

Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris, **Claude Calame** a enseigné aux Universités d'Urbino, de Lausanne et de Yale, centrant ses travaux sur une anthropologie historique et une sémiotique des formes poétiques grecques.

**Mots-clés :** poésie mélique – Sappho – genre – initiation – ethnopoétiques

## Le genre aux prises avec Sappho : la poésie érotique grecque dans une perspective ethnopoétique<sup>1</sup>

Claude Calame,  
EHESS

Traditionnellement, les compositions de Sappho sont considérées comme des poèmes lyriques. C'est dire que, en suivant implicitement la définition donnée par le *Petit Robert*, on les inclut dans la catégorie de « la poésie qui exprime les sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète ». Cette définition correspond à celle qui est acceptée depuis la canonisation de la triade poétique par Johann Wolfgang Goethe, *Epos, Lyrik und Drama*.

Or si, en bonne méthode anthropologique, on se tourne vers les catégories « indigènes », en l'occurrence celles de la Grèce ancienne, on remarque que des poètes tels Alcée, Sappho, Pindare ou Bacchylide sont dénommés *lurikoí* parce qu'ils composent des chants portés par une mélodie jouée sur la lyre, indépendamment du contenu de leurs poèmes. Quant à la catégorie qui correspond à celle de la lyrique moderne, une définition nous en est donnée par nul autre que Platon. Dans un passage fameux de la *République* (398bd), Socrate l'énonce à propos des formes que peuvent assumer les récits que nous dénommons « mythes ». Ces différentes formes de chant relèvent de la catégorie du *mélós*, et le *mélós* est composé de trois éléments, le *lógos*, l'*harmonía* et le *ruthmós*, soit les paroles chantées, la mélodie musicale et la cadence chorégraphique. Ces trois dimensions renvoient à une performance poétique et musicale ritualisée. Dans les vers qui sont pour nous réduits à l'état de simples textes, autant la structure métrique que les tournures énonciatives correspondent à des actes de parole et de chant ; ces actes correspondent à des exécutions musicales chantées et dansées, en général par un groupe choral de jeunes ou de jeunes filles<sup>2</sup>. De là, la nécessité d'une approche anthropologique pour tenter, par comparaison,

<sup>1</sup>- Une première version de cette étude est parue en italien sous le titre « Saffo e il 'genere', il 'genere' e Saffo : le protagoniste femminili della poesia erotica greca », dans le collectif édité par Stefano Caciagli, *Eros e genere in Grecia arcaica, Eikasmos studi* 28, Bologna (Pàtron) 2017 : 107-124 ; quant aux dénominations des statuts féminins interrogés ici on verra son étude de 2011 : 97-109.

<sup>2</sup>- Cf. Calame, 2006, en particulier pour Sappho.

d'en restituer non seulement le contexte rituel, mais aussi les fonctions affectives, sociales et culturelles ; et plus spécifiquement une approche d'ordre ethno-poétique<sup>3</sup>.

On l'a affirmé à plusieurs reprises. À l'instar de la notion européenne de lyrique, ni le concept anthropologique de mythe, ni le concept moderne de sexualité, ni même le concept anglo-saxon de *gender* ne correspondent, à l'évidence, à des notions indigènes. La perspective d'anthropologie historique qu'exige l'approche d'une culture différente requiert sans aucun doute un effort de traduction transculturelle<sup>4</sup>. Donc, pour la Grèce ancienne, pas de mythe, mais des récits sur le passé héroïque des communautés politiques de la Grèce ; pas de sexualité, mais la force qui émane de la personne aimée pour frapper les organes du sentiment de l'amant ou de l'amante et qui est incarnée dans Éros, sous l'égide d'Aphrodite<sup>5</sup> ; et pas même de concept approchant celui de *gender* entendu comme l'ensemble des identités et des relations sociales de sexe avec les représentations que l'on s'en fait dans une conjoncture culturelle particulière !

Quoi qu'il en soit, les différentes formes de la poésie mélique érotique grecque de l'époque préclassique nous confrontent à un éventail de statuts et de rôles aussi bien discursifs que symboliques. Par la pratique poétique chantée, ces rôles renvoient volontiers à des relations fortement marquées par la puissance d'Éros. Les protagonistes en sont, d'une part, un adolescent ou une adolescente, d'autre part, un ou une adulte, dans des rapports amoureux caractérisés du fait de la différence d'âge par une certaine asymétrie. Les quelques fragments parvenus jusqu'à nous de ces poèmes érotiques destinés à des performances musicales ritualisées constituent de rares témoignages quant aux pratiques « sexuelles » des Grecques et Grecs des cités de l'époque préclassique. Si l'on évite de les naturaliser et si l'on adopte à leur égard le point de vue critique qu'exige leur historicité, les concepts modernes tels celui du « genre » offrent, dans l'effort de traduction transculturelle indiqué, une certaine valeur opératoire. En retour, leur mise à l'épreuve dans la confrontation avec une culture traditionnelle permet de porter un regard critique à leur égard, en relation avec le paradigme académique et culturel qui est celui de leur usage.

### **Sappho, ses élèves, ses compagnes : homosexualité ?**

On prendra ici l'exemple des quelques fragments à nous être parvenus des poèmes méliques tant discutés de Sappho. Dans la perspective, par ailleurs fort stimulante, ouverte par la conjugaison des « women studies », des « gender studies » et, dans une moindre mesure, des « gay studies », essentiellement aux États-Unis, la poésie de Sappho est à vrai dire redevenue une poésie lyrique au sens traditionnel du terme. Dans cette perspective, la poésie serait l'expression d'un *parler femme* réservé à un public privé de femmes en principe du même âge, en opposition avec les cérémonies

<sup>3</sup>- Voir à ce propos la contribution publiée par Florence Dupont pour introduire l'ouvrage collectif de Calame, Dupont, Lortat-Jacob, Manca (dir.), 2010.

<sup>4</sup>- Quant aux implications d'une « traduction transculturelle », je renvoie une fois encore à mon étude de 2002.

