

Jacopo PASQUALI – « Le corps entre séduction et souvenir. Théories de l'amour et de la mort dans la pensée antique »

Dans la tradition mésopotamienne les corps des divinités et de certains génies se distinguent des corps des hommes en vertu de leur splendeur. Dans les textes assyro-babyloniens on trouve une série de mots, se référant à des phénomènes lumineux d'origine et de nature diverses qui indiquent l'éclat dont le corps des divinités est couvert, enveloppé, revêtu, paré ou rempli. Ces mots sont assez difficiles à les traduire en français ainsi qu'en d'autres langues modernes mais on peut dire que leur signification essentielle est l'étincellement qui peut émaner de l'ensemble de la personne divine ou qui peut avoir son siège dans une partie anatomique déterminée d'une divinité. En ce dernière signification, par exemple, on remarquera le terme, *melammu* indiquant toujours un scintillement localisé sur la tête des divinités. Les textes nous laissent comprendre que cette splendeur était conçue presque comme quelque chose de concret que l'on pouvait lier autour de la tête d'un être divin, voire une sorte de couronne ou de bandeau d'où s'élevait un nimbe.

Dans le poème babylonien de la création, *Enûma eliš*, titre que l'on peut traduire « Quand en haut », on exalte l'aspect physique exceptionnel du dieu suprême Marduk. Il a été merveilleux, parfait et supérieur aux autres dieux dès la première enfance. Bicéphale et donc pourvu de quatre yeux et de quatre oreilles, il était « revêtu du *melammu* de dix dieux, il était d'une force sublime, les splendeurs étant toutes ensemble accumulées sur lui ». Si le redoublement des yeux et des oreilles veut souligner la grande acuité de vue et d'ouïe d'où lui dérivent l'intensité de vigilance et d'entendement, la multiplication par dix de son *melammu* de sa part évoque le formidable panache de lumière que son corps irradie. Ce dieu, qui voit et entend mieux que les autres dieux, parce qu'il a quatre yeux et quatre oreilles, est aussi le plus fort et le plus vigoureux parce que son corps est dix fois plus étincelant qu'un autre. On peut donc affirmer qu'il avait selon les théologiens babyloniens un rapport direct entre le degré d'irradiation lumineuse du corps et sa force physique. Selon leur conception du monde, il y avait une relation étroite entre ce qui brille plus intensément et ce qui est plus fort et plus puissant. Ce *melammu*, ce faisceau lumineux qui se dégage de la tête de la divinité comme un vrai turban, permet à Marduk d'assumer les charges de la souveraineté divine et il a donc la même signification sociale et la même valeur symbolique du képi du général ou du panache du Roi Soleil.

D'après la pensée mésopotamienne, on pouvait avoir aussi des hommes aux corps éclatants mais des hommes qui, par leur condition et leur fonction, s'élevaient au point le plus haut de la pyramide sociale. La distance qui sépare le roi des autres hommes lui permet de partager quelques-unes des qualités des dieux. Selon une hypothèse de certains savants, le rapport entre la splendeur et le corps du roi est très ancien et s'explique par le fait que le dispensateur de la royauté est Nanna-Sîn, c'est-à-dire le dieu lunaire suméro-akkadien. La relation entre la Lune et le halo lumineux est tout à fait évidente. En tout cas, le plus ancien roi mentionné dans les chroniques historiques assyro-babyloniennes, dont le corps est doté d'un halo lumineux, est Sargon d'Akkad, le fondateur du premier empire sémitique, ayant vécu en Mésopotamie au milieu du III^e millénaire av. J.-C. Les textes affirment que le corps de Sargon déversa son halo lumineux sur toutes les contrées. Un élément, qui pourrait avoir contribué à fixer autour de Sargon de tradition relatives à sa splendeur, est le caractère universel de sa royauté.

