NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

119 Nº 4 Octubre-Diciembre 1997

# Le « Cantique", entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée

Jean-Pierre SONNET (s.j.)

p. 481 - 502

https://www.nrt.be/es/articulos/le-cantique-entre-erotique-et-mystique-sanctuaire-de-la-parole-echangee-422

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2024

# Le Cantique, entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée [1]

Longtemps j'ai eu dans les mains une bible — une édition catholique — qui, lorsqu'on l'ouvrait, s'ouvrait invariablement en son milieu, c'est-à-dire quelque part entre le premier et le dernier chapitre du *Cantique des Cantiques*. Ce «pli» du volume des Écritures était en soi remarquable. La Bible, en effet, a pour premiers mots échangés la parole d'un homme à une femme: «Celle-ci, pour le coup, est l'os de mes os et la chair de ma chair!» (*Gn 2*, 23). La même Bible se termine, dans l'*Apocalypse*, par les mots d'une femme à un homme: «L'Esprit et l'épouse disent: Viens!» (*Ap 22*, 17). En s'ouvrant sur les pages du *Cantique*, ma bible me rappelait qu'au centre des Écritures également, en leur pli, résonnaient des paroles similaires — les mots d'un homme à une femme et d'une femme à un homme. Il lui dit: «Ma belle, viens!» (*Ct 2*, 13); elle lui dit: «Viens, mon bien-aimé» (*Ct 7*, 12). De quoi se demander — et ce sera l'objet de l'enquête de ces pages —: la parole de l'homme à la femme et de la femme à l'homme est-elle la clé des Écritures?

Répondre à cette question reviendra à explorer un paradoxe. Le *Cantique* est apparemment le plus «profane» des livres bibliques — par son thème et par l'absence de toute référence religieuse (le nom de Dieu n'y apparaît pas, sauf dans un mot composé en *Ct 8*, 6). Ce livre a eu toutefois une fortune spirituelle qui le met loin devant tous les autres livres scripturaires. Le *Cantique* doit cette destinée à l'allégorie, cette opération qui transpose la pertinence d'une œuvre dans un domaine de référence autre que le champ de référence suggéré par le texte en son sens littéral. Dans la tradition juive, le *Cantique* a été lu comme l'allégorie de la relation amoureuse de Dieu et de son peuple, notamment dans le contexte de la sortie d'Égypte. Dieu est alors le bien-aimé «bondissant au dessus des montagnes, sautant par-dessus les collines» (2, 8) dans l'acte de la pâque — du passage[2]. Ou encore, dans la même tradi-

1. Ce texte reprend, avec quelques modifications, une conférence donnée aux Facultés Universitaires de Namur le 13 novembre 1996 dans le cadre du cycle «Hommes et femmes dans la Bible», et à Bruxelles le 17 octobre 1997 à l'occasion du 60e anniversaire du Mouvement pour le Couple et la Famille.

2. Voir l'éd. et la trad. anglaise de la *Mekhilta De-Rabbi Ishmael* par J.Z. LAUTERBACH (Philadelphie, The Jewish Publication Society of America, 1933).

tion, le bien-aimé représente le Messie, nouveau Moïse, qui, «bondissant au-dessus des montagnes», raccourcit le délai de la rédemption[3]. Dans la tradition chrétienne, le bien-aimé est presque invariablement identifié au Christ, dans sa relation à l'Église (cf. les *Homélies* d'Origène), à l'âme croyante (cf. le *Cantique spirituel* de Jean de la Croix), ou même à la Vierge (cf. le commentaire de Rupert de Deutz). Ces transpositions allégoriques, ces variations sur le «sens spirituel», ont quelque chose de surprenant, voire même d'incongru, quand on connaît le véritable propos de ce poème et notamment l'intensité érotique des images qu'il développe. L'allégorisation du *Cantique* nous mettrait-elle en présence d'un détournement textuel, d'un travail de censure transformant un poème érotique en un texte *theologically correct*?