<sup>5</sup>- Cf. Calame, 2009 : 23-74.

publiques auxquelles s'adresserait la poésie mélique masculine ; elle exprimerait une intimité qui serait typiquement féminine. Même si on finit par reconnaître au *je* poétique de Sappho une certaine labilité, il semblerait difficile d'éviter le sentiment de « *compelling lyric subjectivity* » qui traverserait les compositions de la poétesse de Lesbos<sup>6</sup>.

Ainsi, dans l'indispensable retour aux catégories propres exigé par une perspective anthropologique d'ethnopoétique au moyen de concepts opératoires modernes on s'interrogera ici sur les différents statuts attribués aux protagonistes des relations érotiques que mettent en scène les poèmes de Sappho, dans les « mythes » comme dans le présent de la performance poétique. Quant aux statuts sociaux et symboliques de genre apparaissant dans les poèmes de Sappho, l'attention se portera dans un premier temps, en bonne sémantique lexicale, sur les dénominations. Mais qui dit lexicale et sémantique dit aussi syntaxe et surtout, par le biais des tournures énonciatives portant l'énoncé des poèmes méliques, pragmatique par l'usage des termes et réalisation des statuts correspondants en performance musicale et rituelle.

On connaît la fameuse notice biographique du dictionnaire byzantin de la *Souda*, faite d'informations induites des poèmes de Sappho comme le veut la tradition biographique grecque dès l'école d'Aristote. En accord avec une version papyrologique plus ancienne (II-III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne), mais malheureusement fragmentaire, le biographe de la poétesse de Lesbos lui attribue trois frères (*adelphoi*), un mari au probable nom parlant de Cercylas (« Zob de l'île des hommes ») et une fille, Kléis, du même nom que la mère de Sappho. L'auteur ajoute trois « chères compagnes » (*hetairai philai*) répondant aux noms d'Atthis, de Télésippa et de Mégara, ainsi que trois « élèves » (*mathétriai*) : Anagora de Milet, Gongyla de Colophon, Eunéica de Salamine (de Chypre). À propos des trois compagnes, certains auraient reproché à Sappho d'être une femme « qui aime les femmes » (*gunaikerástria*) ; ce reproche devient, dans la version byzantine de la notice biographique, une calomnie quant à l'« amour infâme » (*aischrà philía*) attaché à la figure de la poétesse de Lesbos<sup>7</sup>.

Mais qu'en est-il de ces accusations d'homosexualité quant à notre lecture contemporaine des quelques fragments à nous être parvenus d'une œuvre poétique qui, dans l'édition alexandrine, couvrait neuf rouleaux de papyrus, dont l'un réunissait les poèmes rituels de mariage que sont les épithalames ?

### **Autour de la puberté : *païdes***

Le terme à la récurrence la plus fréquente dans notre maigre corpus poétique de Sappho est sans aucun doute celui de *païs* (au féminin). Pour identifier les qualités définissant le statut de la *païs* (avec l'accent dialectal local), un vers cité par Plutarque sous le nom de Sappho est certainement le plus illustratif :

<sup>6</sup> Skinner, 1993/1996 : 187-192, puis Stehle, 1997 : 288-311, du côté féminin ; du côté masculin, voir Winkler 1981/1990 : 177-187 ; autres références, d'un point de vue critique, chez Calame, 2019 : 434-439 (avec note 177). Voir aussi, désormais, la tentative d'interpréter la « sexualité » de Sappho par la notion de « queer » (Mueller, 2021).

<sup>7</sup> *Suda*, s. v. *Sappho* (S 107 Adler) = Sappho test. 2 Campbell, et *P. Oxy.* 1800 fr. 1 = Sappho test. 1 Campbell. Sur cette longue tradition, on pourra se référer aux études de Paradiso, 1993 : 57-68, et de Most : 15-27.

ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά

Je t'aimais, moi toi, Atthis, il y a bien longtemps.

Et sans doute quelques vers plus bas se situait cette déclaration :

σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κάχαρις

Tu me semblais être une enfant, petite et sans grâce.

Ainsi Atthis, que la notice biographique de la *Souda* donne donc comme l'une des trois « compagnes chères » de Sappho, était, dans un passé lointain et indéfini, dépourvue des grâces d'Aphrodite ; probablement était-elle une enfant encore impubère. Cette interprétation est confirmée par Plutarque qui cite précisément ces deux vers à propos du rôle joué par la grâce (*cháris*) dans le rapport amoureux entre hommes et femmes (adultes) ; selon Plutarque, c'est par la grâce que, « par nature », la relation érotique (*éros*) entre hommes et femmes peut devenir amour (*philia*). En somme, il s'agit de la traduction en termes d'« hétérosexualité » d'une relation « homosexuelle » d'homophilie dont on aura encore à définir la fonction<sup>8</sup>.

Dans le poème de Sappho, conformément à la physiologie d'éros qui anime toute la poésie érotique mélique, la grâce est attachée à la beauté féminine en train d'éclorre ; en son absence, la jeune enfant ne peut susciter le désir de qui chante le poème en *je* – un désir exprimé par le verbe *éramai* construit au génitif pour indiquer l'implication du sujet poétique dans l'objet de désir. Quant aux fragments parvenus jusqu'à nous du *mélôs*, rappelons que les Charites y apparaissent souvent comme les assistantes d'Aphrodite, ne serait-ce que dans le « premier » parthénée d'Alcman : « Les Charites aux yeux qui distillent l'amour ». Et, pour nous limiter à l'homoérotisme féminin, on pourra évoquer le « second » parthénée. Dans un contexte explicitement marqué par la force du désir amoureux qui subjugue, les adolescentes spartiates du chœur chantant les mots composés par le poète spartiate Alcman font l'éloge érotique de la *cháris* émanant de la chevelure d'une jeune fille ; sans doute s'agit-il de la chevelure de leur chorège, à moins que les jeunes choreutes ne chantent le charme érotique de leur propres cheveux<sup>9</sup>.

