

**Chanter les vulnérabilités :  
des poèmes de Sappho au rap bernois,  
du modèle choral au paradigme néolibéral**

Claude Calame

**Résumé**

Comparaison inattendue et impertinente sans doute entre un *lyric* d'une rappeuse bernoise et un poème 'mélique' de Sappho. Certes tous deux sont chantés dans une cadence vocale et un rythme corporel qui, en dialecte local, disent un désir, au féminin. Mais au-delà des analogies de surface, la comparaison ne peut être que différentielle. D'un côté donc un corps rendu extérieurement vulnérable par un désir compulsif de consommation pour une esthétique égocentré ; de l'autre un corps presque anéanti dans ses facultés sensorielles par un désir amoureux incarné dans une force divine et provoqué par une jeune et éclatante beauté. Le rythme du rap contemporain souligne le désir compulsif ; le rythme strophique du poème choral grec marque un accomplissement. Prétexte aussi pour remettre en question, dans le double écart comparatif, nos conceptions partagées de l'homosexualité et du genre.

ANTIQUITÉ — POÉSIE — SAPPHO — RAP — CORPS — VULNÉRABILITÉ — ÉROTISME

*Ce spectacle fait battre mon cœur, en ma poitrine.  
En effet, quand je te vois, je ne parviens plus  
à émettre un seul mot.*

*Mais ma langue se brise,  
aussitôt sous ma peau court un feu subtil,  
de mes yeux je ne vois plus rien,  
mes oreilles bourdonnent,*

*la sueur coule sur mon corps,  
un tremblement me saisit toute entière,  
je suis plus verte que la prairie,  
il me semble que je suis proche de la mort.*

Objets de plus de cent traductions en français, ces vers grecs sont célèbres. Ils disent les effets physiques de la passion amoureuse. En son début, le poème met en scène trois personnes : un homme « *égal aux dieux* », assis en face d'une femme ; bienheureux, il écoute sa douce voix et son rire plein de charme. Évoquée en *tu*, la femme provoque auprès du *je* poétique qui perçoit sa voix et son rire les manifestations physiologiques que décrivent les vers qui suivent. D'un scénario à trois, la relation érotique, par l'intervention poétique, devient duelle. Or il s'avère que, de même que le *tu*, le *je* discursif renvoie, par les formes grammaticales employées, à une instance poétique de sexe féminin. Relation homoérotique construite dans un poème que toute la tradition ainsi que sa forme rythmique et son dialecte attribuent à Sappho, la poétesse qui animait à Lesbos, au VI<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne, un groupe de jeunes femmes éduquées à la beauté par les arts des Muses<sup>1</sup>.

Corps offert dans sa vulnérabilité extrême, corps privé de ses sens par le désir érotique, corps consumé au point de donner au *je* poétique, fortement affirmé, le sentiment de mourir. Est-ce à dire que Sappho exprime dans ces vers traditionnellement considérés comme ‘lyriques’, au-delà de plus de deux millénaires, une vulnérabilité très personnelle, très contemporaine ? À vrai dire Hésiode déjà attribuait à Éros le pouvoir de rompre les membres, dans un poème dominé par les figures masculines ; et Sappho, reprenant dans un autre poème fragmentaire la même qualification, désigne aussi cette puissance divine, incarnation du désir amoureux, comme un animal ‘doux-piquant’, à l’égard duquel on reste dépourvu<sup>2</sup>.

Or, dans la poésie grecque contemporaine de Sappho, ces symptômes physiques se manifestent chez des femmes comme chez des hommes : regard (Zeus à la vue d'Héra dans la fameuse scène de séduction de l'*Iliade*) ; battement du cœur (Hélène à la

---

<sup>1</sup> Sappho fr. 31 Voigt.

<sup>2</sup> Hésiode, *Théogonie* 120-1 ainsi que Sappho fr. 130 Voigt.

vue de Pâris dans un poème d'Alcée) ; brûlure (le *je* poétique chez Sappho elle-même, par l'effet du désir), pâleur et frissons (Pâris dans l'*Iliade*, mais quand il est saisi d'effroi face à Ménélas), etc.<sup>3</sup>. Face au pouvoir paralysant d'Éros, hommes et femmes semblent, dans la poésie grecque, aussi vulnérables les uns que les autres, apparemment sans distinction ni de sexe, ni de genre. D'ailleurs, Catulle dans le poème 51 n'a pas hésité à reprendre, dans ce qui apparaît pratiquement comme une traduction, les vers de Sappho. Par une forme indirecte de 'signature', le *je* poétique s'identifie au poète Catulle qui devient le sujet (masculin) et la victime des effets délétères de la passion amoureuse.

Mais, en Grèce préclassique non seulement le désir amoureux est saisi comme une puissance extérieure et divine, mais les expressions des manifestations physiologiques d'Éros se réalisent dans des formes poétiques musicales, dont la performance est fortement ritualisée. Ces formes poétiques correspondent à des pratiques du corps vocales, musicales, rythmées et collectives ; les anciens Grecs les plaçaient sous la désignation générique du *mélos* (poésie chantée et dansée sur un accompagnement musical) et non pas de la poésie lyrique. Son approche exige de nous, dans un effort de traduction transculturelle, non seulement une perspective anthropologique d'ethnopoétique (assortie de suggestions propres à l'analyse des discours), mais aussi une démarche comparative ; la comparaison est en effet susceptible de faire rejoaillir de manière critique sur la (post-)modernité le regard oblique auquel nous invite la confrontation avec une culture différente, éloignée aussi bien dans l'espace que dans le temps.

De là la démarche proposée dans cette brève étude sur l'expression poétique par une femme, par l'intermédiaire d'une pratique rythmique de la voix et du corps, d'une vulnérabilité physique attachée à un ensemble de représentations culturelles. Confrontation en comparaison analogique et différentielle entre deux formes d'expression vocale ritualisée et collective par le

---

<sup>3</sup> Successivement Homère, *Iliade* 14, 294 ; Alcée fr. 283, 3-6 Voigt ; Sappho fr. 48 Voigt, etc. ; Homère, *Iliade* 3, 30-35, etc. ; voir à ce propos la bonne étude de Lanata (1966, p. 74-79). De manière générale, sur la physiologie d'Éros dans la poésie mélisque, cf. Calame (2009, p. 31-56).

biais du concept opératoire d’‘anthropopoïésis’ : construction collective et culturelle de l’homme et de la femme par des pratiques symboliques. Ici, dans une perspective ethnopoétique, la confrontation comparative est proposée entre un autre poème ‘lyrique’ de Sappho de Lesbos et le *lyric* d’une rappeuse contemporaine, Steff la Cheffe de Berne<sup>4</sup>.