Pour la première fois, en fait, on est face à un roi qui règne sur les « quatre régions », expression qui chez les anciens peuples du Proche Orient signifie la totalité du monde, lors que jusqu'à ce moment le concept de domination de l'univers avait été l'apanage des seuls dieux. On peut donc penser qu'à ce moment-là Sargon a obtenu d'autres caractéristiques purement divines comme l'éclat du corps. D'ailleurs la comparaison entre la personne du roi et le Soleil devient un thème fréquent de la glorification royale à l'époque de la troisième dynastie d'Ur et de la première dynastie d'Isin. Lipit-Ištar, par exemple, est glorifié en tant que « roi qui lève, altier, la tête » et « qui va comme le Soleil, lumière du pays de Sumer ». Lorsque le dieu du ciel An fixe le destin de Lipit-Ištar, il lui confère d'être environné d'un halo lumineux. Ceux sur lesquels ces souverains règnent, en revanche, sont appelés – faut-il le remarquer - les « têtes noires », ce qui indique les gens communs. L'assimilation du roi au Soleil, au-delà des facteurs moraux bien connus, liés à l'exercice de la justice, est dû au rayonnement que l'on croyait se dégager du corps du roi : il fait désormais partie de l'univers étincelant qui est la prérogative des dieux. Cette tradition demeure vivante jusqu'aux rois assyriens du premier millénaire av. J.-C. D'après les inscriptions d'Adad-nirāri II, on apprend qu'il avait joui depuis sa naissance de la bienveillance des dieux qui avaient lui conféré la parfaite beauté du corps et la vivacité d'esprit, qualités auxquelles s'ajoutera la splendeur qu'il obtient au moment du sacre. « Je suis lumineux », affirme-t-il, en se référant à lui-même. Donc, le fait d'avoir un corps éclatant côtoie le fait d'être royal, héroïque et guerrier : il en est la condition essentielle. La présence ou la simple approche du roi guerrier, paré d'éclat, a pour effet de paralyser l'ennemi et de l'obliger à la fuite. La splendeur est associée, dans les inscriptions royales assyro-babyloniennes, aux armes qui couvrent le corps du roi ainsi qu'au feu qui dégage de sa personne. Le corps du roi et ses armes produisaient, à l'aide des divinités de son pays, une immense radiation à laquelle inexorablement les populations ennemies devaient se soumettre. Sans cette splendeur qui désigne l'étincellement de la force vitale du corps royal, un souverain ne peut pas gouverner heureusement son peuple et lui assurer la prospérité. C'est à son halo lumineux que le roi doit la victoire. Une défaite en bataille montrerait que la splendeur du corps royal – que le roi a reçu au moment du sacre en tant qu'intermédiaire entre les dieux et son peuple – est en déclin pour une faute connue ou inconnue.

Quand on se réfère aux corps des hommes, donc, l'éclat peut s'identifier aux armes qui les recouvrent et à la vigueur guerrière, quand on se réfère aux corps des femmes, l'éclat indique, en revanche, plutôt la grâce et la séduction. Dans le mythe de la descente de la déesse de l'amour Innanna/Ištar aux enfers, duquel existe une version sumérienne et une version akkadienne, avant d'arriver devant à Ereškigal, déesse des enfers et sa sœur, Innanna est privée de tous les ornements que portait son corps. Il s'agit de bijoux et de vêtements qui souvent symbolisent des qualités abstraites. Dès lors qu'elle est nue, Innanna est virtuellement vaincue et sera clouée au mur comme une poupée disloquée. Parmi les objets dont la déesse était parée et qu'elle doit quitter, il y en a un que l'on appelle *hi-li* en sumérien et *kuzbu* en akkadien. Il s'agit de termes dont l'interprétation demeure difficile mais on peut quand même affirmer que *hi-li* / *kuzbu* est toujours en rapport à la beauté, à la sensualité et à la perfection. On pourrait le définir comme le charme, la grâce, le pouvoir de séduction dont le corps des dieux et des hommes sont dotés et du coup il est associé à tout ce qui peut mettre en valeur et renforcer l'attrait, comme la parure, les bijoux et le maquillage. Il faut souligner que quand *hi-li* / *kuzbu* est cité en relation aux bijoux ou aux pierres précieuses on remarque toujours son

rayonnement et son étincellement. Le plaisir, la joie, l'épanouissement, tout l'ensemble de sentiments et d'objets qui constituent le *hi-li / kuzbu* peut être assimilé à une manifestation de lumière. Il n'est pas un hasard si à Ebla au milieu du III^e millénaire av. J.-C., la déesse qui protège la reine le jour du mariage dans le rituel royal s'appelle ^d*Barama*, nom que l'on peut traduire comme « celle qui respandit de plusieurs couleurs » d'après la signification de la racine sémitique **brm*. C'est justement cette déesse que la reine prie et vénère ce jour-là, en espérant qu'elle ait la bienveillance de conférer à son corps le pouvoir de la séduction et de la fécondité et la lumière de la grâce et de la beauté. Cet emploi d'un terme concret, indiquant un type de bijoux qu'une femme met sur son corps, pour se référer, en effet, à des qualités abstraites telles que le charme et la séduction, on le retrouve aussi dans les poèmes grecs. On se souviendra en particulier dans le livre XIV^e de l'*Illiade* l'épisode de la « Tromperie de Zeus » où Héra met sur son corps la ceinture magique pour séduire son mari.