Dans son commentaire des deux vers chantant Atthis, Plutarque ajoute que l'adolescente à laquelle Sappho adresse ces mots n'a pas encore atteint l'âge du mariage. Or c'est précisément dans un probable chant de mariage, malheureusement très fragmentaire, que les jeunes filles qui en *nous* chantant le poème s'adressent à une femme en évoquant le passé où elle n'était encore qu'une *país*. Sans doute s'agit-il de la fiancée : elle aimait chanter et danser (*mélpesthai*) et qui désormais, elle est probablement contrainte de quitter ses compagnes, des jeunes filles (*parthénoi*)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup>- Sappho fr. 49 Voigt, cité par Plutarque, *Dialogue sur l'amour* 751cd ; voir les autres témoignages commentés par Caciagli, 2011 : 98-100.

<sup>9</sup>- Alcman. fr. 3, 61-72 Page-Davies (= 26, 61-72 Calame) ; très fragmentaires, les vers 84-85 de ce poème font apparaître dans le même contexte les termes *ha país et cháris* ; sur les Charites et Aphrodite, voir Ibycos fr. 288 Page-Davies ainsi qu'Alcman lui-même fr. 1, 16-20 Page-Davies (= 3, 16-20 Calame).

<sup>10</sup>- Sappho, fr. 27 Voigt ; plusieurs scénarios peuvent être imaginés pour rendre compte de ces trois strophes très fragmentaires : voir par exemple les tentatives conjointes de Caciagli, 2009 et de Tognazzi, 2009.

Ce parcours semble conduire la *παῖς* encore sans grâce, à travers l'activité musicale au milieu d'un groupe de *παρθένοι*, au statut de jeune mariée<sup>11</sup>. Ce passage est en quelque sorte confirmé par la récurrence du terme dans deux vers tirés de poèmes explicitement désignés en tant qu'épithalames. L'un décrit une tendre « enfant » cueillant des fleurs, comme Perséphone et ses compagnes dans la fameuse scène de séduction et de rapt par Pluton, ajoute le citateur, Athénée ; l'autre désigne au fiancé, sans doute, sa future épouse comme *παῖς* d'exception<sup>12</sup>. Dans ce contexte, le terme ne désigne plus l'enfant, mais l'état de l'adolescente en train d'accéder au premier stade de l'âge adulte que représente pour elle le mariage.

Il en va sans aucun doute ainsi dans le poème, récemment complété par un second papyrus qui se réclame de l'exemple héroïque de l'enlèvement du jeune Tithônos par Aurore. La relation entre Tithônos le mortel, condamné à une éternelle vieillesse, et la divine Aurore, éternellement jeune, renverse les rôles en général attribués dans les mythes au dieu ou au héros (qui enlève par la violence) et l'héroïne (victime de l'enlèvement). Bien qu'« hétérosexuelle », la relation est exemplaire, dans la version offerte par le poème de Sappho, aussi bien de la force du désir amoureux que de la permanence que confère l'art des Muses. Alors que la *persona cantans*, affectée par les maux de l'âge, semble s'identifier avec le vieux Tithônos (au-delà de la différence de sexe !), ce *je* poétique adresse son chant à d'anonymes *παῖδες* : probables jeunes choreutes qui entourent la poétesse dans une performance chantée qui pourrait être de type citharodique<sup>13</sup>. Quoi qu'il en soit, les *παῖδες* ici ne sont plus des enfants sans grâce, mais des jeunes filles capables, sinon de se mettre dans la position d'Aurore la séductrice, du moins de comprendre l'impact décisif du désir érotique, également ressenti par une femme, tout en saisissant les effets immortalisants de la pratique musicale. De là la forte affirmation poétique en *je* qui conclut le poème sur un désir du soleil qui confère éclat et beauté :

ἔγω δὲ φίλημα ἄβροσύναν, ] τοῦτο καὶ μοι  
τὸ λά[μπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κά]λον λέ[λ]ογχε.  
Moi, j'aime le raffinement luxuriant (de la jeunesse) ...] ceci, et à moi  
le désir du soleil m'a donné en partage l'éclat et la beauté.

Mais c'est aussi Kléïs, donnée par les biographes de Sappho comme la fille de la poétesse, qui est dénommée *παῖς* :

<sup>11</sup>- Pour le caractère choral de certains poèmes de Sappho, voir la bonne contribution de Lardinois, 1996.

<sup>12</sup>- Sappho, fr. 122 Voigt (cité par Athénée 12, 554b) : ἄνθε' ἀμέργοισαν παῖδ' ἄγαν ἀπάλαν (« une bien tendre jeune fille qui cueille des fleurs ») ; et fr. 113 Voigt : οὐ γὰρ ἑτέρα νῦν ἢ παῖς, ὃ γάμβρε, τεαῦτα (« car il n'est actuellement aucune autre jeune fille, toi l'époux, qui soit telle »).

<sup>13</sup>- Sappho, fr. 58 b (Voigt), dans le texte nouveau reproduit dans Calame, 2013, avec la référence aux nombreuses études qu'a provoquées l'apparition (fragmentaire) de ce poème sur un nouveau papyrus. Du point de vue du genre le mythe permet des identifications énonciatives croisant nos notions d'homo- et d'hétérosexualité : voir l'étude pénétrante de Boehringer, 2013.

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσοίοισιν ἀνθέμοισιν  
 ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλέϊς ἀγαπάτα,  
 ἀντὶ τᾶς ἔγωϋδὲ Λυδίαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν [  
 J'ai une belle enfant d'une beauté  
 évoquant les fleurs d'or, Kléis ma bien-aimée ;  
 à sa place, quant à moi, ni toute la Lydie, ni la charmante [ (Lesbos ?)...

Kléis est la « belle enfant », maintenant, dans le présent du chant du poème, suscitant par sa beauté dans sa floraison dorée le désir de qui chante ces vers<sup>14</sup>. Sans doute le lien familial imaginé entre Sappho et Kléis est-il l'effet de l'interprétation biographisante d'un poème évoquant une jeune fille qui pouvait avoir un statut analogue à celui d'Atthis, autrefois une « enfant sans grâce » (*páis ákharis*).