### **Approches comparatives et différentielles**

La comparaison est au fondement de l’anthropologie culturelle et sociale, qu’elle soit historique ou synchronique. Au siècle des Lumières, la confrontation de missionnaires éclairés avec les ‘mœurs des sauvages’ du Nouveau Monde conduit à une comparaison d’ordre anthropologique avec les us et coutumes des Anciens ; la base en est un sentiment religieux partagé par des femmes et des hommes qui seraient tous sous la protection du Seigneur des Chrétiens, les descendants d’Adam et d’Ève<sup>5</sup>.

Mais la comparaison instituée en tant que méthode tire son origine de ce que l’on a appelé la linguistique comparée. Dans la perspective historique de dérivation linguistique qu’adopte une *Vergleichende Sprachwissenschaft* (linguistique comparée) attelée à la tâche de reconstruire la langue d’origine des Indo-européens, le grec et les Grecs se voient assigner une place de choix<sup>6</sup>. En ce qui concerne en particulier l’Antiquité, Friedrich Max Müller a été l’un des opérateurs du transfert de la méthode comparative de la linguistique indo-européenne dans le domaine de l’histoire des religions et plus largement dans celui de l’anthropologie : des *Lectures on the Science of Language* (1864) aux *Gifford Lectures* qui furent consacrées en particulier à la « *religion anthropologique* » (1888-1892) ; de la philologie comparée fondée sur la lecture du *Rig Veda* à la théologie

---

<sup>4</sup> Le concept opératoire d’‘anthropopoïésis’ a été développé dans la recherche collective publiée par Affergan *et al.* (2003) ; quant à la perspective de l’ethnopoétique, elle est illustrée par les études comparées de manifestations musicales chantées réunies dans Calame *et al.* (2010).

<sup>5</sup> Lafitau (1724), cf. Borgeaud (1986, p. 59-64).

<sup>6</sup> L’enquête fondatrice est ici celle du sanskritiste et linguiste berlinois Franz Bopp (1833) que l’on relira en se laissant stimuler par l’archéologie conduite par Olender (1989, p. 20-30).

comparée dessinant le parcours de l’humanité entière. Ce parcours historique nous conduit ainsi des mythologies spéculatives à la religion universelle représentée par le christianisme. La perspective est alors non seulement historique ; mais impriment au cours de l’histoire une orientation finalisée, elle devient évolutionniste. Les Grecs seraient appelés à jouer un rôle clé dans ce passage des religions ‘primitives’ à la religion éclairée par la révélation chrétienne.

À l’issue des grandes entreprises comparatistes du XX<sup>e</sup> siècle, d’inspiration diffusionniste ou de type associationniste, c’est en particulier la littérature comparée qui a remis à l’ordre du jour une démarche comparative plus expérimentale, d’ordre différentiel : à partir des analogies de surface qui portent à la constitution d’un corpus comparatif, la comparaison identifie des différences qui réfèrent aux spécificités de chacune des manifestations culturelles comparées. De là la valeur heuristique du contraste que seule la comparaison peut faire apparaître ; ceci pour autant que dans l’acte comparatif, on soit conscient du caractère opéatoire des indispensables concepts qui assurent ce qui se révèle être une opération de traduction transculturelle ; et pour autant que la comparaison offre au regard oblique auquel invitent les entités comparées un retour réflexif vers qui emprunte la démarche comparative, en un triangle comparatif critique sur lequel on ne va pas tarder à revenir<sup>7</sup>.

### **Lyrique – *lyrics* – mélos**

C’est en particulier pour ces formes poétiques extrêmement variées, faisant apparaître la culture grecque préclassique comme une *song and dance culture*, que la démarche d’anthropologie comparative s’avère profitable. Seule la comparaison historique et transculturelle est en effet à même de dissiper le malentendu entretenu par la définition romantique et moderne du ‘lyrique’. Loin de renvoyer à l’expression des sentiments personnels et

---

<sup>7</sup> Pour la comparaison différentielle en littérature, voir les propositions de méthode illustrées par Heidmann (2003) ; sur la traduction transculturelle envisagée dans une perspective critique, voir Calame (2002). Quant aux triangle ou polygone comparatifs, voir Calame (2012).

intimes du poète, comme le veut la définition encyclopédique de la poésie lyrique, les différentes formes du *je* poétique offertes par la poésie que les Grecs désignaient comme *mélōs* sont significatives d'une poésie d'action rituelle ; de manière autoréférentielle et performatif, ces formes portent souvent sur un verbe de l'action chantée pour faire du poème une parole en performance. Dans une polyphonie énonciative subtile, cet acte de chant est lui-même volontiers assumé collectivement par un groupe choral ; sur un rythme dansé et sur un accompagnement mélodique instrumental, en tant que pratique du corps collective, esthétique et cadencée, il se réalise dans des circonstances rituelles, sinon cultuelles qui ont une portée politique et sociale déterminante. Les poèmes que nous lisons comme textes ('lyriques') renvoient à des pratiques culturelles ritualisées, et de la voix et du corps<sup>8</sup>.

En tant que telles, ces manifestations poétiques d'activation de la communauté politique (au sens grec du terme) et de la mémoire culturelle requièrent une approche d'analyse des discours (centrée sur les stratégies énonciatives) combinée avec une attitude d'anthropologie historique (pour l'enquête sur les circonstances rituelles ; de manière d'énonciation de la performance poétique) et d'ethnopoétique comparative (pour les formes de poésie musicale rituellement chantées). Centrales sont ici en particulier la notion anglo-saxonne de « *performance* » (dramatique au sens des *performing arts*) et celle de « *(re-) enactment* » telle qu'elle a été appliquée par Gregory Nagy à différentes formes de la poésie grecque<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Parmi les nombreuses études que j'ai consacrées à la pragmatique des formes poétiques grecques en performance, je me permets de renvoyer à celle de 2007 ; et pour leur polyphonie énonciative, cf. 2005, p 13-26. À ce double propos, voir aussi Nagy (1990, p. 339-381), en particulier.

<sup>9</sup> Cf. par exemple Nagy (1994/95) ; sur la pertinence du concept de 'performance' pour les poèmes méliques grecs, voir mon étude de 2014.