Le paradoxe s'éclaire-t-il lorsqu'on remonte aux origines, c'est-à-dire à la canonisation du *Cantique*[4]? Qu'est-ce qui a fait retenir ce livre au sein du canon comme un livre inspiré? Nous ne savons pas quand le *Cantique* a fait son entrée dans les Écritures saintes, mais nous savons que des discussions quant au caractère inspiré d'un autre livre du groupe des «Écrits» — le livre de Qohélet — ont rejailli sur le *Cantique* à la fin du premier siècle de notre ère. Ces discussions eurent lieu dans l'académie de Yabné (entre 75 et 117), lorsque les maîtres pharisiens eurent à réorganiser le judaïsme après la destruction du Temple. Privé de son institution centrale, le judaïsme eut alors à se resserrer autour d'un autre monument: ses Écritures. À Yabné, le *Cantique* trouva son plus ardent défenseur en la personne de Rabbi Aqiba, grande figure du judaïsme pharisien (mort en 135): «Personne n'a jamais contesté en Israël que le *Cantique des Cantiques* souille les mains. Car le monde entier fut incomparable le jour où le chant

3. Ainsi dans les recueils d'homélies que sont la *Pesikta de Rav Kahana* (trad. allemande d'après l'édition de M. BUBER par A. WUNSCHE, Leipzig, 1885, p. 315) et la *Pesikta Rabbati* (*Discourses for Feast, Fasts and Special Shabbats*, trad. par W. G. BRAUD, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 58).

4. Sur la canonisation du *Cantique*, cf. D. BARTHÉLÉMY, «L'état de la Bible juive depuis le début de notre ère jusqu'à la deuxième révolte contre Rome (131-135)», dans *Le canon de l'Ancien Testament. Sa formation et son histoire*, édit. J.-D. KAESTLI et O. WERMELINGER, Genève, Labor et Fides, 1984, p. 26-28; R.T. BECKWITH, «Formation of the Hebrew Bible», dans *Mikra. Text, Translation, Reading and Interpretation of the Hebrew Bible in Ancient Judaism and Early Christianity*, édit. M.J. MULDER, Assen/Maastricht, Van Gorcum, 1988, p. 61-73; J. TRUBLET, «Constitution et clôture du canon hébraïque», dans J.-N. ALETTI e.a., *Le canon des Écritures. Études historiques, exégétiques et systématiques*, coll. Lectio divina, 140, Paris, Cerf, 1990, p. 140-144.

des chants fut transmis à Israël, car toutes les Écritures sont saintes, mais le chant des chants est le saint des saints des Écritures[5].» Le *Cantique* s'imposa grâce à son attribution salomonienne[6] et grâce à son interprétation allégorique, dont on trouve des traces dans la tradition rabbinique ancienne[7]. Le poème a été lu, sans doute très tôt après sa compilation, en clé prophétique, c'est-à-dire à la lumière du thème (développé par les prophètes) de l'amour conjugual entre Dieu et son peuple[8]. C'est précisément l'*usage* du *Cantique* qui semble avoir fait l'objet de discussions à Yabné, ainsi qu'en témoigne la remarque de Rabbi Aqiba: «Celui qui fait des effets de voix avec le *Cantique* lors des banquets et le traite comme une chanson, celui-là n'a pas de part dans le monde à venir[9].» Il n'est donc pas question de «détourner» ce texte sacré, à vocation essentiellement liturgique, en en faisant une chanson à boire. Après Yabné, et à la suite du blanc-seing donné par Aqiba, la tradition rabbinique témoigne exclusivement en faveur d'une lecture allégorique du *Cantique*. On peut toutefois objecter qu'en deçà d'un usage et d'une tradition d'interprétation, un texte est reconnu inspiré en sa lettre même, et celle-ci, dans le *Cantique*, énonce un dialogue amoureux entre un homme et une femme. La question dès lors rebondit: en étant lu allégoriquement, le *Cantique* aurait-il été, dès les origines, méconnu dans sa pertinence propre? Et l'aurait-il été tout au long de sa tradition d'interprétation?