### Les parthénoi et l'adolescence féminine

La récurrence du terme *parthénos*, la « jeune fille », est aussi fréquente dans les vers qui nous restent de la poésie de Sappho que celle de *páis*. On ne s'en étonnera pas. Le terme apparaît surtout en contexte matrimonial, en particulier dans les poèmes qui se donnent comme des hyménées. De fait, certains des poèmes matrimoniaux de Sappho ont été consignés par les éditeurs alexandrins dans un livre spécifique. Sous l'étiquette d'épithalames, ces poèmes s'ajoutent aux poèmes classés dans les huit autres livres selon un critère métrique. Sans doute est-ce la conformité de ces poèmes de mariage à la forme traditionnelle de l'hyménée qui a provoqué ce classement spécifique, le critère du genre poétique se substituant au critère rythmique adopté pour le reste de la production de Sappho<sup>15</sup>.

Relisons l'adresse initiale au fiancé bienheureux, qui ouvre un épithalame sapphique dont le reste du texte est perdu. Ces vers suivent la forme traditionnelle de l'hyménée qui commence régulièrement par l'éloge du fiancé avant de procéder à celui de sa partenaire. Pour le fiancé, la conclusion du mariage qu'il souhaitait vivement signifie obtenir la main d'une *parthénos* qu'il désirait tout aussi ardemment. Quant à la fiancée, la première qualité qui est vantée est le charme qui se dégage de sa beauté physique (*chárien eídos*) ; puis l'éloge se porte sur ses yeux. On sait le rôle que joue le regard dans la transmission du désir érotique : éros se déverse précisément sur tout le visage de la jeune femme, sous le signe d'Aphrodite<sup>16</sup>.

<sup>14</sup>- Sappho, fr. 132 Voigt ; cf. Ferrari, 2007, p. 22-26. Sans doute est-ce le sens homérique de ἀγαπητός (Homère, Iliade 6, 399-401 : Astyanax pour Andromaque et Hector ; Odyssée 2, 363-365 : Télémaque comme fils unique de Pénélope) qui a induit le sens filial attribué à la relation entre Sappho et Kléis par les biographes, anciens et modernes, de la poétesse.

<sup>15</sup>- Sur les chants de mariage de Sappho, voir en particulier Ferrari, 2007, p. 114-128.

<sup>16</sup>- Sappho fr. 112 Voigt. Quant au rôle joué par le regard dans la transmission de la force d'éros, voir mon étude de 2013c.

ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο  
 ἐκτετέλεστ', ἔχης δὲ πάρθενον †ἄν† ἄραο ...  
 σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα δ' ...  
 μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτωι κέχυται προσώπωι  
 ..... τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα

Bienheureux époux, voici donc accompli,  
 Pour toi, le mariage que tu désirais, et tu possèdes  
 La jeune fille que tu désirais...

(*À l'épouse*)

Ton allure est gracieuse, et tes yeux...

De miel, et l'amour s'est répandu sur ton charmant visage.

... au plus haut t'a mise à l'honneur Aphrodite.

(trad. Jackie Pigeaud)

Dès lors, il n'y aucune surprise à découvrir le rôle musical joué par les *parthénoi* au cours de la scène épique décrivant les noces exemplaires d'Hector et d'Andromaque dans le fameux poème en style citharodique probablement destiné à une cérémonie de mariage. Avec les femmes (*gunaïkes*) d'Ilion, les jeunes filles sont au centre de la grande procession matrimoniale qui introduisit les deux héros dans la ville de Troie. Au son de l'aulos et de la lyre, à la cadence des crotales, elles chantaient un chant pur (*áeidon mélos hágn[on]*) s'élevant jusque dans l'éther ; suit le péan entonné par les hommes et accompagné des cris rituels des *gunaïkes*, femmes plus avancées en âge<sup>17</sup>. Par ailleurs, *parthénos* est la qualité que revendique Artémis dans le serment qu'elle prête, en discours direct, dans un poème fragmentaire qui semble lui être consacré. La promesse de la déesse de rester « jeune fille » contraste avec sa mère Létô qui, de son union avec le fils de Cronos, a également engendré son frère Phoibos Apollon. Zeus acquiesce et la déesse reçoit la « grâce » (*chárin*) demandée de ne jamais être approchée par Éros (ce qui ne l'empêchera pas de susciter le désir des hommes)<sup>18</sup>.

Dans la culture du désir érotique par la pratique des arts des Muses dont témoignent les vers de Sappho, le statut de *parthénos* correspond donc bien pour la femme à la période de l'adolescence marquée par le processus de la maturité sexuelle. Cela est confirmé par un usage sapphique du terme abstrait *parthenía*. Dans un probable épithalame, la femme qui chante s'adresse à son état de *parthénos* pour regretter sa disparition. Pour le rhéteur qui cite ces vers, la réitération de l'appel à la *parthenía* est une marque des grâces (*chárites*) offertes par les figures de style dont Sappho donne un témoignage privilégié ; il ne fait pour lui aucun doute que le statut de la personne

<sup>17</sup>- Fr. 44, 14-34 Voigt ; sur ces vers on pourra se reporter au commentaire de Ferrari, 2007, p. 124-128.

<sup>18</sup>- Fr. 44 A a Voigt, pour un fragment poétique attribué dans un premier temps à Alcée. On verra aussi le fr. 17, 14 Voigt où παρθ[εν et γ]υναϊκῶν apparaissent dans le contexte d'un culte rendu à Héra en compagnie de Zeus et de Dionysos : cf. Calame, 2010a : 120-124, avec le texte nouveau offert par Obbink, 2016 : 19-21 et commenté par Caciagli, 2016.

qui chante correspond à celui de la *númphe* que l'on va aborder maintenant. Dans ce contexte, traduire le terme *parthenía* par « virginité » serait entretenir un malentendu culturel d'inspiration chrétienne qu'on espère depuis longtemps dissipé<sup>19</sup>.

