

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

8 | 2018

L'Écrivain critique de lui-même

Un « animal sans pareil » sous la Révolution : la Sapho ambiguë de Constance de Salm

Paola Pierazzolo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/1773>

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Paola Pierazzolo, « Un « animal sans pareil » sous la Révolution : la Sapho ambiguë de Constance de Salm », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 15 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1773>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2018.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un « animal sans pareil » sous la Révolution : la Sapho ambiguë de Constance de Salm

Paola Pierazzolo

- 1 Redécouverte par les érudits français au cours des XVI^e et XVII^e siècles, l'image de Sapho inspire depuis des fictions hétérogènes dues au manque de données biographiques sûres et, surtout, à la tentative d'ignorer les aspects les plus troubles d'une figure problématique dont les écrits renvoient à la question de l'opportunité de la création féminine et les amours à celle de l'acceptabilité sexuelle. Ainsi, les fictions portant sur la « dixième Muse » aident à « prendre la mesure des normes imposées à la sexualité féminine à une époque donnée, et [à] passer en revue à travers les siècles, non seulement les idées reçues sur l'homosexualité féminine, mais aussi ce qu'il est possible d'en écrire »¹. D'après la critique, si pendant le XVII^e siècle son parcours littéraire s'avère hétérogène – la poétesse s'affiche comme un « personnage-symbole » aux multiples interprétations² –, tout au long du siècle suivant et jusqu'au début du XIX^e son évocation dans la littérature officielle paraît plus régulière, du moins en ce qui concerne ses amours : le portrait des *Héroïdes* d'Ovide fixe progressivement la tradition « normalisée » d'une artiste passionnée se jetant du rocher de Leucade afin d'oublier son amour pour le volage Phaon³.
- 2 Ainsi que l'a souligné la critique, si la production officielle n'en fait quasiment pas mention, les références à la nature homoérotique de celle qu'Horace qualifiait de « mascula Sapho » réapparaissent à la fin de l'Ancien Régime, quand la visibilité d'artistes comme Arnould, Souck et, surtout, Raucourt⁴ transforme Lesbos en « un fait de société »⁵ bien toléré. Le nom de « la plus célèbre de nos lesbiennes modernes », de la « jeune prêtresse de Lesbos » – ces formules désignant la tragédienne sont de Grimm – et les rumeurs sur une « secte anandrine » regroupant des artistes dramatiques et lyriques⁶ apparaissent régulièrement dans les journaux et dans les écrits libertins : les « Confessions d'une jeune fille », parues entre 1778 et 1780 dans *L'Espion anglais*⁷ sont un exemple de l'évocation bienveillante d'une sexualité irrégulière qui s'inscrit dans le contexte aristocratique de la fin de l'Ancien Régime. Le ton pourtant change après 1789,

quand le discours libertin se révèle incompatible avec le nouveau désir de régénérescence des révolutionnaires, qui s'avèrent conservateurs en matière sexuelle et stigmatisent tout élément subversif d'une norme hétérosexuelle, matrimoniale et reproductrice. La critique a montré qu'en se réclamant des célèbres propos rousseauistes de la *Lettre à d'Alembert* et du livre V de *l'Émile*, tout comme des traités médicaux – le *Système physique et moral* de Roussel *in primis* –, les institutions voudraient établir des catégories étanches quant à une vie privée devenue de plus en plus publique puisque renvoyant à une exemplarité fondatrice. Le « mouvement général de politisation du sexuel par la sexualisation du politique dans un contexte de démocratisation de l'expression pamphlétaire »⁸ rend, paradoxalement, moralisante une pornographie qui réaffirme la coïncidence entre corruption morale et corruption politique et qui critique la dégénération de nobles inscrivant la déviance dans leurs corps mêmes⁹. En témoigne la parution de nouveaux textes pornographiques sur les anandrines, parmi lesquels figure l'anonyme *La Liberté ou Mlle Raucourt*, ouvrage paradigmatique affichant une guerre des genres et la volonté institutionnelle d'éradiquer la perversion sexuelle et politique. Les lesbiennes – Sapho n'est pas directement citée, mais dans la production clandestine son nom reste lié à celui de la secte – doivent désormais se défendre d'une motion présentée à l'Assemblée nationale par les prostituées, qui voudraient imposer l'abandon de comportements perçus comme étant contre nature, dégradés, égoïstes et antirévolutionnaires. Réunies dans le foyer du Théâtre de la Nation – la salle aristocratique par excellence –, les tribades exposent leur stratégie défensive et leurs sentiments monarchiques avant de s'adonner à une orgie¹⁰. Apparemment, mieux vaut être prostituée que lesbienne, celle-là incarnant encore, bien que de façon déchuë, le modèle de la femme complémentaire dont les “services” peuvent être utiles aux patriotes.