En résumant, on peut dire que dans la pensée mésopotamienne la lumière est en rapport étroit avec la vitalité, la vigueur et la santé du corps. Le mot *melammu* en effet peut désigner dans certains contextes tout simplement le visage de la personne bien portante, c'est-à-dire sa bonne mine, la couleur rose de ses joues. On citera l'exemple d'un homme qui, dans un texte rituel babylonien déplore les effets néfastes dus à des actes de sorcellerie que quelqu'un a perpétrés contre lui disant : « ils ont courbé mon dos, ils ont oppressé ma poitrine, ils ont enlevé la vitalité de ma figure, ils ont changé mon aspect, ils ont rendu mon toucher désordonné, ils ont pris mon ouïe, ils ont diminué ma vue, ils ont enlevé mon *melammu* ». Il s'agit de mêmes symptômes cités comme conséquences typiques d'un acte de sorcellerie dans les textes médico-magiques où le terme *melammu* a la signification d'aspect sain et visage éclatant. « Tu as changé de figure, d'éclatante elle est devenue sombre », lit-on dans un passage du « Poème du juste souffrant » en se référant à un homme sur lequel nombre de maladies et d'infortunes s'accumulent. C'est le verbe *ummulu*, « être obscurci », que l'on emploie pour indiquer le corps éteint de celui dont les forces faiblissent : « ma force vitale a été enlevée, mon aspect viril est obscurci ». L'intense vitalité du corps et les qualités par lesquelles elle s'exprime – beauté, joie, puissance, vigueur guerrière et sexuelle, pureté et intégrité – se manifestent par une émanation de lumière. Ainsi un corps sain est-il lumineux. La bonté et la sagesse sont, elles-aussi, lumineuses alors que la méchanceté et la folie sont opaques et sombres. Cette tendance à considérer la lumière comme l'expression privilégiée de la vie est liée à la conception que la vie organisée est lumière par opposition au chaos qui n'est que ténèbres. Les démons sont noirs et leur apparence est comme un ciel obscur ; non seulement leur corps n'a pas de lumière mais il est en quelque sorte réfractaire à la lumière. Même la clarté du jour n'arrive pas à rendre lumineux le corps d'un démon. Leur corps par rapport au corps humain est donc informe : il n'a pas de membres, il n'a pas de traits, il n'a pas de bouche, il n'a pas d'yeux, il n'a pas de nez. Leur visage est comme s'il était recouvert par un intense brouillard. On le voit du corps des défunts. Le corps des êtres humains vivants c'est, donc, quoi pour les anciens peuples du Proche Orient ? C'est la forme que lui confère la lumière et grâce à cela le corps lui-même devient réceptacle et source de lumière. Il y a en dehors de la lumière au moins une autre manifestation importante de l'énergie vitale du corps : il s'agit de l'odeur qui est une des qualités essentielles du corps humain. Lorsque Enkidu, le compagnon de Gilgamesh, l'Hercule mésopotamien, dans le poème homonyme, se prépare à la katabasis, c'est-à-dire à la descente aux Enfers, le héros lui conseille de s'abstenir