### L'improbable comparaison : du rap contemporain au *mélos* grec

Or s'il est dans la modernité occidentale, mondialisée par les puissants moyens financiers et médiatiques que l'on sait, une forme de performance musicale, s'il est une forme chantée contemporaine qui requiert une approche d'ethnopoétique, c'est bien le rap. Les formes du *mélos* hellène en sont néanmoins si éloignées dans le temps et dans leurs manifestations qu'elles semblent fournir l'exemple même de l'« *incomparable* »<sup>10</sup>. Garantie de pertinence comparatiste ? Plutôt la revendication d'une comparaison impertinente dans la mesure où l'apparente irrévérence peut faire surgir le comparable dans l'irréductible différence, avec sa portée critique.

Les conditions des brèves propositions comparatistes impertinentes esquissées ici contraignent à se limiter, de manière très superficielle, à un cheminement imbriquant les deux phases distinctes de toute démarche comparative : le constat des analogies, puis le repérage des différences. Reste cependant, peut-être, le double profit à tirer de la démarche critique et réflexive s'appuyant sur le ‘triangle comparatif’ (avec son possible élargissement en polygone) : par le biais du *comparandum* (le rap), éclairage nouveau sur le *comparatum* (le *mélos*) ; et, puisque le *comparandum* relève de la modernité, un bref retour conclusif sur le paradigme (post)moderne dont dépend le point de vue correspondant avec le sommet du triangle — le point de vue de qui opère la comparaison<sup>11</sup>. Quant au critère de la lecture comparative, ce sera donc celui de ‘l’anthropopoïésis’ comprise comme ensemble des pratiques de construction collective et culturelle de l’humain. Envisagé dans une perspective ethnopoétique, le processus d’anthropopoïésis, notamment par la construction d’identité genrées, est centré ici sur la culture musicale par le corps. Cette dimension du rythme physique nous échappe particulièrement en ce qui concerne le *mélos* grec ancien.

---

<sup>10</sup> Cf. Levinas (1974, p. 203), pour la reconnaissance, par la comparaison de l’incomparable, du tiers dans le visage d’autrui ; puis Detienne (2000, p. 41-52), pour la méthode comparative.

<sup>11</sup> Cf. Calame (2012).

*Comparandum* : le chant féministe que la jeune rappeuse bernoise Steff la Cheffe consacre au magazine féminin *Annabelle* ; *comparatum* : le poème homophile où Sappho de Lesbos chante la figure héroïque de la belle Hélène.

À titre de situation en contexte ethnographique, rappelons très schématiquement quelques-unes des phases de développement du mouvement rap. L'art musical rap naît dans le South Bronx, à New York, dès le milieu des années 1970. Il a pour acteurs des jeunes immigrés souvent d'origine jamaïcaine. Indépendante dès 1962, la Jamaïque était alors en proie au nationalisme populaire noir marqué par l'évangile Rastafari centré sur la rédemption africaine et par la musique syncrétique de *rythm-and-blues* de la Nouvelle Orléans et de traditions locales qui l'entraînaient. Enregistrés sur des *dub-plates*, ces musiques sont manipulées par les premiers *disc-jockeys* qui font de chaque audition une performance musicale spécifique. Le *reggae*, d'un terme à l'étymologie d'emblée multiple et contestée, joue un rôle central dans la politique sociale conduite par le gouvernement social-démocrate de Michael Manley, politique d'émancipation rapidement entravée et réprimée par la CIA<sup>12</sup> et le FMI<sup>13</sup> (déjà les 'mesures d'ajustement structurel'...) <sup>14</sup>.

Dans les *block parties* organisées dans les rues du South Bronx par des groupes de jeunes immigrés, en protestation collective et en quête identitaire face aux discriminations dont ils sont les victimes, se développe donc la manipulation sonore des disques vinyle par le biais de *scratches* distendant les rythmes et de *samples* intégrant des extraits d'autres musiques. Fils d'immigrés jamaïcains installés dans le West Bronx, le cinquième district de New York, considéré comme le premier DJ et le père fondateur de la culture hip-hop, Clive Campbell (qui se donne le pseudonyme de Kool Herc, pour Hercule le Calme : référence gréco-romaine !) avait introduit une technique nouvelle ; elle consistait à faire jouer simultanément deux platines qui diffusent le même morceau de musique, mais en décalé ; donné par la

---

<sup>12</sup> Central Intelligence Agency.

<sup>13</sup> Fonds monétaire international.

<sup>14</sup> Cf. Chang (2007, p. 34-59) et Jouvenet (2006, p. 55-79) ; voir aussi Béthune (2003, p. 17-54).

batterie, le rythme est ainsi distendu. C'est sur cette base instrumentale et musicale faisant appel à la technologie du son (et pouvant être l'objet de performances autonomes) que le 'maître de cérémonie' (*M. C.* pour *master of ceremony*) qu'est le rappeur émet les paroles d'un chant rythmé, dénommé rien moins que *lyrics*, (de même que pour toute forme de musique pop) ! Jeux sur la matière phonique des mots eux-mêmes organisés en échos sémantiques, jeux sur la tessiture vocale, rythmicité de la voix en accord avec la gestualité, mouvements dansés — on retrouve en quelque sorte, pour une poétique et des conditions d'énonciation entièrement différentes, les composantes du rythme vocal et physique du *mélos* grec ; au point même que le débit très singulier du rap, avec son phrasé rythmé, est dénommé *flow* ; le terme évoque ainsi le sens étymologique du grec *rhuthmós* de *rheîn*, 'couler'<sup>15</sup> !

Le rap s'inscrit de plus dans le grand mouvement à la fois festif et revendicatif de la culture hip-hop, qui se développe dans le South Bronx entre les *housing projects* en brique sombre et les *blocks* transformés en ghettos noirs, dès le début des années 1970. Afrika Bambaataa, le fondateur de la Zulu Nation, est la figure matricielle et emblématique des *block parties*. Ces performances musicales chantées sont initiées dans les Bronx River Projects avant de s'étendre à d'autres ensembles du nouveau quartier noir de New York, désormais pourvu de sa propre culture musicale. Il faut y associer la danse acrobatique qui a donné son nom à l'ensemble du mouvement ; sa désignation en tant que hip-hop semble dire les sauts (*to hop*) et les déhanchements (*hip*). Quoi qu'il en soit, les pirouettes et les culbutés acrobatiques de la danse du 'saut des hanches', comme *breakdance*, ne manquent pas d'évoquer, pour un esprit comparatif sans doute un peu hardi, la fameuse scène du chant aéduque des amours d'Arès et d'Aphrodite dans le chant VIII de l'*Odyssée*. À la cour utopique des Phéaciens, encore si proches des dieux, le chant rythmé de Démodocos, musicalement accompagné sur la phorminx, est inauguré par les mouvements chorégraphiques

---

<sup>15</sup> Dans l'étude de 1993 [2008], j'ai revisité le sens de *rhuthmós* en grec ; sur la rythmicité du rap, voir Pecqueux (2009, p. 53-58) ; quant à ses aspects d'expression corporelle par la danse, cf. Bazin (1995, p. 155-161).

des jeunes gens qui battent de leurs pas rythmés l'aire chorale et agonale au centre de laquelle se tient l'aède ; et, tandis que se réjouissent avec Ulysse les Phéaciens assistant à la performance aédique, la narration musicale s'achève sur le jeu de balle acrobatique et les figures chorégraphiques alternées de deux jeunes danseurs émérites, scandées par les autres jeunes gens participant à la performance<sup>16</sup>. L'helléniste ethnopoéticien peut-il rêver à meilleur exemple comparatif ?