- 3 Il est en effet question non seulement d'identité sexuelle et de connotation politique, mais aussi de l'exorcisation de la nouvelle peur des femmes qui hante l'imaginaire collectif depuis la marche de l'automne 1789, la naissance des clubs et le début des revendications féminines : « le souvenir des mouvements des femmes fait partie avec celui des grandes manifestations populaires de la terreur des traumatismes de la Révolution »¹¹. Cette hantise s'exprime « moins en termes de nature par elle-même inquiétante que sous les espèces d'un trouble dans le genre »¹². Plusieurs femmes « viriloïdes »¹³, ambiguës ou dégénérées sont condamnées : l'amazone Méricourt, l'« amphibie » de Gouges et, surtout, l'Autrichienne, sorte de monstre moral chargé de tous les vices¹⁴. D'après la critique, toute femme sortant des caractéristiques de son sexe et usurpant un espace public – celui des lettres ou celui du politique – représente une figure porteuse d'une ambivalence sexuelle irréconciliable avec la vertu républicaine. C'est ce que montrent les discours de Chaumette sur la place naturelle du « sexe faible »¹⁵ et le rapport d'Amar sur la négation « biologique » de sa capacité civique¹⁶, la fermeture des clubs des citoyennes et la querelle éclatée vers la moitié de la décennie révolutionnaire à propos des femmes auteurs¹⁷. La querelle relèverait aussi du politique, puisque l'accès féminin au savoir modifierait la hiérarchie établie sur les concepts de nature et de raison, sur l'idée de la fragilité et de la faiblesse féminines, sur le partage entre esprit (masculin) et sentiment (féminin) fondant la réglementation des espaces de la *polis*¹⁸. La création serait donc une opération contre nature par laquelle les artistes seconderaient un vain désir de masculinisation : « le passage du reproducteur au producteur, de l'assignation par une vision idéologique à la fonction maternelle vers la fonction créatrice est une transgression de l'ordre sexuel »¹⁹.

- 4 Figure emblématique, Sapho est naturellement convoquée par les exposants des deux partis. Dans le discours antiféministe, basé sur les positions rousseauistes²⁰, on souligne son caractère exceptionnel. Écouchard Lebrun, désigné dans le *Journal de Paris* comme un auteur qui « aux modernes Sapho vient de chercher querelle »²¹, conteste la légitimité d'une activité considérée comme « une double menace, pour la poésie comme activité créatrice virile et pour la féminité et séduction de la femme »²² : s'il admet la grandeur de la poétesse, il l'associe à une masculinisation explicite²³ et déconseille de l'imiter à toute femme soucieuse d'éviter cette dégénération. Par des modalités diverses, le discours officiel rejoint le discours clandestin dans la stigmatisation d'une sexualité homoérotique.
- 5 De son côté, le parti « féministe » récupère aussi une figure fort appréciée par les écrivaines²⁴, et notamment par Constance Pipelet, future Princesse de Salm²⁵. L'auteure dans son *Épître aux femmes* de 1797 revendiquera le droit féminin collectif à la création, compose *Sapho*, l'une des rares fictions saphiques portées sur les planches au XVIII^e siècle. Cette tragédie lyrique en trois actes sur une musique de Martini est créée le 12 décembre 1794²⁶ au Théâtre Lyrique des Amis de la Patrie et jouit d'un bon succès qu'attestent une centaine de représentations – dont cinquante entre 1794 et 1795²⁷ – et quelques rééditions²⁸. Tout en donnant une « lecture révolutionnaire »²⁹ du mythe, l'auteure reprend une partie de la version ovidienne et nie un tribadisme qu'elle attribue à la calomnie : dans son *Précis de la vie de Sapho*, Salm signale que c'est dans « l'espèce d'académie » tenue avec ses élèves que « les ennemis de Sapho puisèrent les moyens de se consoler de ses succès : ne pouvant dénigrer ses talents, ils dénigrèrent ses mœurs ; et ce ne fut qu'à cette condition qu'ils la laissèrent jouir d'une réputation à laquelle ils avaient fait une tâche ineffaçable » (p. 4)³⁰. Désespérée à cause de l'abandon de Phaon qui lui a préféré Cléis, l'héroïne se fait consoler par ses disciples et par le poète Stésichore. Elle ne se doute pas qu'elle est la victime d'une machination orchestrée par Damophile – jadis éclipsée dans un concours poétique et dans le cœur d'Alcée –, qui a fait naître la passion du couple et exacerbé le désespoir de la poétesse avec la complicité des prêtres, qui espèrent que la mort de la « Muse ornement de la Grèce » (II, 1) renouvellera les superstitions religieuses liées au rocher de Leucade. Le retour de l'amant volage, revenu chercher Cléis qu'il a également négligée, renouvelle l'amour de Sapho. Le jeune homme ne réussit pas à lui avouer qu'il est revenu pour une autre et qu'il ne peut pas accomplir la prophétie concernant son mariage et son repos. Les amants renoncent donc à leur passion, mais les comploteurs les enlèvent juste avant l'hymen. En proie au désespoir et croyant avoir été trompée le jour même de ses noces, Sapho se jette dans la mer. Stésichore et le chœur invoquent la justice des dieux, qui punissent les coupables par une pluie de feu faisant périr les prêtres et détruisant le temple et le navire où sont Damophile, Phaon et Cléis.
- 6 La critique contemporaine, généralement positive, souligne surtout les aspects les plus rassurants du texte. Les *Affiches*, *Annonces et Avis divers* consacrent au spectacle deux articles, l'un daté du 14 et l'autre du 17 décembre 1794. Le premier rappelle le génie de la poétesse tout en glissant une petite allusion à sa vie privée – « On lui reproche d'avoir été trop libre dans les mœurs & dans la poésie : elle chanta l'Amour & fut sa victime » – et approuve une pièce qui, malgré quelques longueurs, reste très bien écrite, très bien jouée, qui présente une musique superbe et un décor magnifique : « il est impossible de voir un Spectacle mieux entendu ». Le deuxième fait aussi l'éloge d'« un des plus beaux Opéras qu'on ait donnés depuis longtemps » : le décor, les costumes, l'exécution de la musique concourent au succès d'un ouvrage dont le « sujet, plus érotique que dramatique [...] exigeoit une plume douce & sensible : il falloit celle d'une femme pour l'écrire aussi bien