d'oindre son corps : le parfum le ferait immédiatement repérer comme un vivant parmi les morts. On trouve un autre document intéressant à ce sujet digne d'être cité. Il s'agit d'une lettre remontant au II^e millénaire av. J.-C. écrite au roi de Mari, Zimri-Lim, par un vassal, dans laquelle celui-ci dit : « Je sens dans ma maison le parfum de mon maître ». Cette phrase veut indiquer que, même quand le vassal est chez lui, loin de la ville Mari et du Palais royal où habite son seigneur, il vit toujours entouré par les puissants effluves émanant du corps du roi. C'est bien la fidélité à son maître que ces paroles affirment avec vigueur. Quant au parfum qui se dégageait du corps du roi, il faut rappeler ce que Plutarque, le savant grec du II^e siècle après J.-C., disait à propos d'Alexandre le Grand : « sa bouche et toute la chair de son corps exhalaient un souffle parfumé, de sorte que ses tuniques embaumaient délicieusement ». Plutarque note que ce parfum du corps, selon le philosophe Théophraste, provenait d'une constitution extrêmement « chaude et enflammée », ce qui expliquerait aussi pourquoi les pays secs et chauds produisent les meilleurs parfums. Bien que les Grecs n'aient jamais trop aimé les corps masculins excessivement parfumés – il s'agissait en effet d'une caractéristique des rois orientaux – cette tradition est bien présente dans les légendes chrétiennes où l'odeur de sainteté, liée à la mort et à la puanteur qui d'ordinaire l'accompagne, aide à distinguer l' élu de la foule des cadavres nauséabonds. D'après un texte hagiographique de saint Jérôme, par exemple, on apprend à propos du cadavre de saint Hilarion qu'au moment de l'ensevelissement, bien 10 mois après sa mort, « la tunique, le capuchon, la saie n'avaient pas souffert, et le corps tout entier était aussi intact que s'il vivait encore ; il s'en exhalait une si douce odeur qu'on l'eût cru imbibé de parfums ». A l'inverse, le cadavre de son mauvais serviteur, Hadrien, était très malodorant. Du reste, l'odeur du cadavre procure la certitude de la sainteté du défunt, qui résulte d'habitude de l'exhumation et de l'examen des reliques. Même après leur existence terrestre, les saints continuent à disposer de leurs corps ; les saintes reliques possèdent la force mystérieuse de la vie éternelle, elles répandent de la tombe le parfum vivifiant de l'âme céleste, et ce parfum a le pouvoir de donner la guérison aux malades, qui viennent implorer les saintes. Il ne s'agit pas d'une innovation chrétienne : chez les populations anciennes, en effet, est attesté depuis la préhistoire le culte ancestrale et héroïque des morts insignes dont les tombes et les os continuaient d'avoir des influences positives pour la communauté à laquelle ils avaient appartenus. Même les lieux, où ces cadavres étaient ensevelis, possédaient une aura sacrée qui apportait une forte protection à tous les autres qui y auraient été ensuite ensevelis. Plutarque, par exemple, nous dit que les Egyptiens choisissaient Abydos comme lieu de sépulture parce que selon la tradition c'était là que le corps d'Osiris avait été enseveli. Pour les Juifs, la localité de Mamré, près d'Hébron, ainsi que la Caverne de Macpéla avaient la même valeur sacrée parce que là avaient été ensevelis les corps des ancêtres et des patriarches d'Israël. Dans la tragédie de Sophocle, « Œdipe à Colone », lors de la mort du héros, son corps disparaît près d'un bois sacré, traîné par la déesse des Enfers à travers une fente du terrain que l'on croyait menant à l'autre-monde. Selon la tradition, cette fente était la tombe d'Œdipe d'où son corps continuait d'envoyer des influences bénéfiques vers sa communauté.

Revenant à la notion d'éclat du corps, on la retrouve en Grèce aussi. En grec ancien ce concept est exprimé surtout par le verbe λάμπειν, « éclater », et le substantif λάμπρος, « éclat ». Homère dans ses poèmes les utilise pour souligner la lumière des corps célestes, tels que le Soleil, les astres et la lune, ainsi que la supériorité et l'excellence toute masculine du corps des héros guerriers. Le corps d'un héros éclate surtout grâce à son armement qui permet de le distinguer des autres soldats sur le champ de bataille.

Comme dans les anciens textes littéraires proche-orientaux, cet éclat du corps est cause de frayeur car il véhicule, comme le feu qu'il évidemment évoque, une inquiétante idée de destruction. A plusieurs reprises, Homère parle de φαίδιμα γυῖα, « membres brillants », des guerriers mais c'est surtout le corps d'Achille qui dans l'*Iliade* possède cette qualité. On remarquera, par exemple, au chant XII, la façon dans laquelle Homère décrit l'apparition soudaine d'Achille sur le champ de bataille : « et tout autour, le bronze resplendissait, semblable à l'éclat du feu flamboyant ou du soleil levant. Hector, dès qu'il l'aperçut, fut pris de terreur ». Et encore au chant XXII, en se référant toujours à Achille, qui approche Troie avec le corps couvert de son armure divine, le poète le compare à l'étoile Sirius : « c'est le vieux Priam, le premier, qui de ses yeux l'aperçut, bondissant dans la plaine, resplendissant comme l'astre qui vient à l'arrière-saison et dont les feux éblouissants éclatent au milieu des étoiles sans nombre, au plein cœur de la nuit ». L'éclat du corps d'Achille n'est pas uniquement visuel, il peut aussi se faire sonore et en cela aussi tout à fait remarquable comme on le comprend d'après le chant XVIII, où de nouveau Homère décrit l'apparition du héros sur le champ de bataille : « Athéna, divine entre les déesses, autour de sa tête répandit une nuée d'or et de son corps fit jaillir une flamme resplendissante. [...] Il s'arrêta près du fossé et poussa un cri [...]. Il suscita alors chez les Troyens un tumulte indicible. On aurait dit la voix aigue qui fait entendre la trompette, le jour où des ennemis, destructeurs de vies humaines, entourent une cité, ainsi éclatante sonna la voix de l'Eacide. Et à peine eurent-ils entendu la voix d'airain de l'Eacide, leur cœur à tous fut ébranlé [...]. Les cochers furent frappés de terreur, quand ils virent le feu vivace, terrible, qui flamboyait sur la tête du Péléide magnanime ». Ce sont donc l'éclat extraordinaire qui se dégage du corps d'Achille et son cri puissant qui causent la terreur et la déroute des Troyens.

