est un pareil apaisement et non un anéantissement que recherche la Sappho d'Ovide, puisque, si Phaon ne revient pas de lui-même, elle accomplira ce plongeon en demandant le soutien de l'Air et de l'Amour :

Toi aussi, tendre Amour, interpose tes ailes sous ma chute pour que ma mort ne soit pas reprochée aux eaux de Leucade<sup>[81]</sup>.

Les Pythagoriciens feront ainsi, selon l'analyse de J. Carcopino<sup>[82]</sup>, du saut de Leucade "un rite de rénovation spirituelle que Sappho a religieusement accompli avec une sereine confiance dans les puissances palingénésiques de la Divinité".

La Sappho de *Feux*, bien au contraire, essaie d'éviter le filet qui empêcherait sa mort. Par un sacrifice dont la préparation prend un caractère rituel, elle veut s'arracher à toutes les laideurs de la vie et si elle entend se suicider par une chute, son aspiration à l'idéal, se traduit d'abord, comme dans la mort d'Icare, de Phédon ou d'Ariane, par un mouvement ascendant, ici, celui de la trapéziste, dont la "seule ressource pour se dépasser encore est de crever son ciel" (p. 214). Marguerite Yourcenar signale là, entre autres, "un écho des seuls bons vers [qu'elle] connaisse de ce virtuose-fantaisiste que fut Banville au sujet d'un clown lancé en plein ciel<sup>[83]</sup>" ; on pense, bien sûr, à l'une de ses *Odes funambulesques* :

Enfin, de son vil échafaud,  
Le clown sauta si haut, si haut,

---

matinée", *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 228.

[77] Strabon, *Géographie*, X, 2, 9, qui cite Ménandre ; Ovide, *Héroïdes*, XV ; *Souda*, s.v. Σαρπώ, Φάων, prête cette aventure à un homonyme de la poétesse ; Servius, *Ad Aen.*, III, 279, signale qu'une femme, désespérée de ne pouvoir être aimée de Phaon se jeta de la roche de Leucade, mais il ne donne pas son nom. Strabon, *ibid*, raconte que, tous les ans, les habitants de Leucade choisissaient parmi les condamnés une victime qu'ils jetaient du haut du rocher, pour détourner le mal de la cité ; mais on lui attachait des plumes et des oiseaux au corps pour amortir sa chute, des amis pouvaient aussi l'attendre avec des barques au pied de la falaise pour le sauver.

[78] J. CARCOPINO, *op. cit.*, p. 373, qui considère que ce personnage est "soit un homme, Triton ou vent personnifié, soit une femme, une Néréide, ou plutôt une incarnation de la brise favorable qui souffle vers les célestes séjours, les voiles

Qu'il creva le plafond de toiles ;  
Au son du cor et du tambour,  
Et, le cœur dévoré d'amour,  
Alla rouler dans les étoiles.

La poétesse, quant à elle, dans un vers fragmentaire, semble renoncer à cet élan paroxystique : "Je ne tenterai pas de toucher de ma main le ciel"<sup>[84]</sup>.

Le personnage de *Feux* retombe lamentablement dans le filet et échoue dans sa tentative de suicide : "[...] ceux qui manquent leur vie courent aussi le risque de rater leur suicide" (p. 215). La métaphore de la statue, dernière image de l'acrobate sublime, le souligne : Sappho ne peut jamais parvenir à son but, ni être pleinement femme ni n'être rien.

L'Antiquité dans "Sappho ou le suicide", n'est donc présente que de manière subreptice : il faut souvent se livrer à certaines virtuosités exégétiques pour y déceler quelques vestiges, mais ils existent bel et bien, même s'ils sont détournés de leur origine. L'histoire de Sappho, placée à l'époque moderne, déplace le problème et fait affleurer l'image d'une femme désespérée de ne pouvoir trouver sa propre identité, déçue par ses compagnes et par un homme qui ne sait pas être homme pour faire d'elle une femme. Par là, sans doute, Marguerite Yourcenar tend-elle à Marguerite de Crayencour un miroir dans lequel elle se sauvera.

---

mollement soulevés en une courbe qui s'évase en forme de barque, comme pour la recevoir" (p. 379).

[79] Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 167-168.

[80] *Id.*, *ibid.*, v. 170.

[81] *Id.*, *ibid.*, v. 179-180, traduction de M. Prévost, Les Belles Lettres : *Tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti, / Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae.*

[82] J. CARCOPINO, *op. cit.*, pp. 377-378.

[83] "Préface", p. 18 : Marguerite Yourcenar signale encore, en plus de la légende antique, l'influence d' "un admirable dessin de Degas" et d' "un certain nombre de silhouettes cosmopolites qui peuplaient en ce temps-là les bars de Constantinople".

[84] Traduction de Ph. Brunet, 41 B ; 51 RP ; 148 M ; 53 E.