---

5. *Mishna, Yadayim*, 3, 5. La question de savoir si une œuvre «souille ou non les mains» est, dans le judaïsme rabbinique, une manière traditionnelle d'interroger sur le caractère sacré ou non d'un texte. Touchant le rouleau d'un livre inspiré, l'homme est mis en contact avec la sphère du sacré; l'impureté qu'il contracte le met en dehors du monde profane.

6. Éléazar ben Azaria, qui présida pour un temps l'académie de Yabné, considérait le *Cantique* comme «la fleur de farine de froment de la sagesse de Salomon»; cf. W. BACHER, *Die Agada der Tannaiten*, t. 1, Strasbourg, 2e éd., 1903, p. 229.

7. Cf. les témoignages produits par D. BARTHÉLÉMY, «L'état de la Bible...» (cité *supra*, note 4), p. 27, sur la base du recueil de W. BACHER, *Die Agada...* (cité *supra*, note 6). Ainsi que le rappelle H. FISCH, c'est la conception du poème comme simple dialogue amoureux qui est «seconde» dans la tradition, apparaissant avec Théodore de Mopsueste au IVe siècle du côté chrétien et bien plus tard du côté juif (*Poetry with Purpose. Biblical Poetry and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 97).

8. Cf. *Os 1-3*; mais aussi *Jr 2*, 2.20; *Ez 16*; *23*; *Is 54*, 4-8.

9. *Tosefta, Sanhédrin*, 12, 10; cf. également l'affirmation de Josué ben Hanania, autre membre de l'académie de Yabné: «Nos maîtres ont rapporté: 'celui qui lit un verset du *Cantique* dans un banquet hors de son temps [c'est-à-dire hors de son usage en liturgie] amène le malheur sur l'univers'» (*Talmud de Babylone, Sanhédrin*, 101a).

**Umberto Eco, dans son roman *Le nom de la rose*, met en scène** avec malice cette occultation du sens premier du texte. Son personnage, le moine Adso, raconte comment il fit aux jours de sa jeunesse, lors des terribles journées qu'il passa dans la funeste abbaye, l'expérience d'un «autre sens» du *Cantique* — en l'occurrence de son sens premier, le jeune moine n'ayant été initié qu'à la signification allégorique du *Canticum Canticorum*. Adso, le narrateur de l'histoire, relate ainsi comment il fit le chemin de l'allégorie *à rebours* lorsque, dans les cuisines de l'abbaye, une jeune femme lui fit des avances, à son corps (plus ou moins) défendant:

> Qu'éprouvai-je? Que vis-je? De cela je me souviens: les émotions du premier instant furent dénuées de toute expression, parce que ma langue et mon esprit n'avaient pas été éduqués à nommer des sensations de ce genre. Jusqu'au moment où il me souvint d'autres paroles intérieures, entendues en d'autres temps et en d'autres lieux, certainement dites pour d'autres fins, mais qui me semblèrent admirablement s'harmoniser avec le plaisir de ces instants-là, comme si elles étaient consubstantiellement nées pour l'exprimer. Des paroles, qui s'étaient pressées en foule dans les cavernes de ma mémoire, s'exhalèrent à la surface (muette) de mes lèvres, et j'oubliai qu'elles avaient servi dans les Écritures ou sur les pages des saints à exprimer des réalités combien plus flamboyantes. Mais, au vrai, y avait-il une telle différence entre les délices dont avaient parlé les saints et celles que mon âme troublée éprouvait en cet instant? En cet instant s'annula en moi le sentiment vigilant de la différence. Qui est précisément, ce me semble, le signe du ravissement dans les abîmes de l'identité.
>
> D'un coup, la jeune fille m'apparut ainsi que la vierge noire mais toute belle dont parle le *Cantique*. Elle portait une pauvre robe élimée de toile écrue qui s'ouvrait, assez impudique, sur sa poitrine, et au cou un collier de menues pierres colorées et, je crois, sans valeur aucune. Mais sa tête se dressait fièrement sur un cou blanc comme une tour d'ivoire, ses yeux étaient clairs comme les piscines de Heshbôn, son nez était une tour du Liban, les nattes de son chef comme la pourpre. Oui, sa chevelure m'apparut comme un troupeau de chèvres, ses dents comme des troupeaux de brebis qui remontent du bain, chacune a sa jumelle, si bien qu'aucune d'elles ne primait sur sa compagne. Et: «Que tu es belle, ma bien-aimée, que tu es belle! me pris-je à murmurer, tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres ondulant sur les pentes de Galaad, tes lèvres comme un ruban de pourpre, tes joues, des moitiés de grenades, ton cou est comme la tour de David où sont suspendues mille rondaches.» Et je me demandai, épouvanté et ravi, quelle était celle-ci surgissant devant moi comme l'aurore, belle comme la