La notion d'éclat du corps typique de la littérature épique, tient une place importante dans la poésie de Sappho, vécue dans l'île de Lesbos entre les VIIe et VI siècles av. J.-C. Sa voix, extraordinairement limpide et intense, est arrivée jusqu'à nous de la lointaine Grèce archaïque. Au contraire d'Homère, la poétesse utilise ce thème dans ses odes, qui évoquent l'amour, pour mettre en valeur la beauté d'une femme ainsi que la puissance destructrice du sentiment amoureux. Elle est bien consciente de jouer avec le modèle homérique et rivalise avec le poète épique, en proposant une nouvelle interprétation très personnelle de ce motif dont le but est de chanter la splendeur du corps de la personne aimée comme une image parfois lointaine mais toujours présente qui perdure dans la nostalgie de la mémoire, malgré le temps qui s'écoule et sépare. Cette évolution et révolution, toutes féminines, nous conduiront vers la conception du corps et de l'amour que l'on trouvera chez Platon. Le poème 16 présente une première occurrence de la notion d'éclat se référant au corps d'Anactorie de laquelle la poétesse évidemment était tombée amoureuse durant sa permanence chez le thiase, la communauté féminine qu'elle dirigeait. La jeune fille vit désormais ailleurs mais d'elle Sappho aimerait bien toujours voir « la démarche désirable et le rayonnant éclat du visage ». La « démarche désirable » et le « rayonnant éclat du visage » sont les seuls éléments de description que Sappho nous donne de la personne d'Anactorie. Il s'agit des deux manifestations de la beauté de la jeune femme dont le caractère désirable est représenté à la fois par le mouvement et par l'éclat de son corps. Le corps qui est brillant devient désirable, les deux qualités étant mises sur le même plan, et entre ainsi dans la sphère de l'amour en quittant celle de la guerre. En qualifiant le visage d'Anactorie de λάμπρος, Sappho investit ce personnage de la même qualité qui distinguait les guerriers en armures éclatant dans l'*Iliade*. L'emploi que Sappho fait ici

du mot grec λάμπρος pour qualifier le visage de la jeune fille n'est pas le seul lien que l'on a dans ce poème avec la réalité de la guerre. Dans les versets qui suivent, on trouve une comparaison surprenante de la femme avec des éléments insolites dans un contexte où on parle d'amour, c'est-à-dire « les chars de Lydie et les fantassins en armes ». Cette comparaison prend son sens si l'on se souvient du début du poème : « les uns disent qu'une troupe de cavaliers, les autres de fantassins, les autres encore une flotte de navires, est ce qu'il y a de plus beau sur la terre noire. Moi, je dis que c'est l'être que l'on aime ». Il est donc assez clair que les deux thèmes de la guerre et de l'amour se mêlent ensemble et se confrontent dans cette poésie et à deux reprises Sappho remarque sa préférence pour l'amour. Les deux points de la comparaison demeurent toujours sur le mouvement et l'éclat : à la marche ordonné et rythmée des corps des soldats s'oppose la démarche gracieuse du corps de la femme aimée. En même temps il est aussi nécessaire pour Sappho de souligner l'éclat qui caractérise le visage d'Anactorie parce que c'est en cela même que la jeune fille est supérieure à la splendeur qui dégage de l'armée lydienne. Reprenant le thème de l'éclat, associé par les poètes épiques au monde de la guerre, pour faire une comparaison entre une armée et la beauté d'une femme, et déplacer ainsi ce motif vers la sphère amoureuse, Sappho affirme avec force et orgueil sa différence et son choix.