Ajoutons que le mouvement hip-hop a intégré la pratique picturale qu'est le graff, avec sa signature qu'est le tag, apparemment né dans les quartiers noirs de Philadelphie et rapidement destiné aux rames du métro de New York. Dans le graffiti tracé à la bombe de couleur autant comptent l'accumulation des formes abstraites et des lettres avec leur design anguleux que le geste libératoire de l'écriture et la performance esthétique elle-même. Par le moyen du lettrage *gangsta*, celle-ci est accomplie de nuit ; elle se réalise en particulier dans l'épreuve initiatique du saut par-dessus les barbelés du dépôt du *subway* de Harlem et du déplacement à travers les voies sous tension, quand il ne s'agit pas d'affronter les risques d'un trafic automobile aveugle le long des murs du contesté Cross-Bronx Expressway<sup>17</sup>.

Sans oublier le *street wear* et le *slang* ; l'allure pour l'un et l'argot avec son accent pour l'autre ont été largement repris, en même temps que les attitudes corporelles et les intonations qui rappellent mouvements et diction du rap, dans vêtement, langue et démarche des jeunes condamnés à vivre dans les banlieues et cités ghettoïsées des villes françaises : paroles et corps vulnérables s'il en est, dans des identités individuelles qui, notamment en raison de la ségrégation et du chômage, peinent à s'affirmer ; mais qui retrouvent une appartenance communautaire et les formes d'une affirmation à la fois vocale et physique dans une langue et une expression corporelle codifiée et commune.

---

<sup>16</sup> Homère, *Odyssée* 8, p. 256-267 et 367-380 ; voir aussi 4, p. 15-18 où, dans la salle de banquet du roi Ménelas à Sparte, le chant du 'divin aède' est introduit par la danse de deux danseurs acrobates ; sur ces scènes, voir les belles pages de Segal (1994, p. 113-141).

<sup>17</sup> Sur graff et tag, voir Bazin (1995, p. 167-201) ; cf. aussi Chang (2007, p. 98-103).

### **Comparandum : Steff la Cheffe de Berne et Annabelle**

Dans l'apparent îlot de traditionalisme nationaliste fermement assis sur le secret bancaire qu'est l'Helvétie contemporaine, Steff la Cheffe est l'actuelle vice-championne du monde de *beatbox*. C'est-à-dire ? Steff la Cheffe l'explique elle-même dans une interview :

*C'est une percussion de la bouche. On fait des bruits, des mélodies et des rythmes avec la langue, les lèvres, le nez, le larynx, le palais, les cordes vocales et le diaphragme.*

En bref : une boîte à rythmes humaine. Le *beatbox* est en quelque sorte l'équivalent vocal du *beatmaking* musical ; il est composé à partir des *samples* déjà mentionnés et développé en un mixage mélodique fortement rythmé par les percussions. Les rythmes du *beatbox* sont produits aussi bien par la voix du frappeur verbal que par des blocages cadencés de la colonne d'air dans la gorge et le nez.

Mais ce n'est pas tout. Originaire de Breitenrain-Lorraine, un quartier périphérique de la très bourgeoise capitale de la Confédération helvétique, Stefanie Peter est devenue, dans sa ‘fonction-auteur’, non seulement spécialiste de ce jeu musical verbal qu'est le *beatbox*, mais aussi chanteuse de rap. Elle compose elle-même ses textes, en dialecte bernois ; c'est une langue essentiellement orale comme le sont — rappelons-le — tous les dialectes pratiqués en particulier par les jeunes Suisses allemands, en contexte alpin comme en milieu urbain. Ses textes sont chantés et publiés, comme il se doit, en tant que *lyrics*. En l'été 2012, la très jeune Steff la Cheffe a été au centre de toutes les scènes *open air* de hip-hop et de rap dans le domaine alpin de l'Helvétie alémanique. Les chansons composées et exécutées par la rappeuse de Berne combinent les rythmes saccadés du rap avec l'intonation mélodique de cette variété particulièrement musicale et sonore du *schwyzerütsch* (suisse-allemand) qu'est le dialecte bernois.

Cette tradition locale fondée sur un dialecte à forte fonction identitaire, mais dépendant d'une culture du chant mondialisée sous l'hégémonie économique et idéologique des États-Unis, n'est pas sans évoquer la situation dialectale de la poésie de Sappho : une tradition poétique caractérisée localement par des

traits dialectaux très marqués, mais s’inscrivant dans un réseau de poésie mêlique aux formes diverses, partie intégrante de toutes les célébrations rituelles des petites communautés civiques grecques en plein développement politique et culturel ; à cette différence, en particulier, que ces cités ne sont pas encore sous la domination économique, politique et culturelle d’Athènes comme nous le sommes quant à nous, volontairement, sous celle des États-Unis et des institutions bancaires nées des accords de Bretton Woods, avec son idéologie de la primauté du marché mondialisé : pas encore de panhellénisme (athénien) au sens propre du terme.

Mais la forme dialectale est loin d’être la seule dimension qui se prête au jeu comparatif de l’analogie différentielle. Prenons un exemple, tiré du dernier album discographique de Steff la Cheffe : *Bittersüessi Pille*, la pilule douce-amère — peut-être en écho implicite avec l’érōs *glukúpikros* chanté par Sappho, mais marquant en tout cas la substitution, requise par la modernité, de la pilule à Éros...<sup>18</sup>. Ce sera donc, par nécessité sous la forme d’un simple texte, la première des deux strophes d’*Anna Anna, Anna Annabelle*, avec sa conclusion. Peut-être articulé en une structure triadique de deux strophes se répondant pour se conclure sur une épode, le *lyric* correspond à une parodie rythmée et chantée de la lectrice-type d’*Annabelle*, le grand magazine féminin de Suisse<sup>19</sup>.