qu'il l'est ; car c'est sur-tout du côté du style que cet ouvrage est estimable ». D'autres articles reviennent sur la question de l'adéquation entre une écriture « féminine » et le sujet traité. La *Gazette nationale ou le Moniteur universel* du 21 décembre fait allusion à la présence de défauts consubstantiels à une histoire d'amour tourmenté présentant peu d'intérêt en soi, de longueurs, d'invéraisemblances et d'un épilogue imparfait – la punition d'amants non entièrement coupables est injuste, et leur sort reste incertain –, mais apprécie la qualité du spectacle, qu'on peut attribuer au « sexe de l'auteur du poëme » et au « nom chéri du compositeur ». La tragédie, écrite de façon pure et élégante, montre un « grand nombre de beautés » : le style gracieux et élégant, la musique, le jeu de Mlle Schreuzer, « sublime » par chaleur, sensibilité, intelligence et profondeur interprétatives, le décor, les costumes et les accessoires. Le *Journal des théâtres* du 16 décembre approuve également tous ces éléments, proclamant que cette pièce établira la réputation de « la femme qui en est auteur ». Cela malgré une « excessive longueur » et la présence de détails ralentissant l'action et faisant chuter l'intérêt, parmi lesquels on peut compter « l'épisode des prêtres ». Cette trouvaille dramatique permettant à Salm de modifier le mythe serait pour Duchosal à supprimer, sous prétexte que l'hypocrisie religieuse est désormais bien connue et que la seule jalousie féminine constitue un ressort dramatique plus puissant, facile et vraisemblable. Le rédacteur semble se concentrer sur le seul aspect sentimental : il ne mentionne pas l'activité créatrice de Sapho ou du poète Stésichore, réduit à « un vieillard respectable qui lui a tenu lieu de père », et stigmatise l'excès de faiblesse d'un héros dont l'indécision le fait apparaître comme vil et méprisable. C'est donc une femme inoffensive, utérine, suicidaire et brûlant d'amour pour un jeune homme fort et viril que l'on voudrait. Dans un compte rendu du 20 décembre, la *Décade philosophique* – le journal où se consomme la querelle des femmes – se charge d'accomplir la normalisation sexuelle souhaitée. Après avoir fait l'éloge de la pièce, des costumes et de la musique et avoir souligné les longueurs de l'ouvrage, le journaliste ne parle pas de la cabale des prêtres, fait de Damophile la seule coupable et se concentre sur l'évocation d'un désespoir que la nature féminine de l'auteure permettrait de bien peindre – « L'inquiétude commence à s'emparer de l'âme de Sapho, et devient un délire [...]. Peut-être fallait-il que l'auteur fût une femme [...]. Ils sont bien barbares ceux qui veulent interdire à ce sexe la culture des lettres, puisque la nature offre des traits, délicats et vifs à la fois, qui ne peuvent être bien saisis et donc bien rendus, que par des femmes » – avant de conseiller à celle-ci d'éviter quelques « concetti, quelques pensées recherchées ».

- 7 Ce sont pourtant ces « concetti » qui fondent la valeur d'une conception dramatique que Joseph-Marie Chénier reconnaissait déjà *in toto* : « *Sapho* [...] ne saurait être oubliée. On doit cet ouvrage à Madame Constance de Salm. Une femme qui cultive avec succès la poésie française avait le droit de chanter une femme dont les fragments lyriques sont comptés entre les beaux monuments de la poésie grecque »³¹. L'insistance sur les qualités artistiques de la tragédie s'accorde avec l'opération entreprise par celle que l'auteur appelait « la Muse de la raison ». Le détachement de la version latine porte surtout sur l'invention d'un complot qui permet à la fois de renouveler le mythe par la présentation de thèmes anticléricaux, la création de personnages pouvant renvoyer à l'actualité³² et une relecture de la figure de la poétesse plus axée sur ses qualités intellectuelles visant le dépassement d'une fiction traditionnelle qui « traduit le mieux l'exclusion des femmes du politique » à travers la re-présentation de l'histoire d'une femme de génie « rejetée par des hommes incultes jeunes et beaux, qui meurt car elle a abdiqué aux pouvoirs de l'esprit »³³. Certes désespérée et prête, dans un premier temps, à céder à son malheur, la