Dans le célèbre poème 31, que l'on connaît sous le nom de « Ode Sublime », car il est arrivé jusqu'à nous grâce à la citation du Traité du Sublime, une œuvre de critique stylistique et littéraire écrite en grec durant le I siècle av. J.-C. par un auteur inconnu, peut-être d'origine sémitique, Sappho nous décrit les symptômes causés par la vision du corps de la personne aimée. Comme la vue du corps éclatant du héros guerrier cause la frayeur des ennemis, ces symptômes s'emparent de la poétesse lorsqu'elle voit la jeune fille qu'elle aime parler et rire en compagnie d'un homme. Elle nous donne une description bien détaillée des sensation physiques produites par son émotion en utilisant des éléments de la tradition homériques et d'autres plus personnels que l'on retrouve dans les traités de diagnostic et pronostique assyro-babyloniens et ensuite dans les textes médicaux d'Hippocrate : « Il me semble être l'égal des dieux l'homme qui, face à toi, est assis et tout près écoute ta voix suave et ton rire charmant qui, je le jure, a frappé mon cœur de passion dans ma poitrine ; car dès que je t'aperçois un instant, alors il ne m'est plus possible d'articuler une parole mais ma langue se brise et, subtile, aussitôt sous ma peau cours un feu ; dans mes yeux, aucun regard ; mes oreilles bourdonnent ; la sueur coule sur moi, un tremblement me saisit toute ; je suis plus verte que l'herbe ; et il me semble que pour un peu je suis morte ». Or, faut-il le remarquer, le rire et l'éclat du visage sont exactement la même chose, comme le suggèrent l'étymologie du verbe grec γελεῖν, « rire », qui tire son origine de la même racine que γαλήνη, « calme lumineux de la mer ensoleillé » et γλήνη, « prunelle de l'œil », et les gloses d'Hésychius qui nous donnent l'équivalence γελεῖν = λάμπειν, « rire » = « éclater ». Il semble donc qu'on puisse attribuer à cet éclat du visage souriant l'ensemble des symptômes physique dont est victime la poétesse. Le sourire de la jeune fille a le même effet que l'éclat sonore de la voix d'Achille que l'on a remarqué dans l'*Iliade*, un effet désastreux sur ceux qui le perçoivent. L'amour donc n'est pas si loin de la guerre. On notera aussi que l'un des symptômes physiques les plus frappants est la pâleur livide, c'est-à-dire la perte d'éclat de la victime qui donne l'idée de sa morte. Il faut rappeler à ce propos ce que l'on a dit à propos de textes mésopotamiens, où le manque d'éclat du corps était bien le signe de la maladie.

Chez Homère, on l'a dit, la brillance est par ailleurs souvent vue comme l'une des caractéristiques des corps célestes. On retrouve la même représentation dans les poésies de Sappho : l'éclat de la nature sert d'analogie pour la beauté. Cette comparaison est affirmée surtout dans le poème 96, malheureusement assez lacuneux : « [...] à Sardes [...]. En pensant souvent à elle (comme nous vivons ?). Toi, semblable à une déesse, facile à reconnaître et, par-dessus tout, elle se réjouissait de ton chant. Mais maintenant, parmi les femmes lydiennes, elle se distingue comme, une fois le soleil couché, la lune aux doigts de rose, l'emportant sur toutes les étoiles ; et sa clarté s'étend sur la mer salée comme aussi sur les champs aux multiples fleurs ; et la rosée s'épand en beauté et s'épanouissent les roses, le tendre cerfeuil et le mélilot en fleur. Souvent elle va et vient, se souvenant de l'aimable Atthis et le désir oppresse son âme délicat ». La lune constitue ici un symbole de la beauté de la femme, l'une des anciennes compagnes de Sappho, dont l'éclat du corps aide à garder vive la mémoire des jolis moments vécus ensemble. La prééminence de la lune sur toutes les étoiles illustre le contraste d'une lueur éclatante par rapport à d'autres nombreuses mais bien plus pâles. C'est pourquoi la jeune fille absente est comparée non au soleil, mais à la lune qui surpasse en éclat toutes les autres sources de lumière brillante, comme le corps de cette femme surpasse celui de nombreuses autres femmes. Le même concept revient dans le fragment 34 : « Les étoiles autour de la belle lune de nouveau cachent leur brillant aspect, quand dans sa plénitude, elle resplendit de son plus vif éclat sur la terre », où la poétesse, au-delà de l'emploi habituel du verbe λάμπειν, « éclater », joue habilement avec le mot grec σελάννα, « lune », qui évoque la racine de σέλας, « luminosité ». Ici aussi la lune est une claire allusion à la beauté du corps d'une femme qui surpasse les autres grâce à son éclat. Nous l'explique encore le minuscule fragment 4 : « jusqu'à quand y aura-t-il pour moi la possibilité [de voir] éclater devant [moi] le beau visage », où Sappho espère qu'il lui soit accordé de voir le beau visage de la jeune fille. La recherche de ce qui est lumineux se relie chez Sappho strictement à la recherche de l'image qui assouvit. Elle désire prolonger le souvenir et le retenir avec l'imagination. A travers la poésie, on arrive à visualiser la personne aimée et à récupérer l'image du bien perdu. Sappho ne se pose pas le problème d'obtenir et de prendre possession du corps de la jeune fille ; pour elle, il est suffisant de jouir de la beauté de ce corps dans le contexte de la vision. Cette évolution toute féminine d'un ancien concept, qui plonge ses racines dans la culture du Proche-Orient ancien d'où la Grèce l'a emprunté, nous conduira à la vision du corps et de l'amour en tant que passage obligé pour atteindre à la connaissance ; théorie qui sera développée par le philosophe Platon dans son dialogue intitulé le « Banquet », composé aux alentours de 380 av. J.-C. Ce dialogue rapporte le souvenir d'un banquet durant lequel chacun des participants décide de faire les éloges d'Amour. Phèdre prononce le premier discours en observant qu'Eros est le dieu le plus ancien et la source des biens les plus grands pour les hommes, car celui qui aime veut toujours accomplir aux tâches les meilleures, les plus belles et les plus courageuses, afin de se distinguer aux yeux de celui qu'il aime, comme le démontrent les histoires d'Alceste qui a décidé de mourir à la place de son mari et d'Achille qui est mort pour venger Patrocle. Après Phèdre c'est Pausanias qui parle ; pour Pausanias il n'existe pas un seul Eros mais deux : l'un pur, l'autre vulgaire. Chaque action humaine n'est en soi ni bonne, ni mauvaise mais dépend des intentions. A cette époque, l'Amour est en discrédit à cause des intentions vulgaires d'un grand nombre de gens qui désirent seulement le corps de la personne aimée. En suite parle Eryximaque, un médecin, qui propose, lui-aussi, la distinction des deux Éros mais en la rapportant à son art. Se référant, donc, à la médecine, il affirme qu'il faut