lune, resplendissante comme le soleil, *terribilis ut castrorum acies ordinata*[10].

Ce que le jeune Adso apprit à ses dépens — qu'on ne peut ignorer le sens premier d'un texte — doit nous instruire. La malice du romancier, cependant, ne devrait pas nous abuser. La tradition interprétante, se demandera-t-on, a-t-elle été aussi naïve que le novice mis en scène dans la fable? A-t-elle nécessairement occulté ou méconnu l'énigme première du *Cantique des Cantiques*? Il faut, apparemment, mieux interroger le paradoxe: pourquoi ce texte, où s'articule le dialogue amoureux de l'homme et de la femme, s'est-il si bien prêté à l'articulation du dialogue mystique? Pour répondre à cette question, il convient de mieux cerner la poétique du *Cantique*, en s'interrogeant sur la forme de discours qu'il met en place.

## I. Fragments du discours amoureux

### *1. Dialogiques*

Le titre — «Le chant des chants, qui est à Salomon» (*Ct 1*, 1) — nous annonce un poème et le relie à Salomon. Nous sommes donc en territoire de sagesse, et de sagesse royale. Mais aussi en territoire poétique, où les choses ne peuvent être mises en équation de manière pure et simple. Le «Je» qui parle au masculin dans le poème ne se laisse pas identifier (sans plus) avec celui de Salomon. Ce «Je» est lié à la figure d'un amant aux visites toujours furtives, à la personne d'un berger vivant aux marges de la société urbaine (et dès lors peu assimilable au roi, qui siège dans la ville). Dans la finale, ce «Je» se distingue par ailleurs explicitement de Salomon, renvoyant apparemment ce dernier à son harem, lorsqu'il s'exclame: «Ma vigne [= la compagne], à moi, elle est pour moi; les mille sont à toi, Salomon» (*8*, 12). Certains ont reconnu dans le *Cantique* un drame à trois personnages — Salomon, le berger et la bergère: le triangle classique de l'intrigue amoureuse[11]. Mais c'est là chercher une cohérence dramatique dans un texte qui défie toute mise en forme narrative et qui joue

10. U. Eco, *Le nom de la rose*, Paris, Grasset, 1982, p. 309-312. La citation finale est celle de *Ct 6*, 9 dans la Vulgate (*6*, 10 dans le texte hébreu), que la *TOB* traduit: «redoutable comme des cohortes».

11. Émise par Ibn Ezra au XII[e] s., l'idée d'un drame à trois personnages a été reprise par Jacobi et Löwisohn au XVIII[e] et développée par H. Ewald et E.

un autre jeu que celui de l'intrigue. Lire le *Cantique*, c'est faire tourner un kaléidoscope présentant une série de variations sur un même thème, une suite de «fragments du discours amoureux», pour parler comme Roland Barthes, une collection de dialogues et de monologues, entre rêve et réalité, où se dit l'amour d'un homme et d'une femme. Point d'histoire, point d'intrigue, point de fil narratif, mais un assortiment de paroles dites ou échangées[12]. La thématique royale, dans le *Cantique*, relève en fait de l'imaginaire des amants. La bien-aimée glisse ici ou là dans ses propos une désignation ou une image royale. «Le roi», dit-elle en parlant du bien-aimé, «m'a fait entrer dans sa chambre» (*1*, 4); elle décrit aussi son arrivée comme l'arrivée en grande pompe de la litière de Salomon (*3*, 7-11). Dans son regard à elle, il est un roi; mais n'est-ce pas vrai de tout amant aux yeux de celle qui l'aime, et vice versa d'ailleurs, ainsi que le chante le poète: «Je te ferai un domaine où l'amour sera roi..., où tu seras reine[13]»? Le dialogue amoureux proposé par le *Cantique* ne relève donc pas de l'autobiographie salomonienne. Ce dialogue amoureux mis à l'enseigne du roi sage se propose bien plutôt comme un *mashal*, comme une parabole poétique soumise à notre perspicacité.