Sapho de Salm se fait pourtant convaincre de vivre pour un art dans lequel elle puiserait sa consolation ultime. En opposition à d'autres fictions saphiques signalant un embrasement fou de l'âme et des sens³⁴, les « feux » de l'héroïne semblent mieux équilibrés entre la dimension érotique et celle artistique. D'un côté, la poétesse retrace de la sorte son coup de foudre : « De ce moment heureux je me souviens encore : / Je n'étais pas en proie à ce feu qui dévore, / C'était un doux sommeil, un calme bienfaiteur / Dont je voudrais en vain décrire la douceur... / Dans un monde nouveau je me crus transportée. / J'admiraïs d'un ciel pur la couleur argentée / Mon cœur se dilatait aux rayons d'un beau jour, / Et Phébus, nouveau Prométhée, / Éclairait l'univers du flambeau de l'amour... » (I, 2). De l'autre, elle valorise davantage une activité créatrice qu'elle partage avec des disciples auxquelles elle sert de modèle, de mère spirituelle et non biologique. « Peins-moi ce que je suis, / Ce que je devrais être ; / Fais-moi honte des fers que m'impose un tel maître... » (I, 1), demande Sapho à Érinne, avant que Stésichore ne l'apostrophe de la sorte : « Vous dont le nom superbe a parcouru la Grèce, / À l'ombre des lauriers qui couvrent le Parnasse / [...] Triomphante à la fois par vos chants, par vos grâces, / [...] Vous Sapho ! ... Pour Phaon on vous verrait mourir ? / Est-ce ainsi que l'amour triomphe sur la gloire ? / Est-ce ainsi qu'un grand cœur suit un vain sentiment ? / Et lorsque l'on doit vivre au temple de mémoire, / Faut-il pour un mortel mourir honteusement ? » (I, 2). Par la réaffirmation de sa grandeur, Sapho semble donc réfuter des conseils tels que « Soyez épouse et mère, au lieu d'être poète. / L'enfance qui vous tend les bras / vous demande un lait pur, et non l'eau d'Hippocrène »³⁵. Aidée par des proches qui lui rappellent sa gloire, son génie et son statut supérieur par rapport à Phaon, la « dixième Muse » revient à la raison – « SAPHO, revenue à elle. “ Ô mon digne soutien, ô mon ami, mon père ! / Je sens à votre voix ma raison s'affermir [...] / Je vous dois le jour qui m'éclaire ” » (I, 2) – et trouve d'abord sa consolation non dans la superstition du rocher de Leucade – l'héroïne de Salm y cherchera la mort et non le repos sentimental –, mais dans une inspiration qui embrase l'être et embellit l'existence : « Reprenez ces travaux que vous aviez quittés ; / Que d'un transport divin vos cœurs sont agités, / Et ne contraignez plus le feu de vos génies !... » (II, 2), conseille-t-elle à ses élèves. Loin de dénaturer la femme auteure, la création peut contribuer à améliorer sa vie : « L'étude et vos talents vous rendront au bonheur / Occuper son esprit, c'est soulager son cœur » (I, 2), rappelle Stésichore à Sapho, avant qu'une ariette ne célèbre le pouvoir et la valeur d'un art qui élève l'âme de toute femme s'y consacrant : « Aux beaux-arts livrez-vous sans cesse, / Qu'ils enchantent tous vos loisirs, [...] / Au sein d'une aimable innocence / Ils font passer d'heureux moments, / Les talens charment l'existence, / Les arts en fixent les instants. [...]] Et lorsque le plaisir volage s'enfuit / [...] Des ans on brave l'outrage, / La mémoire encore sourit » (I, 2). La valeur de ces exhortations ressort avec autant plus d'importance si l'on pense que deux ans plus tard, dans son « Ode aux belles qui veulent devenir poètes », Lebrun stigmatisera la création féminine :

Souveraines dans l'art de plaire, / Les dieux vous firent pour aimer : / L'amour verrait avec colère / Une nuit perdue à rimer. [...] / Nos cœurs vous cèdent la victoire ; / Qu'elle borne votre désir : / Un long siècle dans la mémoire / Ne vaut pas l'instant du plaisir. [...] / Laissez-nous la double colline ; / Régnez à Cythère, à Paphos : / En vers tendres, le doux Racine / A même vaincu les Saphos. [...] / Rassurez les Grâces confuses ; / Ne trahissez point vos appas : Voulez-vous ressembler aux Muses, / Inspirez, mais n'écrivez pas³⁶.

- 8 L'héroïne de Salm semble donc éviter toute dégénération : ni « mascula Sapho » s'appropriant un rôle sexuel ou social considéré comme contre-nature, ni femme

hystérique en proie à des fureurs utérines excessives, elle ressort davantage comme la victime d'un amant lâche³⁷ et de l'imposture d'« ennemis qui eurent enfin à triompher, et de sa faiblesse et de son courage » (*Précis de la vie de Sapho*, p. 6). Cette formule est particulièrement bien choisie. D'une part, elle renvoie à des prises de position contemporaines quant à l'affirmation d'une identité féminine déjouant les codes – « Je suis un animal sans pareil ; je ne suis ni homme, ni femme, ni fille, ni mariée ; j'ai tout le courage de l'un et quelquefois les faiblesses de l'autre », écrivait en 1793 Olympe de Gouges³⁸. De l'autre, elle fait allusion à la coexistence de deux qualités traditionnellement séparées dans le partage opposant biologiquement faiblesse (féminine) et courage (masculin), signalant ainsi le refus d'adhérer à l'un ou à l'autre paradigme. Cette héroïne « amphibie » – d'après le sens désignant ce qui « participe de l'un et de l'autre » – et ambiguë – non d'après nos propres standards, mais d'après ceux de l'époque – échappe ainsi à toute dégénération ainsi qu'à la doxa contemporaine d'une Sapho lubrique ou désirant une normalité domestique qui pénalise son talent³⁹. À travers sa propre convocation de la poétesse, la dramaturge effectue donc une opération de revalorisation littéraire de la femme écrivain et redessine le mythe par l'explicitation « de la grandeur et de la misère des femmes privées d'un univers à leur mesure »⁴⁰ ainsi que par la réclamation d'une normalité. Non pas la normalité de la femme de génie, mais celle de sa publicité, d'une dimension publique qui ne serait plus à percevoir comme coupable ou dépravée. L'épilogue de la pièce traduit bien la volonté de l'auteure de rétablir une justice qui démontre la justesse de ses propos. Contrairement à d'autres fictions saphiques, la mort de la poétesse n'est pas présentée comme une folie ou comme l'expiation d'une passion excessive. Elle constitue un « crime qui profite des torts de l'amour » (III, 8) qui sera puni par les dieux, appelés à la vengeance par Stésichore et le chœur : « Dieux justes et puissants, souffririez-vous en paix, / Que d'indignes mortels, comblés de vos bienfaits, / De votre nom sacré voilant leur barbarie, / Osent vous imputer ces horribles forfaits ? / Vengez le ciel, vengez la terre / Vengez l'amour, l'humanité [...] Que votre foudre les [les coupables] abyeme, / Qu'ils périssent tous sans retour » (Ibid.). L'intervention divine sanctionne donc la dimension publique et non seulement privée de la mort d'une femme aux talents de laquelle les immortels rendent indirectement hommage dans les modalités mêmes du châtement choisi. La « pluie de feu » qui frappe les criminels ne peut que renvoyer à la dimension « brûlante » de Sapho et d'une inspiration que Barthélemy, l'une des sources déclarées de Salm⁴¹, évoquait en ces termes : « Dominée, comme la Pythie, par le dieu qui l'agite, elle jette sur le papier les expressions les plus enflammées. Ses sentiments y tombent comme une grêle de traits, comme une pluie de feu qui va tout consumer »⁴².