### Vers le mariage : *númphe*, puis *guné*

Quand la *parthénos* parvient au terme du processus d'éducation érotique par la pratique musicale de la poésie, elle accède au statut de la *númphe*, la jeune épouse. Ce terme désigne très précisément le statut correspondant à la période de transition, particulièrement délicate et cruciale pour la jeune femme : elle la conduit de la première union avec le jeune époux auprès du foyer matrimonial jusqu'à la naissance du premier enfant<sup>20</sup>. La jeune mariée est désormais parée des qualités que lui confère la pratique de l'art des Muses : beauté et grâce. En atteste un simple appel allégué dans un discours matrimonial d'Himérius pour illustrer le charme exercé par la jeune épouse sur son fiancé à l'occasion de la première confrontation nuptiale, dans la chambre nuptiale : « ô la belle, ô la charmante (jeune épouse) » (*ô kála, ô chariessa*). Ce n'est que par référence à l'expression identique que l'on trouve dans l'Épithalame à Hélène de Théocrite (18, 38) pour qualifier la jeune héroïne au moment de ses noces avec Ménélas que l'on a restitué dans le vers de Sappho le terme *kóra* pour désigner la jeune épouse. *Númpha* semblerait plus heureux dans la mesure où *kóra* implique volontiers le lien de filiation paternelle caractéristique du statut de la jeune fille. C'est ainsi que les Charites sont appelées à intervenir, dans un vers isolé, comme « jeunes filles de Zeus » (*Diòs kórai* : voir les Dioscures !) ; c'est ainsi que sont dénommées les jeunes filles appelées à initier, en présence d'Aphrodite, le rituel funéraire pour la mort d'Adonis<sup>21</sup>.

Comme attendu, le terme *númpha* apparaît par trois fois dans nos maigres fragments des Épithalames : d'une part pour le salut en réjouissance (*chaîre* !) adressé à la jeune épouse, puis au jeune époux ; puis dans un début de poème appartenant soit au livre VIII, soit au livre des *Épithalames* à proprement parler et vantant la « jeune épouse aux beaux pieds » ; enfin dans un autre fragment papyrologique où la même expression est utilisée dans le contexte de la chambre nuptiale<sup>22</sup>. Et il n'y a pas de surprise non plus à l'apparition du terme désignant la jeune épouse dans le poème nuptial qui clôt le premier livre de l'édition alexandrine de Sappho. Le chant exécuté pendant la célébration nocturne par les *parthénoi* fait l'éloge des amours du fiancé et de « la jeune épouse à la poitrine de violette<sup>23</sup>».

<sup>19</sup>- Sappho fr. 114 Voigt (cité par Démétrius, Du style 140). Pour le sens de *parthenía*, cf. Calame, 2019, p. 72-79, et surtout Sissa, 1987, p. 97-115.

<sup>20</sup>- Sur le statut intermédiaire de la *númphe* : on verra les références que j'ai données dans l'ouvrage de 2009 : 170-175.

<sup>21</sup>- Sappho fr. 108 Voigt, cité par Himérius, Discours 9, 19, à propos de la beauté de la *vúμφη* ; pour *kóra*, voir successivement Sappho fr. 53 et 140 Voigt (cf. Aloni, 1997 : 236-237). Sur la désignation du statut choral de la jeune fille par référence au rapport de filiation avec le père, cf. Calame, 2019 : 80-84.

<sup>22</sup>- Fr. 116, puis fr. 103, 5 et 103 B Voigt.

<sup>23</sup>- Fr. 30, 2-5 Voigt. Voir aussi le test. 194 A Voigt : l'orateur et sophiste Himérius (Discours 9, 4) évoque (dans une probable paraphrase de vers de Sappho et dans un texte dont l'établissement est problématique) des *parthénoi* qui sont convoquées dans un *númpheion*, soit une chambre nuptiale, pour une cérémonie matrimoniale sous l'égide d'Aphrodite, des Grâces et d'un groupe choral d'Érôtes.

Quant à la *guné* elle-même, elle est étonnamment peu présente dans la poésie de Sappho. On a déjà évoqué le rôle que jouent les *gunaïkes* dans la grande scène narrative des noces d'Hector et d'Andromaque. D'une part, les femmes adultes, en principe mères, avec les jeunes filles, se joignent à la grande procession nuptiale, alors que les filles de Priam se tiennent en retrait ; d'autre part, de la manière la plus traditionnelle qui soit, elles exécutent le cri rituel pendant que les hommes chantent le péan propitiatoire, invoquant Apollon l'archer à la belle lyre, avant de chanter Hector et Andromaque eux-mêmes<sup>24</sup>. Mais, en quittant le monde de l'héroïsme épique pour celui du présent de Sappho, il n'est pas indifférent de relever que c'est parmi les femmes de Lydie que brille la jeune femme chantée dans l'un des célèbres poèmes (fragmentaires) de la mémoire. Le scénario énonciatif que permettent de reconstruire ces vers fragmentaires conduit à distinguer entre une situation passée où cette jeune femme se réjouissait (*échaire*) du chant choral d'une jeune fille interpellée en *tu* (sans doute Atthis) et une situation présente où la *parthénos* devenue *guné* brille au milieu de ses pairs comme la lune dont l'éclat surpasse celui des astres<sup>25</sup>. Sans doute la femme dont le cœur est saisi de désir au souvenir de la belle Atthis a-t-elle désormais atteint la maturité de la femme adulte et mariée, et cela par la culture poétique du désir érotique, pour nous homosexuel, dispensée à Lesbos dans le groupe choral de Sappho<sup>26</sup>.

Dès lors, et pour en revenir en conclusion de ce bref parcours lexico-sémantique à la notice biographique de la *Suda*, le statut relationnel de la *hetaïra* qui semblait marquer les rapports de Sappho avec ses « élèves » est attaché à celui de la *parthénos*. Dans un vers isolé, très fréquemment allégué, « Sappho » présente la déesse Létô et l'héroïne Niobé comme des « compagnes chères » (*philai hetairai*). Ce lien d'amitié et d'affection réciproques est donc attesté pour le monde héroïque visité dans un poème par ailleurs inconnu de la poétesse de Lesbos. Le savant interlocuteur du banquet des sages mis en scène par Athénée s'appuie sur ce vers de Sappho pour attribuer ce statut en propre, de son temps encore, aussi bien aux femmes (*gunaïkes*) de condition libre qu'à des jeunes filles (*parthénoi*). En effet, ajoute-t-il, la distinction doit être faite entre les *hetaïrai*-courtisanes, professionnelles du sexe, et les *hetaïrai*-compagnes. Ces dernières suivent le modèle offert par Aphrodite Hétaïra ; selon Apollodore dans son traité *Sur les dieux*, elle est la déesse qui unit les *hetaïroi* et les *hetaïrai*, faisant de ces dernières des *philai*. Des compagnes donc au sens théognidéen du *pistòs philos hetairos* fréquentant le symposion qui correspond à une hétéairie politique. Au préalable, Athénée avait cité une première période également attribuée à Sappho : « Ces vers-ci, maintenant, je vais les chanter (*aeïso*) pour charmer (?) mes compagnes ». Geste de deixis verbale et futur performatif font de ces mots un acte de chant adressé à des femmes que la *persona cantans* semble considérer comme ses égales en lien fiduciaire<sup>27</sup>.