*I bruche nöii schue, i bruche es Gucci-täschli  
I bruche e nöie duft, i choufe tusig fläschli  
I bruche e schöni maske, i bruche make-up  
I bruche e nöii nase, wiü di auti gheit ab  
I ga zum starfriseur, macht mini haare schön  
Wäsche, schnide, föne, macht mer strähnli, git i aune tön (wää)  
I bruche wissi zän, choufe'n es bleichmittu  
I wott e wissi weschte, choufe mer e reine chittu  
I bruche lotion gäge mini zellulite (wää)  
I bruche e wonderbra, type stöh uf grossi (muh)  
I bruche diamante, i bruche bling bling*

<sup>18</sup> Sappho fr. 130, 1-2 Voigt ; cf. Calame (2009, p. 25-36).

<sup>19</sup> « Switzerland’s magazine for women. *Annabelle* is Switzerland’s magazine for women. Dreaming without losing sight of reality – that’s *Annabelle* », chante la publicité du magazine féminin helvète !

*I bruche grills, bruche e chetti, bruche piercing  
 I bruche es chlises schwarzes, i ga i usgang  
 Bruche [?], bruche [?], bruche e mustang  
 Bruche prestige, i bruche es, tscheggsch nid  
 I bruche aus wi di girls us em heftli*  
*I han e Freundin, han e Drama,  
 wäg dr Joy u dr Shape u dr Gala  
 Frag d'Brigitte oder d'Petra,  
 di wüsse witer bi jedem thema (2x)*  
*Anna Anna, Anna Annabelle, Anna Anna (2x, en voix off)  
 [...]  
 D'Annabelle han i gchiündigt, si isch nüm mini fründin  
 Ihri tipps si mer z'bünzlig, ihri site si z'dünn gsi (2x).*

Soit, en traduction littérale :

*J'aimerais de nouvelles chaussures, j'aimerais un sac Gucci  
 J'aimerais un nouveau parfum, j'achète mille fioles  
 J'aimerais une belle figure, j'aimerais du make-up  
 J'aimerais un nouveau nez, parce que l'ancien est trop long  
 Je vais chez le coiffeur des stars, il embellit mes cheveux  
 Lavage, coupe, brushing, il me fait des mèches, ça fait du bruit  
 (wää)  
 J'aimerais des dents blanches, j'achète un détartrant  
 Je veux une veste blanche, je m'achète une belle casaque  
 J'aimerais une lotion contre la cellulite (wää)  
 J'aimerais un wonderbra, du type push-up (muh)  
 J'aimerais des diamants, j'aimerais du bling bling  
 J'aimerais des grills, j'aimerais une chaîne, j'aimerais des piercings  
 J'aimerais un string noir, je vais sortir  
 J'aimerais ? j'aimerais ? j'ai besoin d'une mustang  
 J'ai besoin de prestige, j'en ai besoin, tu piges ?  
 J'en ai besoin comme les girls dans les magazines  
 J'ai une « Freundin », j'ai un « Drama »,  
 à cause de Joy, de Shape ou de Gala  
 Demande à Brigitte, demande à Petra,  
 elles en savent davantage sur tout (2x)*  
*Anna Anna, Anna Annabelle, Anna Anna (2x, en voix off)  
 [...]  
 Annabelle, je l'ai renvoyée, elle n'est plus mon amie  
 Ses tipps, je les trouve vieille mode, ses pages sont devenues  
 trop minces (2x).*

Traduction à la lettre donc qui ne parvient pas à rendre les rimes du texte en *bärndütsch* avec son extraordinaire épaisseur phonétique, ni à restituer les effets sémantiques sur les dénominations des magazines féminins de langue allemande évoqués dans le double refrain final ; parmi ces anthologies publicitaires de vie féminine, *Drama*, magazine de « *Fashion and Performance* » (sic !) selon la publicité correspondante !

Évidente est ici la véritable saturation des formes en *je* ! La multiplication de ces formes renvoie de manière cadencée à une instance d'énonciation chère à qui écrit ces lignes... Cette forte présence du *je* poétique est-elle suffisante pour légitimer la comparaison du rap de Steff la Cheffe de Berne avec les compositions méliques de Sappho de Lesbos ?

### **Comparatum : Sappho de Lesbos et la belle Hélène**

Il y a vingt-sept siècles, vivant sur l'îlot dialectal de Lesbos, la poétesse Sappho s'en prend non pas à Annabelle, mais à Hélène. En tant que poète et chorège, Sappho animait à Mytilène un groupe de jeunes filles provenant des familles aristocratiques des cités voisines. Par la pratique des arts des Muses, par des chants souvent choraux dansés et accompagnés sur la lyre, ces jeunes filles étaient conduites à la florissante maturité de la femme adulte dans des performances musicales en général placées sous le signe d'Aphrodite. Dans le chant centré sur la figure d'Hélène, il n'y a pas la moindre surprise à voir la référence à l'*Iliade*, ou plus précisément aux *Chants Cypriens* occuper la place tenue par le magazine de mode féminin dans le contexte du postmodernisme de la marchandisation néolibérale<sup>20</sup>. Suivons la conduite d'un poème trop souvent commenté, mais à l'interprétation finalement peu controversée :

---

<sup>20</sup> Sappho fr. 16 Voigt, avec les suppléments proposés par Burris, Fish, Obbink (2014, p. 16-17), à partir des fragments d'un nouveau papyrus. Sur la composition et les fonctions contestées du 'groupe' de Sappho, voir mon étude de 1996. Quant à la pertinence du rapprochement entre deux paradigmes culturels si différents, on se référera à l'habile comparaison conduite par Dupont (1990, p. 109-126 et 140-153) entre les 'séquences formulaires' des poèmes homériques et la série télévisée *Dallas*, avec leur pragmatique respective.

- I.        *D'aucuns prétendent que la plus belle chose,  
sur la terre noire, c'est une horde de cavaliers ;  
d'autres une armée de fantassins ; d'autres encore une  
flotte ;  
moi, je dis que c'est ce que l'on aime.*
- II.      5    *Le faire comprendre à chacun est parfaitement aisé.  
Hélène en effet,  
surpassant en beauté tout le genre humain,  
a abandonné le meilleur des époux.*
- III.     10    *Elle s'est embarquée pour Troie,  
sans garder le souvenir  
ni de sa fille, ni de ses chers parents.  
Mais c'est [Cypris] qui l'a égarée contre sa volonté.*
- IV.      15    *Elle a en effet l'esprit inflexible,  
elle achève sans peine ce qu'elle entend.  
Maintenant [Hélène] évoque pour moi le souvenir  
d'Anactoria, absente.*
- V.        20    *Comme j'aspire à voir sa démarche charmante  
et l'éclat lumineux de son visage  
plutôt que les chars de Lydie  
ou les fantassins en armes.*

En fait, ce poème mélique composé de cinq strophes dites ‘sapphiques’ offre une seule des formes autoréférentielles caractéristiques du genre ; et encore l’autoréférence est-elle indirecte. L’affirmation initiale de *egó* est en effet à mettre en relation, du point de vue du verbe appelé à suivre ce pronom, avec le « *ils prétendent* » du premier vers (*phaīsi*) à tournure gnomique. Implicitement, la première affirmation du *je* correspond à un acte de parole et, en l’occurrence à un acte de chant ; on est bien dans l’ordre du performatif — « *J'affirme en chantant que...* ». En contraste, on ne trouve aucune expression autoréférentielle et performative dans le *lyric* de Steff la Cheffe en dépit de la présence réitérée et saturée du *je* poétique.