- 9 La relecture originale de Salm était pourtant destinée à demeurer un cas isolé parmi les quelques fictions du Tournant des Lumières. À l'exception de la pièce homonyme de Madame de Staël de 1811, c'est un personnage féminisé dans le pire sens du terme qui ressort de textes faisant peu de cas du feu artistique d'un personnage qui n'apparaît « brûlant » que pour sa passion envers un Phaon beau, viril et parfois artiste lui-même, auquel la poétesse devrait en quelques cas la naissance de son inspiration même⁴³ et auquel celle que Baudelaire qualifiera de « patronne des hystériques »⁴⁴ serait prête à tout sacrifier.

NOTES

1. J. Dejean, *Sapho. Les Fictions du désir. 1546-1937*, Paris, Hachette, 1994, p. 5. Cf. aussi M.-J. Bonnet, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 1995 ; H. Krief, « Présentation », dans *La Sapho des Lumières*, Anthologie établie et présentée par H. Krief, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2006, p. 7-26.

2. Selon De Santis, pendant cette période cette figure incarne « des significations parfois opposées. Dérangement des rapports de pouvoir dans le couple hétéronormé et revendication d'une autonomie identitaire grâce à l'écriture [...] ; inintelligibilité et irrecevabilité de la femme auteur, même dans une perspective linguistique [...] ; remise en cause de la hiérarchie des genres et des modèles esthétiques, dans la querelle des romans et dans la querelle dite des Anciens et des Modernes ; Sapho paradigme de vertu et monstre inverti et "impudens" : la façon changeante et instable dont les auteurs traitent l'œuvre et le personnage de Sapho semble dénoncer un certain malaise face à cette étrange figure ». V. De Santis, « "Le crime l'horreur duquel est telle qu'il m'est plus séant le taire." Transformations de Sapho dans la littérature française du XVII^e siècle », dans M. Plana et F. Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 203-220, p. 220.

3. Cf. H. Krief, *op. cit.*, p. 15-20.

4. Cf. J. Merrick, « The Marquis de Villette and Mademoiselle de Raucourt. Representations of male and female sexual deviance in late Eighteenth-Century France », dans B. T. Ragan et J. Merrick (dir.), *Homosexuality in modern France*, New-York, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 30-48, p. 41 sq.

5. Pour Bonnet, cela relève du contexte libertin contemporain, la « déviance » amoureuse constituant même un « sujet d'admiration » dans le cas des chanteuses ou de la tragédienne. Cf. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, p. 142.

6. Bonnet signale les allusions avancées en 1775 dans la *Correspondance littéraire* quant à l'existence d'une « loge de Lesbos » parisienne dont « notre superbe Galathée [l'un des rôles de Raucourt] est, dit-on, une des premières prêtresses [...] ; il faudrait être Juvénal pour oser écrire le reste », cité dans *ibid.*, p. 139.

7. Le texte présente l'image d'une Sapho déviée, bien qu'on ne reprenne que son nom et non sa figure historique. L'héroïne se destine volontairement à la prostitution, d'abord féminine : son « clitoris diabolique » induit la célèbre proxénète Mme Gourdan à la considérer comme « plus propre aux femmes qu'aux hommes » et à la rebaptiser « Sapho » en l'honneur de « la plus ancienne & la plus connue des tribades ». La jeune fille participe ainsi à des réunions de la secte où Raucourt définit les amours homoérotiques comme une « jouissance parfaite » inspirée par la nature et existant depuis l'Antiquité et rend hommage à Sapho. L'héroïne reprendra ensuite la prostitution masculine après avoir été séduite par un homme déguisé en femme. M. F. Pidansat de Mairobert, « Confessions d'une jeune fille », dans *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre Milors All'Eye and Milord All'Ear*, London, 1785, p. 199 sq.