<sup>24</sup>- Sappho fr. 44, 14-15 et 31-33 Voigt ; quant à l'exécution rituelle et chorale du péan, voir Calame, 2019 : 150-155 (avec les références données note 208).

<sup>25</sup>- Fr. 96 Voigt ; voir en particulier le commentaire de Burnett, 1983 : 300-313.

<sup>26</sup>- La forme et la fonction du « cercle » choral de Sappho sont controversées : cf. Calame, 2019 : 361-367.

<sup>27</sup>- Fr. 142, puis 160 Voigt cités par Athénée 13, 571d ; avec le commentaire d'Aloni, 1997 : 240-241 et 256-257.

Les jeunes femmes de Sappho sont des compagnes du même âge de même que les jeunes filles (*kórai*) chantant l'épithalame fictionnel à Hélène composé par Théocrite ; de même également que Létô et Niobé jeunes filles, bien avant que la seconde soit en mesure de se vanter auprès de la première d'avoir une descendance plus nombreuse qu'elle<sup>28</sup>... Dans la poésie de Sappho, cette relation fiduciaire entre *parthénoi* ne semble pas exclure la relation sexuelle. Telle est du moins l'interprétation que l'on peut tirer d'un énoncé extrait d'un poème par ailleurs inconnu et cité par un lexicographe : « dormant (à la forme féminine) » ou « puisses-tu dormir sur le sein de ta tendre compagne (*apálas etáiras*)<sup>29</sup> ». La comparaison anthropologique le montre : l'accomplissement sexuel des relations homérotiques aussi bien masculines que féminines dont les poèmes méliques de l'époque dite « archaïque » sont pour nous les témoins ne saurait être mis en doute<sup>30</sup>.

### Entre sexualité et genre

Les désignations de la femme dans les fragments de la poésie de Sappho nous confrontent à la question des relations complexes entre dénominations et statuts correspondants, des statuts qui sont non seulement sociaux, mais aussi culturels et symboliques. Les dénominations renvoient donc non seulement à des pratiques sociales et institutionnelles, mais aussi aux représentations que l'on s'en fait dans une conjoncture culturelle donnée ; et ceci à d'autant plus forte raison que ces dénominations font partie d'une langue poétique animant des poèmes qui correspondent à des pratiques discursives collectives et ritualisées.

Si *país* présente chez Sappho un spectre sémantique qui semble aller de l'état de la fille impubère jusqu'à celui de l'adolescente, *parthénos* désigne plus spécifiquement la jeune fille parvenant au terme de l'adolescence, de même sans doute que *kóra*. Jeune mariée, la *númphe* devient *guné* au moment de la naissance de son premier enfant, tant il est vrai que par le biais d'Aphrodite la beauté féminine a partie liée avec fécondité et maternité<sup>31</sup>. Une confrontation rapide avec les dénominations des statuts masculins révèle des différences marquantes : *país* pour le jeune garçon et pour l'adolescent, certes (en rapports avec la relative indifférenciation sexuelle que les modernes reconnaissent entre la fille et le garçon ?) ; mais l'éphèbe ne saurait à l'évidence représenter le correspondant masculin de l'état transitoire du statut de la *númphe* ; et si l'*anér*, l'homme adulte, est bien l'équivalent sémantique de la *guné*, le statut du *néos*, le jeune homme, ne trouve aucun correspondant du côté de la femme.

En dépit de nombreux malentendus entretenus par cette dimension dans les débats sur les identités de sexe et sur les représentations que l'on s'en fait, force

<sup>28</sup>- Sur l'histoire de l'amitié rompue entre Létô et Niobé, cf. Homère, *Iliade* 24, 602-617 ; pour Hélène et ses compagnes, cf. Théocrite 18, 22-24.

<sup>29</sup>- Sappho fr. 126 Voigt.

<sup>30</sup>- Pour les relations homoérotiques entre les choreutes chantant les parthénées composés par le poète spartiate Alcman et leur chorège je renvoie à mon étude de 2013b et à celle de 2019 : 430-434 ; pour Sappho, voir notamment Boehringer, 2007 : 43-70.

<sup>31</sup>- On lira en particulier les mots placés dans la bouche d'Aphrodite elle-même par Eschyle fr. 44 Radt, avec le commentaire que j'en ai donné en 2009 : 170-175.

est de reconnaître que les différents statuts auxquels renvoient les dénominations de la femme dans les fragments poétiques de Sappho sont implicitement fondés en particulier sur son développement « biologique ». Mais cette part de l'ontogénèse féminine, devenue pour nous sexuelle dans un premier temps, puis biologique sur la base de différences de sexe d'ordre organique, ne pourrait s'épanouir si elle ne connaissait pas un développement d'ordre aussi bien social que culturel. C'est en particulier à Nancy Fraser que l'on doit, par ses réflexions sur l'histoire de la notion de *gender* et son usage par les nombreux mouvements féministes anglo-saxons, la distinction essentielle entre une conception socialiste d'inspiration marxiste et une conception culturaliste, d'inspiration plus libérale. Pour les premiers, la réflexion sur les différences de sexe se focalise essentiellement sur les hiérarchies et les relations de pouvoir dont se doublent en général les relations de sexe alors que les seconds, sensibles à la construction culturelle des identités et des rapports de sexe sont animés par des positions relativistes qui en émoussent le militantisme<sup>32</sup>.