C’est que le mouvement énonciatif du *lyric* rap est animé, dans la première strophe, par le désir compulsif de consommation, lui-même suscité et entretenu par la lecture des magazines de mode féminine. Le caractère insatiable du désir consommatoire est évidemment marqué par la réitération des « *I bruche* ». Le besoin est si envahissant qu’il finit par provoquer l’effacement

du *je*. L’intonation interrogative des deux premiers « *bruche* » sans « *I* » provoque l’adresse à un *tu* générique, comme si ce *tu* était appelé à comprendre le désir compulsif chanté et finalement interrogé. L’insatiable besoin est alors légitimé par les modèles que constituent les filles représentées dans les magazines.

La personnification se poursuit en quelque sorte dans le refrain. Avec leurs titres qui correspondent en partie à des anthroponymes, les magazines de mode sont non seulement les puissances féminines animant le désir consommatoire du *je* poétique, mais elles deviennent ses amies ; elles deviennent des confidentes dans un cercle où le *tu* générique est aussi impliqué. Une voix off chante alors le deuxième refrain, évoquant Annabelle comme une figure quasi divinisée, dans une sorte de formule incantatoire<sup>21</sup>. Néanmoins, à l’issue de la seconde strophe (dans la très brève épode faisant suite à l’antistrophe) Annabelle est finalement congédiée. Le processus se déroule en deux temps. D’abord du désir impératif on passe à l’action : le sport en salle et les vitamines pour maigrir et rester en forme. Puis le modelage anthropopoïétique du corps conduit à l’identité de celle qui veut faire carrière — une identité à protéger par différents moyens de sécurité et à assurer finalement dans le lit des ‘chefs’, probablement les impresarios. Énonciativement, le mélange de demandes impérieuses, exprimées par « *gib mir* », et de manifestations du besoin compulsif assumé, marqué à nouveau par « *I bruche* », débouche sur l’impératif final : « Je dois faire carrière, je dois monter à l’étage de la direction ».

Mais après la reprise du refrain avec l’énumération des titres relevant du même genre du magazine féminin, après la nouvelle évocation incantatoire de la belle Anna, la saturation fait place à la satiété. Anna belle est donc finalement congédiée. Elle n’est plus l’amie confidente, dans un jeu de mot sur l’intitulé de « *Freundin* », la collègue. La rupture est consommée avec le mode de vie qu’elle incarne et qu’elle publicise. L’amie redevient un

---

<sup>21</sup> Peut-être par allusion au *song* de Gene Vincent *Anna-Annabelle*, de 1959. Le rocker américain y déclare en *je* son amour à la belle adolescente, car : « you are the cutest girl that I have ever seen ». Troisième terme de comparaison, toujours dans la catégorie du *lyric* ?

magazine, désormais trop mince, sans doute au propre et au figuré, pour satisfaire le *je* poétique.

On a décrit ailleurs le mouvement énonciatif complexe du poème de Sappho, centré sur la figure d'Hélène<sup>22</sup>. Rappelons simplement que l'affirmation initiale, assumée par le *je* poétique, est illustrée par l'exemple de la belle héroïne. En contraste avec une troupe de cavaliers, une flotte de guerre ou une armée de fantassins, c'est donc Hélène, saisie par la puissance de l'amour, qui peut illustrer l'adage selon lequel la plus belle chose (*tó kálliston*), c'est ce que l'on aime. Dans la version choisie par Sappho de l'épisode de son rapt par Pâris, Hélène apparaît à la fois comme celle qui suscite la puissance d'Aphrodite (implicitelement auprès du jeune Troyen) et comme celle qui la subit (abandonnant explicitement son époux et les siens).

Suit un jeu d'identifications complexes de l'héroïne spartiate avec la jeune fille chantée dans le poème : le charme de sa démarche et l'éclat de son visage montrent qu'Anactoria, comme Hélène, a atteint la plénitude de la beauté féminine. Désormais capable de séduire et sans doute elle aussi saisie par l'amour, elle a quitté le groupe de Sappho ; elle est, elle également, à la fois objet et sujet de désir, objet aimé et sujet aimant. D'une relation transitoire et asymétrique d'homophilie à caractère initiatique (rite de passage !), la belle jeune fille a probablement accédé, grâce à l'éducation musicale à la beauté reçue dans le groupe de Sappho, à une relation conjugale 'hétérosexuelle' ; cette relation est sans doute marquée par la réciprocité amoureuse qu'indique notamment le terme de *philótes* ; il est employé dans d'autres poèmes pour qualifier l'union sexuelle entre un homme et une femme. Dans cette mesure, qui chante se trouve dans la position de Ménélas, abandonné en dépit du lien amoureux et légal qui l'unit à Hélène, de même que Sappho se sent délaissée malgré la relation érotique et sociale entretenue, de manière transitoire, avec la belle jeune fille. C'est à son tour Anactoria qui devient l'exemple de la chose la plus belle, marquée par l'amour, en opposition avec les chars de Lydie et les fantassins en armes.

---

<sup>22</sup> Cf. Calame (2005, p. 112-125) ; voir aussi Bierl (2003, p. 103-112).

### **De la comparaison différentielle à la comparaison analogique**

Dans les deux poèmes est en jeu un modèle de beauté féminine ; dans les deux chants il s'agit, par la construction anthropopoïétique du corps, d'une identité destinée à séduire. Mais l'identité féminine qui se construit et s'affirme dans chacun des *lyrics* ne peut être que fortement différenciée : d'un côté, sous l'impulsion d'un grand magazine de mode incarné dans la figure d'Annabelle, une beauté alimentée par une surabondance d'interventions extérieures, entre objets portés et soutiens médicaux jusqu'au garde du corps destiné à préserver cette *persona* très matérielle et dans cette mesure très vulnérable ; de l'autre, à l'instigation d'Aphrodite en tant que déesse de l'aveuglement par le désir érotique, une beauté faite de séduction dans le charme d'une démarche ou l'éclat d'un visage de jeune femme, mais à la merci de la volonté inflexible et de la puissance impérieuse de la déesse de l'amour. D'un côté donc un corps rendu extérieurement vulnérable par un désir compulsif de consommation pour une esthétique égocentré ; de l'autre un corps presque anéanti dans ses facultés sensorielles par un désir amoureux incarné dans une force divine et provoqué par une jeune et éclatante beauté. Le rythme du rap contemporain souligne le désir compulsif ; le rythme strophique du poème choral grec marque un accomplissement.