Les dialogues ne manquent pas dans la Bible hébraïque, mais ils y apparaissent toujours au sein d'un récit englobant. Un narrateur préside à la narration[14], campe le décor des échanges de paroles, qui appartiennent invariablement à l'histoire passée: «Il y avait au pays de Outs un homme du nom de Job...» (*Jb 1*, 1). C'est le narrateur qui orchestre la mise en récit de l'histoire, qui

---

12. Tout au plus peut-on discerner deux mouvements dans l'œuvre (le premier se terminant en *Ct 5*, 1 dans une scène d'apparente union des amants), ainsi qu'une reprise, accélérée et plus dramatique, des thèmes et motifs du premier mouvement dans le second. De part et d'autre de la césure centrale se distribuent, sans organisation chronologique, les paroles de l'incessante recherche des deux amants. Cf. l'«agencement des thèmes» et l'«argument» proposés par P. BEAUCHAMP, dans *L'un et l'autre Testament*. 2. *Accomplir les Écritures*, coll. Parole de Dieu, Paris, Seuil, 1990, p. 161-164, 166-167, selon une subdivision qui reproduit celle de R.J. TOURNAY, *Quand Dieu parle aux hommes le langage de l'amour. Études sur le Cantique des Cantiques*, coll. Cahiers de la Revue Biblique, 21, Paris, Gabalda, 1982, p. 9-29.

13. J. BREL, *Ne me quitte pas*. Au-delà même des images royales, les amants s'apparaissent l'un à l'autre comme des divinités; faisant l'éloge du corps de son amant, la bien-aimée le compare à la statue d'un dieu (*Ct 5*, 14-15); en la décrivant, il la place au-dessus des reines (*6*, 9) et lui donne des titres qui l'associent à une déesse (*6*, 10).

14. Il peut être le narrateur omniscient de l'historiographie biblique ou le «je» du prophète dans les livres prophétiques.

produit telle ou telle réplique des protagonistes («Job prit la parole et dit: ...» [*Jb 3*, 2]). Le même narrateur peut aussi abréger les interventions des personnages en discours direct[15], interférer dans ces interventions[16], les rendre en discours indirect[17], ou en style indirect libre[18]; il peut se contenter de mentionner le fait de leur prise de parole, sans en produire la teneur[19]. Le narrateur peut même passer sous silence telle ou telle intervention orale[20]. Il n'en est pas de même dans le *Cantique*, où l'échange des interlocuteurs n'est pris en charge par aucun narrateur (qui les aurait en quelque sorte «mixées» ou «éditées»)[21]. Personne ne nous commente: «Il lui dit: '...'»; «Elle lui répondit: '...'». Nous ne savons pas quand, où, et même *si* ces paroles ont été prononcées. Elles sont plutôt des paroles «à dire», comme dans un livret d'opéra. Nous les découvrons en version intégrale, sans médiation aucune. Les lire, c'est se surprendre à réciter le rôle de l'un ou l'autre des protagonistes. Une fois passé le titre, nous sommes plongés *in medias res*: «Qu'il me baise des baisers de sa bouche! Tes caresses sont meilleures que le vin. Tes parfums sont agréables à respirer, ton nom est une huile qui s'épand» (*Ct 1*, 2-3). Nous nous retrouvons exposés à des paroles «vives», que nous ne pouvons désamorcer en nous disant qu'elles appartiennent à tel ou tel personnage de l'histoire biblique. Bref, ces échanges ne *reproduisent* pas un discours prononcé en d'autres temps et d'autres lieux (comme dans le récit historiographique de la Bible). Ces échanges *produisent*, au profit du lecteur, un discours alterné, un poème en forme de livret d'opéra.