Mais à la composante sociale et à la composante culturelle des identités de genre s'ajoute, d'une part, l'évidente composante physiologique et biologique (avec de nombreux recoupements possibles entre les marques physiques et fonctionnelles du mâle et celles de la femelle) ; d'autre part, l'introduction de la dimension psychique et psychanalytique, d'un côté comme de l'autre, court le risque de la naturalisation par des dispositifs que l'on donne comme universels. Or les identités et les relations marquées du point de vue du sexe non seulement s'appuient sur des pratiques discursives impliquant une pragmatique forte<sup>33</sup>, mais elles sont fabriquées, socialement et culturellement, dans et par des formes de discours qui s'inscrivent dans des formations discursives et culturelles historiques.

Cela est d'autant plus vrai de l'Antiquité grecque où les pratiques discursives correspondent à des pratiques poétiques collectives qui ne prennent sens et efficacité que dans des circonstances ritualisées singulières. En ce qui concerne en particulier les poèmes de Sappho, la performance musicale du chant avec sa composante verbale et sa composante corporelle et rythmique contribue à la construction anthropopoiétique d'une identité en acte ; une identité qui se chante en *je* par le biais d'un sujet de discours polyphonique ; une identité sociale et culturelle à la fois individuelle et collective en ce qui concerne la poésie mélique chorale. Par la participation collective à la performance musicale que représente le chant choral d'un poème de Sappho, souvent sous les auspices d'Aphrodite, l'adolescente devient, en quelque sorte entre inné et acquis, une jeune fille, puis une jeune femme pleine de grâce.

Cette identité culturelle de genre par l'exercice d'une poésie érotique de forme en général chorale présente un double paradoxe.

<sup>32</sup>- Fraser, 2012 : 309-327.

<sup>33</sup>- Fraser, 2012 : 191-214, avec une critique du « lacanisme » tendant à enfermer le sujet de discours dans le système de la langue.

D'une part, les différentes formes de la poésie mélique placée sous le signe d'Aphrodite et d'Éros mettent en scène et activent, sur le mode énonciatif, une relation homoérotique asymétrique entre un ou une adulte et un ou une adolescente ; en particulier du point de vue du rapport homoérotique féminin, la performance de poésie érotique prépare à une relation matrimoniale qui nous apparaît comme « hétérosexuelle ». Même si elles sont homoérotiques, ces relations à fonction éducative et anthropopoiétique échappent à notre définition moderne de l'homosexualité. De là, pour désigner ces relations en constant décalage amoureux, le concept opératoire d'homophilie, fondé sur deux termes indigènes<sup>34</sup>.

D'autre part, les chants rituels d'homophilie féminine composés par une femme (Sappho) ou par un homme (Alcman), tout en impliquant des identités énonciatives complexes et polyphoniques, se réfèrent à la même physiologie d'éros. C'est une conception des organes et des forces du sentiment amoureux que l'on trouve aussi dans la poésie de banquet chantant la relation entre une éraste et un éromène dans des vers composés par Théognis ou Pindare. Ces poètes recourent au même langage traditionnel de poésie érotique, même si les contextes de performance sont en général distincts et différenciés<sup>35</sup>. Qu'ils s'adressent à des jeunes filles ou à des jeunes gens, ces poèmes dessinent des identités de genre d'ordre relationnel et anthropopoiétique qui impliquent sans doute, par l'exercice même de la poésie érotique et de sa fonction éducative, la subordination amoureuse et sexuelle de l'adolescent-e à l'adulte. Ce sont des identités transitoires qui conduisent pour l'homme et pour la femme, par une poésie érotique elle-même peu marquée du point de vue du genre, à des identités socialement et culturellement différenciées. Ce sont des identités fortement différenciées du point de vue du genre, mais elles sont érotiquement autonomes – même si le mariage est politiquement et métaphoriquement conçu comme un joug imposé à l'adolescente présentée comme un animal à domestiquer et même si, dans l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle en tout cas, la jeune épouse passe juridiquement de la tutelle de son père à celle de son époux qui est aussi son *kúrios*, son maître.

Quoi qu'il en soit, les poèmes érotiques de Sappho avec les statuts féminins auxquels renvoient les dénominations des protagonistes féminines des actions poétiques qu'ils mettent en scène ne montrent pas uniquement la pertinence du genre s'il est utilisé comme critère analytique et par conséquent comme concept opératoire. Mais ces poèmes s'inscrivent par excellence, en tant que pratiques discursives collectives, dans le processus de construction relationnelle, sociale et culturelle de l'être humain qu'est la nécessaire « anthropopoiésis » de l'homme et de la femme, souvent à travers des performances musicales et rituelles à caractère initiatique<sup>36</sup>.

Dans cette mesure, les poèmes rituels de Sappho démontrent l'absence de pertinence pour l'être humain de la distinction moderne entre nature et culture.

<sup>34</sup>- Pour la réciprocité d'ordre fiduciaire impliquée par les notions de *philia* et de *philotes* dans un contexte érotique marqué par Aphrodite, cf. Calame, 2009 : 41-46 et 61-72.

<sup>35</sup>- Sur la langue érotique de la poésie mélique, voir le même ouvrage de 2009 : 25-56.

<sup>36</sup>- Quant à la pertinence du concept opératoire d'« anthropopoiésis » pour les pratiques initiatiques de l'Antiquité grecque.

Ces vers impliquent aussi la vanité de la dénégation, dans le débat féministe autour des relations sociales et culturelles de sexe, de la part organique et biologique dans la construction des identités genrées. Les identités individuelles socialement et culturellement marquées par le sexe ne sauraient se développer, dans la variété culturelle et le changement historique que l'on connaît, sans les dispositions biologiques de l'un et l'autre sexe, dans un corps sexuellement marqué. Mais, inversement, ces dispositions ne pourraient se réaliser sans les pratiques anthropopoiétiques, parmi lesquelles, dans les cultures des petites cités grecques du VII<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècles avant l'ère chrétienne, les performances musicales et ritualisées du chant érotique choral. C'est ici en particulier que la comparaison anthropologique prend tout son sens.