Ainsi, à modèle de beauté féminine différent, stratégies énonciatives divergentes. D'une part, dans le *lyric* de Steff la Cheffe on assiste à l'expression compulsive d'un désir insatiable qui a pour objet un paraître factice et clinquant, fondé sur un corps et un masque normés. Ce n'est qu'en conclusion que ce désir de beauté de magazine se réalise en une vague satisfaction sexuelle ; elle est d'ailleurs subordonnée à l'assouvissement de ce désir de société de consommation, avant que ce modèle ne soit écarté pour signifier l'ironie qui, de fait, traverse le chant. D'autre part, dans le chant de Sappho, un jeu complexe d'identifications entre les protagonistes de l'épisode héroïque et le *je* poétique dans sa relation amoureuse avec la jeune femme absente, évoquée entre passé proche et présent dans la démarche et l'éclat suscitant la puissance d'Aphrodite ; ceci pour

démontrer, dans l'ordre de la poésie d'éloge, que la chose la plus belle relève du désir amoureux et que ce désir s'adresse à un objet de beauté. À la vulnérabilité des corps féminins correspond la vulnérabilité des voix et des sujets poétiques qui les assument : réitération obsessionnelle, soulignée par le rythme du *beatbox*, du désir matériel jamais satisfait chez Steff ; sous la menace d'Aphrodite, fragilité de la parole mélisque évoquant la mémoire de la jeune femme aimée, mais absente dans le chant de Sappho. Reportée sur le corps c'est cette fragilité qu'exprime le poème cité en exergue : paralysie progressive des sens allant jusqu'au sentiment de la mort sous l'effet de cette force extérieure, incarnée dans la puissance d'Aphrodite et d'Éros, qu'est le désir amoureux en Grèce. Mais tout en exprimant la vulnérabilité (différenciée) du corps féminin face au désir, Steff comme Sappho chantent dans des performances musicales rythmées qui engagent fortement voix et corps.

Au déroulement énonciatif différencié pour chanter des désirs divergents quant à des modèles de beauté différents correspondent à l'évidence des formes musicales et des modes énonciatifs distincts, avec leur pragmatique respective. Pour le chant de Steff, interpellation forte, par amplificateurs assourdisants et jeux rythmés de lumière violente interposés, d'un public jeune et critique, des deux sexes et provenant de couches sociales souvent défavorisées, à l'occasion réitérée de trépidants festivals hip-hop de plein air ; dans le cas de Sappho, adresse en général indirecte à des *phílai hetaírai*, compagnes fidèles dans le groupe des jeunes filles que, par la performance chorale cadencée souvent au service d'Aphrodite, la poétesse éduque par la pratique des arts des Muses à la maturité que nous appellerions '(hétéro-) sexuelle', à l'écart des pratiques guerrières propres aux hommes<sup>23</sup>. Du point de vue des relations culturelles et sociales

---

<sup>23</sup> Sur le public des *lyrics* du rap, cf. Pecqueux (2009, p. 29-38) ; pour celui des chants de Sappho, cf. Ferrari (2007, p. 39-46), avec les références données par Calame (1996). Quant à lui, Pecqueux (2007, p. 179-182), n'a pas manqué de comparer les processus de « co-énonciation » offerts par certaines formes du rap avec ceux de la tragédie grecque. Pour une confrontation critique de nos conceptions courantes de l'homo-/hétérosexualité à l'(homo-)jérotisme féminin des poèmes de Sappho, on lira les bonnes pages de Boehringer (2007, p. 53-70).

marquées par le sexe, les deux *lyrics* sont animés par une instance d'énonciation féminine évoluant dans un monde essentiellement féminin. Et pourtant les poèmes de Sappho, seule femme parmi les neuf poètes méliques ‘pratiqués’, furent repris aux banquets des hommes alors que les *lyrics* de Steff la Cheffe, seule rappeuse dans des programmes dominés par les chanteurs masculins, attirent un public largement mixte. Les vulnérabilités exprimées dans et par le chant acquièrent ainsi une portée épicène.

Des différences on passe ainsi aux analogies. En effet, pour cette culture aux manifestations de nous si éloignées qui est celle de la Grèce préclassique, le recours à l'anthropologie culturelle et sociale en approche ethnopoétique et comparative permet aussi de se représenter, par analogie, une forme et un contexte de performance irrémédiablement perdus. Le *song* de Steff la cheffe comme manifestation musicale totale est susceptible de restituer au texte de Sappho, par l'imagination analogique, un peu de sa substance phonique, musicale et anthropopoïétique ; ceci à partir de textes marqués de part et d'autre par la forte présence du *je* poétique et classés dans la catégorie moderne et floue du ‘lyrique’, entre tradition locale et tradition réticulaire. Ce sont des poèmes chantés, marqués par des formes dialectales singulières, une intonation régionale, une structure poétique cadencée renvoyant à des pratiques gestuelles et chorégraphiques rythmées. Engageant le corps dans une gestuelle ritualisée, ces pratiques musicales impliquent, de part et d'autre, un accompagnement mélodique d'ordre instrumental, un langage poétique formulaire, la référence à des figures emblématiques de la culture concernée. Par ce travail ‘poïétique’ sur la substance sonore et sur la sémantique d'une langue poétique dans la pratique vocale et corporelle, ces *lyrics* sont pourvus d'une pragmatique d'ordre anthropopoïétique : dans les deux cas, par le chant rythmé en performance, il y a en quelque sorte négation de la vulnérabilité dénoncée par l'affirmation identitaire chantée. En performance musicale, ces chants poétiques s'adressent à un public jeune, avec ce que peut avoir de formatif et d'initiatique la participation aussi bien aux cérémonies rituelles orchestrées par Sappho qu'aux grandes nuits des festivals *open air* en culture hip-hop.

### **Retour critique au présent**

Mais pas de démarche comparative sans retour critique, en conclusion et fort brièvement, sur le paradigme qui anime la comparaison, au sommet du triangle comparatif mentionné<sup>24</sup>.