8. F. Lotterie et P. Frantz, « Présentation », dans *Orages*, « Sexes en Révolution », 12, 2013, p. 7-22, p. 15.

9. Cf. entre autres, R. Darnton, *Bohème littéraire et Révolution*, Paris, Gallimard, 1983, p. 96-102 ; A. de Baecque, « Pamphlets : libel and political mythology », dans R. Darnton et

D. Roche (dir.), *Revolution in print: the press in France, 1775-1800*, Berkeley-London, University of California Press, 1989, p. 165-176 ; Id., « The “Livres remplis d’horreurs” : pornographic literature and politics at the beginning of the French Revolution », dans P. Wagner (dir.), *Erotica and the Enlightenment*, Frankfurt, Peter Lang, 1991, p. 123-166 ; Id., *Le Corps et l’Histoire. Métaphore et politique (1770-1800)*, New York, Zone Books, 1993 ; L. Hunt, « Pornography and the French Revolution », dans Id. (dir.), *The Invention of pornography: obscenity and the origins of modernity. 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 301-339 ; M. Delon, « Sade et les pamphlets révolutionnaires », dans C. Jacot-Grapa, N. Jacques-Lefèvre, Y. Séité et C. Trevisan (dir.), *Le Travail des Lumières. Pour George Benrekassa*, Paris, Champion, 2002, p. 557-568 ; Th. Pastorello, « La sodomie masculine dans les pamphlets révolutionnaires », dans *Annales Historiques de la Révolution Française*, 2010, 3, p. 91-107.

10. Cf. *La Liberté ou Mlle Raucourt. À toute la secte anandryne, assemblée au foyer de la comédie française*, à Leche-con, et se trouve dans les coulisses de tous les théâtres, même chez Audinot, 1791, p. 4 sq.

11. M. Delon, « Combats philosophiques, préjugés masculins et fiction romanesque sous le Consulat », dans *Raison présente*, 67, 1983, p. 67-76, p. 67.

12. F. Lotterie, « “Moins virile, elle nous intéresserait davantage”. La femme auteur et les pouvoirs du masculin autour de 1800 », dans D. Maira et J.-M. Roulin (dir.), *Masculinités en révolution, de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2013, p. 243-257, p. 244.

13. Ibid., p. 252.

14. Voir, entre autres, Ch. Thomas, *La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 1989 ; L. Hunt, « The many bodies of Marie-Antoinette. Political pornography and the problem of feminine in the French Revolution », dans Id. (dir.), *Eroticism and the body politics*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991, p. 108-130 ; D. Goodman (dir.), *Marie Antoinette : writings on the body of a queen*, New-York-London, Routledge, 2003.

15. Le conventionnel justifie ainsi la proscription des femmes des assemblées publiques : « Il est affreux, il est contraire à toutes les lois de la nature qu’une femme se veuille faire homme. [...] Le conseil doit se rappeler qu’il y a quelque temps, ces femmes dénaturées, ces viragos, parcoururent les halles avec le bonnet rouge, pour souiller ce signe de la liberté, et voulurent forcer toutes les femmes à quitter la coiffure modeste qui leur est propre. [...] depuis quand est-il permis d’abjurer son sexe ? Depuis quand est-il décent de voir des femmes abandonner les soins pieux de leur ménage, les berceaux de leurs enfants, pour venir sur les places publiques, dans les tribunes aux harangues, à la barre du sénat ? ». *Moniteur universel*, 17 novembre 1793.

16. « Les fonctions privées auxquelles sont destinées les femmes par la nature même tiennent à l’ordre général de la société ; cet ordre social résulte de la différence qu’il y a entre l’homme et la femme. Chaque sexe est appelé à un genre d’occupation qui lui est propre. [...] L’homme est fort, robuste, né avec une grande énergie, de l’audace et du courage [...]. En général, les femmes sont peu capables de conceptions hautes et de méditations sérieuses : [...] voulez-vous que dans la république française on les voie venir au barreau, à la tribune, aux assemblées politiques comme les hommes ? ». *Moniteur universel*, 31 octobre 1793.

17. Cf. à ce propos Ch. Planté, « La Désignation des femmes écrivains », dans Équipe XVIII^e et Révolution (dir.), *Langages de la Révolution. 1770-1815*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 409-416 ; G. Fraisse, *Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995, p. 8 sq.

18. Cf. F. Lotterie, « “Moins virile, elle nous intéresserait davantage”. La femme auteur et les pouvoirs du masculin autour de 1800 », cit., p. 252.

19. Ibid., p. 243.

20. « Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes [...]. Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées ». J.-J. Rousseau, *Lettre à D'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, vol. XVI, R. Trousson et F. S. Eigeldinger (éd.), Genève, Slatkine, 2012, p. 587, note 2.

21. P. D. (Écouchard) Lebrun, *Œuvres*, t. I, Paris, Crapelet, 1811, p. xlvij.

22. Ch. Planté, « *La Désignation des femmes écrivains* », cit., p. 410.

23. « Sapho, tant soit peu masculine, / Cent fois, avec éclat, dans ses transports divins, / Atteignit le sommet de la double colline ; / Mais nos poètes féminins, / Nos Muses de boudoir, chantant à la sourdine, / Pour l'immortalité font des vers clandestins » ; « Ne citez jamais vos La Suzes / Parlez de Sapho seulement : / Elle couchait avec les Muses ; / Elle fut presque leur amant » ; « Sapho, trop ivre d'Hippocrène, / Prenait les Grâces pour amans ; / et de sa flamme lesbienne / On connaît les égaremens ». P. D. (Écouchard) Lebrun, *Œuvres*, Paris, Crapelet, 1811, t. III, respectivement « Réponse à Legouvé », p. 348, « À une jolie femme poète », p. 351, « À Eliza Beaufort », p. 352.