Seul l'abandon de la distinction entre nature et culture est susceptible d'éviter la naturalisation et l'essentialisation auxquelles conduisent non seulement le biologisme de la différence sexuelle<sup>37</sup>, mais désormais aussi les sciences cognitives. Pas de sexe sans construction sociale et culturelle saisie en termes de genre, et pas de genre sans sexe ; et ni genre ni sexe sans formes de discours efficaces, dans un contexte culturel donné. Le *gender* est donc à considérer, du point de vue anthropologique, comme une catégorie instrumentale. Au-delà de toute « théorie du genre », c'est un outil analytique, relatif au paradigme de la postmodernité, susceptible de faire apparaître, anthropologiquement parlant, les identités et les relations de sexe dans leur réalité historique et dans leurs représentations culturelles.



Fig. 1 - Hydrie, Londres, British Museum B330.  
Noms des jeunes filles Kallipè, Mnesila, Rhodon, Egesilla,  
suivis du qualificatif *kalé*.

<sup>37</sup>- Voir à ce propos Scott, 1999 : 28-51.

---

## Références Bibliographiques

---

**Aloni A.,**

1997, *Saffo. Frammenti*, Firenze, Giunti.

**Boehringer S.,**

2007, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres.

2013, « “Je suis Tithon, je suis Aurore” : performance et érotisme dans le “nouveau” fr. 58 de Sappho », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 133 : 23-44.

**Burnett A. P.,**

1983, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London, Duckworth.

**Caciagli S.,**

2009, « Sapph. fr. 27 V. : l'unità del pubblico saffico », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 120 : 63-80.

2011, *Poeti e Società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del VII/VI secolo a.C.*, Amsterdam, Hakkert.

**Calame C.,**

2002, « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique », *L'Homme*, 163 : 51-78.

2003, « Modes rituels de la fabrication de l'homme : l'initiation tribale », in F. Affergan, S.

Borutti, C. Calame, U. Fabietti, M. Kilani, F. Remotti, *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'EHESS : 129-173.

2006, « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres “lyriques” (Goethe et Sappho) », in R. Baroni & M. Macé (eds.), *Le savoir des genres*, Rennes, La Licorne : 35-55.

2009, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin (3<sup>e</sup> édition).

2013a, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre : polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du fr. 58b) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 133 : 45-67.

2013b, « Le chant choral des jeunes filles à Sparte : cadences poétiques, rythmes rituels, arts musicaux et identités sexuées », in S. Bornand & M. Manca (eds.), *D'un rythme à l'autre, Cahiers de Littérature Orale*, 73-74 : 19-40.

2013c, « Le regard amoureux. Physiologie des sens, langue poétique et pragmatique du chant érotique en Grèce ancienne », in M.-L. Gélard (ed.), *Corps sensibles. Usages et langages des sens*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine : 53-74.

2019, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, Paris, Les Belles Lettres (2<sup>e</sup> édition).

**Calame C. (et al.),**

2010, *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé.

**Ferrari F.,**

2007, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa, Giardini.

2010, *Sappho's Gift. The Poet and Her Community*, transl. by B. Acosta-Hughes & L. Prauscello, Ann Arbor, Michigan Classical Press.

**Fraser N.,**

2012, *Le féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néo-libérale*, Paris, La Découverte (trad. de E. Ferrarese).

**Lardinois A.,**

1996, « Who Sang Sappho's Songs? », in E. Greene (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press : 150-172.

**Most G. W.,**

1996, « Reflecting Sappho », in E. Greene (ed.), *Re-reading Sappho, Reception and Transmission*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press : 11-33.

**Mueller M.,**

2021, "Sappho and Sexuality", in P.J. Finglass & A. Kelly (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press: 36-52.

**Paradiso A.,**

1993, « Saffo, la poetessa », in N. Loraux (ed.), *Grecia al femminile*, Roma – Bari, Laterza : 39-72.

**Scott J. W.,**

1999, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press (2<sup>e</sup> édition).

**Sissa G.,**

1987, *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, Vrin.

**Skinner M. B.,**

1993, « Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman ? », in N. S. Rabinowitz et A. Richlin (eds.), *Feminist Theory and the Classics*, New York – London, Routledge : 124-144 ; repris in 1996, Greene (ed.) : 175-192.

**Stehle E.,**

1997, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton, Princeton University Press.

**Tognazzi G.,**

2009, « Il fr. 27 V. di Saffo », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 120 : 51-62.

**Winkler J. J.,**

1981, « Gardens of nymphs: public and private in Sappho's lyrics », in H. P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York – London, Gordon & Breach: 63- 89 ; repris comme « Double Consciousness in Sappho's Lyrics » dans 1990, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York – London, Routledge: 162-187

2005, *Désir et contraintes en Grèce ancienne*, trad. de S. Boehringer et N. Picard, Paris, EPEL : 305-352.

## **Le genre aux prises avec Sappho : la poésie érotique grecque dans une perspective ethnopoétique**

### **Résumé**

Les quelques fragments parvenus jusqu'à nous de la poésie mélique érotique constituent de rares témoignages quant aux pratiques « sexuelles » des Grecques et Grecs des cités de l'époque préclassique. Ces poèmes étaient destinés à des performances musicales ritualisées. Ils mettent en scène des rapports amoureux caractérisés, du fait de la différence d'âge, par une certaine asymétrie. De là l'intérêt de s'interroger sur le statut des protagonistes de ces relations érotiques et sur la fonction de rapports qu'en ce qui concerne en particulier les poèmes de Sappho, nous plaçons volontiers sous l'étiquette de l'« homosexualité ». A cet égard, la notion opératoire de « genre » permet, dans une perspective ethnopoétique et plus largement anthropologique, d'en saisir, par le biais de la performance poétique chantée, les enjeux sociaux et culturels.

### **Gender and Sappho: Greek Erotic Poetry in Ethnopoetic Perspective**

#### **Abstract**

The few surviving fragments of meticulous erotic poetry provide rare evidence of the "sexual" practices of the Greeks of the pre-classical cities. These poems were intended for ritualised musical performances. They depict love affairs characterised by a certain asymmetry due to the age difference. Hence the interest in questioning the status of the protagonists of these erotic relationships and the function of relationships that, in the case of Sappho's poems in particular, we readily place under the label of "homosexuality". In this respect, the operative notion of "gender" allows us, from an ethnopoetic and more broadly anthropological perspective, to grasp the social and cultural issues at stake through the sung poetic performance.