satisfaire ce qu'il y a de sain dans le corps et, en revanche, il faut combattre ce qu'il y a de malade, de façon que les contraires (par exemple le chaud et le froid, le sec et l'humide) s'attirent selon une harmonie tempérée, comme dans la musique il faut accorder l'aigu et le grave. Après Eryximaque, Aristophane, le comédien, prend la parole racontant une curieuse histoire de l'humanité : aux origines, les êtres humains avaient deux têtes, quatre mains et quatre jambes et les sexes étaient trois : masculin, féminin et androgyne. Ces êtres primitifs étaient magnifiques et ils tentèrent d'arriver jusqu'à l'Olympe pour se substituer aux divinités. Alors Zeus, pour les punir, les divisa en deux comme des soles. Depuis, nous tous cherchons notre moitié perdue et on appelle Amour cette recherche difficile. Les mâles originaires sont donc devenus les homosexuels masculins, les femelles sont devenues les homosexuels féminins et les androgynes sont devenus les hétérosexuels. Après Aristophane, parle Agathon en faisant un discours, emprunté à la rhétorique de Gorgias, qui se révèle un recueil d'images élégantes concernant Eros. A la fin du discours d'Agathon, intervient Socrate qui affirme rapporter simplement ce qu'autre fois lui avait dit la prêtresse Diotime. Même s'il n'y a pas de raison pour nier l'existence historique de cette femme, il est clair qu'il faut attribuer à Platon lui-même les idées exprimées par elle. Au début de son discours, Diotime parle d'un jeune homme qui commence sa marche vers le beau, la connaissance du bien absolu, à travers différentes étapes. Il s'agit de différentes façons de se poser au regard de l'éros. Durant la première étape, on aime une seule personne ou mieux on aime seulement son corps. La deuxième étape consiste en la compréhension que la beauté d'un corps est égale - « sœur » (*adelphon*) dit Platon – à celle des autres corps. Cette prise de conscience (*katanoesai*) se produit grâce à la comparaison du corps de la personne que l'on aime et les corps d'une autre personne. Il est malin de la part de l'auteur de présenter un fait en soi négatif du point de vue éthique comme le point de départ du dépassement d'une attitude érotique limitée à la sphère du sensible. En tout cas, à travers la comparaison entre deux corps, l'amant recherche le beau en tant que modèle conceptuel et il arrive à comprendre que la beauté de tous les corps est égale et que donc il faut aimer tous les beaux corps. L'amour pour un seul corps devient insuffisant (*smikron*) par rapport à la découverte de l'amour envers tous les corps beaux : d'ici prend vie l'éloignement de l'impulsion érotique. Il y a quelque chose de plus important qu'il faut aimer. En effet, comme Platon l'affirme, même si le corps de celui que l'on aime n'est pas exceptionnellement beau mais au contraire il possède une très belle âme, ça suffit amplement à aboutir le parcours vers la connaissance. L'intérêt envers l'âme et non pas plus envers le corps a un but pédagogique : celui qui aime arrive à concevoir des discours tels que l'aimé, en les écoutant, devient une personne meilleure. La vision parfaite du beau arrive définitivement lorsque l'attention envers les corps humains devient une attention envers les actions humaines, ensuite envers les sciences et finalement envers la science en tant que connaissance du « beau » absolu, immuable et éternel. Enfin quand Socrate a fini son discours, arrive Alcibiade qui déclare son envie de faire l'éloge non pas de l'Amour mais de Socrate en personne. Il s'agit de l'exemple concret de la théorie que l'on vient d'énoncer. Son corps est tout à fait laid. On le peut comparer à un satyre au nez épaté et aux yeux saillants mais ses discours sont magnifiques et produisent un effet presque magique. C'est pour cela qu'Alcibiade est devenu fou d'amour pour lui. Du coup, pour conclure, on peut revenir vers Sappho en citant la poésie 49, dont survivent malheureusement deux seuls versets : « J'étais amoureuse de toi, Atthis, il y a si longtemps : tu me semblais une jeune fille