24. Cf. È.-M. Lampron, *Entre cohésions et divisions : les relations entre femmes auteures en France et en Italie (1770-1840)*, thèse sous la dir. de S. Dalton, Université du Québec, Montréal, octobre 2012, consulté le 04.01.2018, <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9120>>, p. 116. Pour Perenboom, « ever since Hellenistic times, Sappho has been the archetypal female poet, the model which no woman poet could ignore. The standard was not set by the work of the Greek foremother, but by the models for female poetic genius, which are linked to Sappho's biography. The custom of describing women writers as a 'Sappho' [...] can be found in the whole of Europe [...] from the rediscovery of her work up to the 20th century ». M. Perenboom, « Sappho: mother of all women poets », dans S. Van Dijk et J. Nesbitt (dir.), « *I have heard about you* ». *Foreign women's writing crossing the dutch border: from Sappho to Selma Lagerlöf*, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2004, p. 34-40, p. 38.

25. L'auteure « used Sappho as a model for her own career in the arts, as well as for those other women with similar talents and ambitions ». J. Letzer, « Making a spectacle of oneself : French revolutionary opera by women », dans *Cambridge opera journal*, vol. 11, 3, 1999, p. 215-232, p. 231. Le critique évoque aussi le « strong desire to link their female heroines' identity to their own » des écrivaines de l'époque. J. Letzer et R. Adelson, « French women opera composers and the aesthetics of Rousseau », dans *Feminist Studies*, 26, 1, spring 2000, p. 69-100, p. 83.

26. Cette date est indiquée dans les journaux, dans le site César et dans A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, vol. II, Genève, Droz, 2002, p. 178. L'édition mentionne le 14 décembre 1794.

27. Cf. <http://www.cesar.org.uk>, consulté le 20.12.2017. Pour Letzer et Adelson, *Sappho de Pipelet* « ranked among the ten most-performed dramatic works in Paris in [...] 1795 ». J. Letzer et R. Adelson, « French women opera composers and the aesthetics of Rousseau », cit., p. 73. Pour plus de détails sur les représentations, cf. M.-E. Plagnol-Diéval, « *La Sappho*

de Constance de Salm : les raisons d'un succès », dans *Cahiers Roucher-Chénier*, J.-N. Pascal (dir.), « La "Muse de la raison" : Constance de Salm (1767-1845) », 29, 10, 2010, p. 115-134.

28. On en compte six entre 1794 et 1810, plus la publication dans les *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*, Paris, Didot frères, 1842, vol. II, p. 9-104. Toutes mes citations, signalées entre parenthèses, sont tirées de C. de Salm, *Sapho*, Paris, chez l'auteur, 1794.

29. H. Krief, *op. cit.*, p. 22.

30. Salm reprend là la position de Barthélemy, qui dans le chapitre III de son *Voyage du jeune Anacharsis* rappelle le statut incertain des détails biographiques de la poétesse, leur dérivation de sources fort postérieures à son existence, la fondation de l'école de Lesbos qui, unie à « une certaine facilité de mœurs, et [à] la chaleur de ses expressions, n'étaient que trop propres à servir la haine de quelques femmes puissantes, qui étaient humiliées de sa supériorité, et de quelques-unes de ses disciples qui n'étaient pas l'objet de ses préférences. Cette haine éclata », donnant origine à des bruits sans doute infondés mais suffisant « pour flétrir la réputation d'une personne exposée aux regards du public et de la postérité ». J.-J. Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce et en Asie, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure, 1788, vol. 6, p. 287-288. De même, Moutonnet de Clairfons retrouve dans l'origine étrangère de ces disciples la raison de la rancœur des femmes de Mytilène : « Cette jalousie n'aurait-elle pas donné naissance aux bruits injurieux à la mémoire de Sapho ? Comment s'imaginer, qu'elle se soit livrée à tous les excès monstrueux dont on l'accuse ? ». J.-J. Moutonnet de Clairfons, *Anacréon, Sapho, Bion et Moschus : traduction nouvelle en prose, suivie de la "Veillée des fêtes de Vénus" : et d'un choix de pièces de différents auteurs*, Paris, Le Boucher, 1773, p. 98. Lantier sera plus traditionnel, imputant « la haine des femmes, qui [l'] ont flétrie des noirs couleurs de la calomnie » – à savoir, comme le précise la note, le fait que « Les femmes l'ont accusée d'un goût très vif et illicite pour leur sexe » – à la jalousie pour son amour avec Phaon. E.-F. de Lantier, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie*, Paris, Belin, an VI [1797], p. 215.

31. J.-M. Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, Maradan, 1817, p. 356.

32. D'après Dorival, « la tragédie s'articule aussi sans doute sur l'actualité politique, et la chute de Robespierre. [...] Les prêtres et les grands prêtres sont des figures qui devaient certainement évoquer pour les contemporains des personnages politiques de la Convention et du Comité de salut public, sans doute même Robespierre, Saint-Just et Couthon. Le succès de l'opéra se doit aussi aux allusions alors assez transparentes ». J. Dorival, « Constance de Salm et la musique », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, cit., p. 135-159, p. 147.

33. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, p. 214.