De même que les formes du *mélos* grec avec leur sémantique rythmique et leur profondeur pragmatique, les différentes manifestations du rap contemporain continuent à produire un large effet d'ordre anthropopoïétique, de construction d'une identité culturelle et collective apte à parer aux vulnérabilités singulières, dans un contexte social pour le moins précaire. Dans cette mesure le mouvement hip-hop est significatif des tensions contradictoires de la modernité libérale, à domination états-unienne et européenne. Sans doute s'agit-il d'un mouvement de forte protestation sociale et d'affirmation identitaire collective pour des populations de jeunes victimes des discriminations inhérentes au régime de l'individualisme concurrentiel, compétitif, égocentré, soumis aux 'lois' du profit et du marché. Mais soit par des manifestations individuelles de violence verbale, sinon physique, soit par le clinquant de clips faisant intervenir voitures puissantes, filles réduites au jeu de la séduction sexuelle et signes d'un luxe de fric et de pacotille, le mouvement a lui-même cédé pour se soumettre aux principes de l'idéologie dominante. Sinon dans le rap critique et dénonciateur tel que celui offert par Steff la Cheffe, l'image de la jeune femme qu'elle véhicule en tant que sujet et objet de consommation se démarque entièrement de la femme sujet et objet de désir amoureux que représente Hélène dans la poésie grecque féminine comme masculine.

Comme autrefois pour le blues, les majors du *show business* ont joué, dans cette récupération par l'or et l'argent, un rôle déterminant. Par un marketing médiatique de masse et par la domination de la publicité pour des labels mondialisés, l'industrie musicale du disque et du spectacle est parvenue à repousser le rap d'action musicale et sociale, avec sa radicalité culturelle, vers des espaces sociaux et culturels marginalisés<sup>25</sup>. Une fois

---

<sup>24</sup> Cf. Calame (2012).

<sup>25</sup> Les différentes étapes de la commercialisation médiatique du rap sont éloquemment décrites par Chang (2007, p. 546-586) ; pour l'accaparement du

encore le tout-puissant profit financier du grand capital, par le biais d'une marchandisation anglo-saxonne animée par le développement technologique et par l'obsession de la productivité et de la croissance économiques, s'est révélé animer l'implacable anthropopoiésis individualiste de la néolibérale et néoconservatrice (post)moderne ! Pensons aux nouvelles désintégations des identités entraînées dans le monde du travail et du salariat par l'application des principes de la gestion managériale : là aussi sentiment de vulnérabilité et de mort qui peut pousser jusqu'au suicide, mais sans les formes chantées pour le dire...

## Références

- Affergan Francis, Borutti Silvana, Calame Claude, Fabietti Ugo, Kilani Mondher, Remotti Francesco (2003). *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*. Paris, Éd. de l'EHESS.
- Bazin Hugues (1995). *La culture hip-hop*. Paris, Desclée De Brouwer.
- Béthune Christian (2003). *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement [2<sup>e</sup> éd.].
- Bierl Anton (2003). “‘Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt’. Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V”. *Quaderni Urbinate di Cultura Classica*, n° 103.
- Boehringer Sandra (2007). *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris, Les Belles lettres.
- Bopp Franz (1833). *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litthauischen, Gothischen und Deutschen*. I. Berlin, Dümmler.
- Borgeaud Philippe (1986). « Le problème du comparatisme en histoire des religions ». *Revue européenne des sciences sociales*, n° 24.
- Burris Simon, Fish Jeffrey, Obbink Dirk (2014). “New Fragments of Book I of Sappho”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n° 189.
- Calame Claude (1993). « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique ». In Pretagostini Roberto (ed). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma, GEI. Repris dans Calame

---

rap français par le *show business* et les nombreuses manifestations de résistance politique, cf. Pecqueux (2009, p. 91-97), ainsi que Jouvenet (2006, p. 111-170).

- Claude (2008). *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Jérôme Millon.
- (1996). “Sappho’s Group: An Initiation into Womanhood”. In Greene Ellen (ed). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press.
- (2002). « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique ». *L’Homme*, n° 163.
- (2005). *Masques d’autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*. Paris, Les Belles lettres [transl. by Peter M. Burk (2005). *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Ithaca & London, Cornell University Press].
- (2007). “Greek Myth and Greek Religion”. In Woodard Roger D. (ed). *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (2009). *L’Éros dans la Grèce antique*. Paris, Belin [3<sup>e</sup> éd.].
- (2012). « Comparatisme anthropologique des religions et regard transversal : le triangle comparatif ». In Calame Claude, Lincoln Bruce (eds). *Comparer en histoire des religions antiques : controverses et propositions*. Liège, Presses universitaires de Liège.
- (2014). « Compérences et performances poétiques en Grèce classique : Hélène et le chant rituel ». In Bornand Sandra, Leguy Cécile (eds). *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*. Paris Karthala.
- Calame Claude, Dupont Florence, Lortat-Jacob Bernard, Manca Maria (eds) (2010). *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris, Kimé.
- Chang Jeff (2007). *Can’t Stop Won’t Stop. Une histoire de la génération hip-hop*. Paris, Allia [éd. orig. (2005). *Can’t Stop Won’t Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York, Kindle Edition].
- Detienne Marcel (2000). *Comparer l’incomparable*. Paris, Seuil.
- Dupont Florence (1990). *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*. Paris, Hachette.
- Ferrari Franco (2007). *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*. Pisa, Giardini [trad. angl. par Benjamin Acosta-Hughes & Lucia Prauscello (2010). *Sappho’s Gift. The Poet and Her Community*. Ann Arbor, Michigan Classical Press].
- Heidmann Ute (2003). « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L’exemple d’Orphée ». In Heidmann Ute (ed). *Poétiques comparées des mythes*. Lausanne, Payot.

- Jouvenet Morgan (2006). *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- Lafitau Joseph-François (1724). *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*. Paris, Saugrain et Hochereau.
- Lanata Giuliana (1966). “Sul linguaggio amoro di Saffo”. *Quaderni urbinati di cultura classica*, n° 2.
- Levinas Emmanuel (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye, Nijhoff.
- Nagy Gregory (1990). *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.
- (1994/95). “Genre and Occasion”. *Mètis*, vol. 9/10.
- Olender Maurice (1989). *Les langues du Paradis. Aryens et Sémites : un couple providentiel*. Paris, Gallimard / Seuil.
- Pecqueux Anthony (2007). *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, L'Harmattan.
- (2009). *Le Rap*. Paris, Le Cavalier bleu.
- Segal Charles P. (1994). *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca & London, Cornell University Press.