petite et sans grâce ». Evidemment, l'aspect du corps de cette jeune femme n'a pas empêché la poétesse de voir quand même en elle la lumière.

Bibliographie

Bottero, J., La mythologie de la mort en Mésopotamie ancienne, dans B. Alster (éd.), *Death in Mesopotamia*. XXVI^e Rencontre Assyriologique Internationale, Copenhagen 1980 : 25-52.

Boussoulas, N. J., Extase, initiation, et vision-contemplation suprême dans le Banquet de Platon, *Philosophia* 4 (1974) : 180-210.

Bounoure, G., L'odeur du héros. Un thème ancien de la légende d'Alexandre, *Quaderni di Storia* 17 (1983) : 3-46.

Cassin, E., La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne, Paris – La Haye 1968.

Di Benedetto, V., Eros/conoscenza in Platone, dans Platone, *Simposio*, Milan 1985 : 5-65.

Di Benedetto, V., Intorno al linguaggio erotico di Saffo, *Hermes* 113 (1985) : 145-156.

Di Benedetto, V., Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n.s. 19 (1985) : 145-163.

Di Benedetto, V., Introduction à Saffo, *Poesie*, Milan 1987 : 5-78.

Eisner, R., A Case of Poetic Justice. Aristophanes' Speech in the Symposium, *The Classical World* 82 (1979) : 417-418.

Ferrari, F., Formule saffiche e formule omeriche, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, serie III*, 16 (1986) : 441-447.

Heuzé, Ph., L'image du corps dans l'œuvre de Virgile, Paris – Rome 1985.

Lanata, G., Sul linguaggio amoroso di Saffo, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2 (1966) : 63-79.

La Penna, A., L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio, Turin 1977.

Lasserre, F., Ornaments érotiques dans la poésie archaïque, dans J. L. Heller et J. K. Newman (éd.), *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Paleography in Honour of Alexander Turyn*, Urbana – Chicago – Londres 1974 : 5-33.

Le Meur-Weissman, N., Comment l'éclat d'Homère se reflète chez Sappho, *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque* 10 (2006) : 189-201.

Longo, O., Le héros, l'armure, le corps, *Dialogues d'Histoire Ancienne* 22 (1996) : 25-51.

Pasquali, J., Remarques comparatives sur la symbolique du vêtement à Ébla, dans L. Kogan et alii (éds), *Memoriae Igor M. Diakonoff*, Winona Lake 2005 : 165-184.

Pasquali, J., Les noms sémitiques des tissus dans les textes d'Ébla, dans C. Michel et M.-L. Nosch (éds), *Textiles Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean from the Third to the First Millennia BC*, Oxford 2010 : 173-185.

Penwill, J. L., Men in Love. Aspects of Plato's Symposium, *Ramus* 7 (1978) : 143-175.

Pettazzoni, R., L'essere supremo nelle religioni primitive, Turin 1965.

Rissman, L., Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho, Königstein 1983.

Stol, M., Women in the Ancient Near East, Berlin – Boston 2016.

Zannini Quirini, B., L'aldilà nelle religioni del mondo classico, dans P. Xella (éd.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona 1987 : 263-305.