34. « Dans l'excès de sa rage amoureuse elle se précipite dans la mer, les eaux éteignirent le feu de son amour en éteignant celui de ses jours : telle fut la fin d'une vie qu'une passion trop fougueuse remplit de plaisirs, de chagrins & de malheurs, pour la terminer enfin par le désespoir ». C.-L. M. de Sacy, *Les Amours de Sapho et de Phaon*, Amsterdam, Nihof, 1769, p. 121. « Sapho [...] ressentit pour lui la passion la plus vive, la plus violente [...] & n'éteint sa passion, qu'en terminant le cours d'une vie si agitée. [...] Sapho avait une imagination féconde, ardente & enflammée [...]. Son cœur trop sensible & trop tendre causa tous ses malheurs, & tous ses tourments. Cependant, c'est à cette sensibilité, à cette tendresse que Sapho devait ses plus belles odes, ces pièces immortelles [...]. ». J.-J. Moutonnet de Clairfons, *op. cit.*, p. 96-98. Dans le *Voyage d'Antenor en Grèce et en Asie*, une Sapho égarée, délirante et accusant le ciel de ses malheurs raconte

une passion malheureuse qui la consume comme une fièvre ardente et à laquelle elle ne peut mettre un terme qu'en essayant de sauter du rocher. Ce qui est explicitement qualifié de « folie » dans le texte, au point que le héros et deux autres personnages y renoncent après avoir assisté à la mort de la poétesse : son sort funeste « sauva trois insensés d'une mort presque assurée. Les ministres du temple n'auront pas manqué d'attribuer leur guérison à la sainteté du lieu ». E.-F. de Lantier, *op. cit.*, p. 226.

35. P. D. (Écouchard) Lebrun, *op. cit.*, t. III, p. 355.

36. *La Décade philosophique*, 65, 9 février 1796, publié dans P. D. (Écouchard) Lebrun, *op. cit.*, t. I, p. 368-369.

37. Phaon expose de la sorte son incertitude : « Eh bien ! en est-ce assez, et suis-je assez à plaindre ? / Dois-je rester ou fuir, dois-je espérer ou craindre ? / Faut-il flatter Sapho d'un inutile espoir ? / Faut-il cacher mes feux ou dévoiler mon âme ? / Mais quel cruel hasard me force à la revoir ! / Que pouvais-je répondre aux élans de sa flamme ? / Ce funeste rocher sans cesse me semblait, / En demandant sa proie, autoriser ma feinte ; / Je croyais voir Cléis, et tremblant, inquiet, / Agité par l'amour, par l'honneur, par la crainte, / Pour lui rendre un instant son destin moins cruel, / J'ai peut-être à Sapho porté le coup mortel ! » (II, 6). Sharif souligne la valeur politique de la mise en scène d'une femme forte confrontée à un héros plus faible ainsi que la contestation de la loi du père et des hypocrisies religieuses qui sous-tend l'ouvrage. Cf. M. Sharif, « La Révolution française et le Théâtre de propagande : l'exemple de *Sapho* (1794) de Constance Pipelet », dans *Recherches en langue et littérature françaises*, 9, 14, 2015, p. 43-74, p. 58-59. Pour sa part, Dejean rappelle que dans son *Voyage d'Anacharsis* Barthélemy invente une Sapho exilée à cause de sa participation à des tentatives révolutionnaires, mais que « les poètes révolutionnaires refusent de reconnaître, dans un personnage aussi controversé, un précurseur de leurs activités politiques subversives ». J. Dejean, *op. cit.*, p. 104. Dans l'ouvrage de Salm, c'est en effet Stésichore qui tient des propos politiques, l'auteur ne voulant sans doute pas charger son héroïne d'une autre forme de conduite considérée comme contre-nature.

38. O. de Gouges, *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre, adressée à Jérôme Pétion. Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie*, (s.l., s.d.) [Paris, 1793], p. 10.

39. Dans les *Voyages d'Anténor*, l'héroïne renonce à sa gloire pour suivre son amant à la campagne avant d'être abandonnée : « J'ai sacrifié ma réputation, ma vertu à ce qu'il appeloit son bonheur ; je ne respirois que pour lui ; il étoit le centre et le but de toutes mes pensées, de tous mes désirs, de toutes mes affections ; mon ame n'étoit pleine que de lui, n'existoit que dans lui : pour le traître j'ai abandonné toutes mes disciples [...] ; j'ai sacrifié à cet ingrat les trois grands poètes de ce siècle [...]. Pour lui j'ai déserté le sentier de la gloire, j'ai quitté les délices d'Athènes, où je jouissais du double plaisir de régner à la fois par l'amour et l'admiration sur votre sexe et sur le mien. [...] je me suis éclipsée, j'ai fui le monde ». E.-F. de Lantier, *op. cit.*, p. 215-216.

40. H. Krief, *op. cit.*, p. 23.

41. Dans le *Précis de la vie de Sapho*, Salm fait explicitement mention du texte en question (p. 5, n.1).

42. J.-J. Barthélemy, *op. cit.*, p. 290.

43. Cf. J. Dejean, *op. cit.*, p. 140.

44. Cit. in H. Krief, *op. cit.*, p. 15.

RÉSUMÉS

Pendant la Révolution, les institutions réaffirment les valeurs familiales et ce qu'on perçoit comme une répartition traditionnelle des genres, des rôles et des espaces (publics, privés, politiques) qui leur sont consubstantiels. Que ce soit dans un domaine officiel ou non officiel, des attitudes féminines faisant preuve d'ambiguïté sexuelle ou « amphibies » sont stigmatisées. La figure aussi emblématique que troublante de Sapho est ainsi reprise pour être représentée comme l'image de la dégénération dans la production clandestine ou dans les poèmes d'Écouchard Lebrun – l'un des protagonistes de la « querelle des femmes » – ou pour en nier la sexualité homoérotique d'après la version ovidienne largement reprise pendant tout le siècle présentant une Sapho victime d'une passion hétérosexuelle. Tout en reprenant la version latine, la tragédie lyrique *Sapho* (1794) de Constance de Salm s'en détache pour mettre en scène un personnage plus ambigu et offrir une revalorisation littéraire de la femme écrivain et une relecture du mythe.

INDEX

Mots-clés : Sapho, pamphlets pornographiques, Constance de Salm, Littérature de la Révolution