---

15. Cf. *2 R 9*, 12: «Il dit: '*ceci et cela* m'a-t-il dit'»; ce type d'intrusion du narrateur dans le discours direct des personnages est discuté par A. BERLIN, *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative*, Sheffield, The Almond Press, 1983, p. 99-101.

16. Cf. *Dt 2*, 10-12.20-23; *3*, 9.11.

17. Cf. *Ex 4*, 31: «Le peuple entendit que (*kî*) YHWH avait visité les fils d'Israël.»

18. Cf. *Gn 29*, 25: «Vint le matin et voilà, c'était Léa!»

19. Cf. *1 Sm 17*, 22-23: «[David] arriva [au front] et salua ses frères. Comme il parlait avec eux, voici que monta des rangs des Philistins le champion — il avait pour nom Goliath, le Philistin de Gath — et il tint le même discours, et David l'entendit.»

20. Ainsi, en *1 R 21*, 17-19, YHWH envoie Élie prononcer un oracle de condamnation contre Achab après le meurtre de Nabot. Le récit toutefois ne nous raconte pas la transmission effective de l'oracle au roi; la narration passe directement à la réaction de ce dernier (v. 20).

**21. Le chœur qui intervient en divers endroits (ainsi en *Ct 5*, 9; *6*, 1; *7*, 1) est un participant de l'interlocution; il n'est en rien une instance englobante.**

Tout le *Cantique* s'énonce à la première personne, sous la forme de monologues et de dialogues. Le «Je», écrit Franz Rosenzweig, «est vraiment ce qui porte visiblement ou invisiblement toutes les phrases du *Cantique des Cantiques*. Il n'existe pas, dans la Bible, de livre où le mot Je reviendrait, proportionnellement, plus souvent qu'ici[22].» Rosenzweig, on s'en souviendra, est ce penseur juif à qui s'associa Martin Buber, l'auteur d'un livre au titre fameux, *Ich und Du*, *Le Je et le Tu*, livre où Buber défend et illustre la modalité irréductible du face à face, de l'existence vécue en dialogue, dans sa différence de la neutralité panoramique du «on». Et Rosenzweig de s'insurger contre les interprétations qui ont cherché à neutraliser la dimension lyrique du *Cantique*, en identifiant son «Je» et son «Tu» avec des figures historiques, des personnages définis, cherchant par là à «transformer la part lyrique, le Je et le Tu du poème, en un Lui ou Elle épiques et clairs»[23].

Penser la singularité du *Cantique* uniquement en termes de *Ich und Du*, de première et deuxième personnes grammaticales, serait toutefois passer à côté d'une autre différence essentielle qui s'y exprime: la différence des genres, du masculin et du féminin, portant au langage la différence sexuelle. Cette différence, en fait, ne passe pas inaperçue en hébreu, où la seconde personne est nécessairement ou masculine (c'est la forme *'attâ*) ou féminine (c'est la forme *'at*). Les suffixes possessifs de la deuxième personne varient eux aussi en fonction du genre du possesseur. Lorsqu'elle lui dit «tes caresses», elle dit *dōdêkā* (*Ct 1*, 3); lorsqu'il lui dit «tes caresses», il dit *dōdayîk* (*4*, 10). Par trois fois, le bien-aimé chante la beauté du corps de sa compagne (*4*, 1-14; *6*, 4-10; *7*, 2-10)[24]. Il

---

22. Fr. ROSENZWEIG, *L'étoile de la rédemption*, coll. Esprit, Paris, Seuil, 1982, p. 238. Selon Rosenzweig, il n'y a qu'un bref passage «où le Je demeure silencieux» (p. 238) — «le seul instant d'objectivité, la seule fondation» (p. 239) — qui est celui des paroles sur l'amour fort comme la mort (*Ct 8*, 6-7). En d'autres mots, Rosenzweig suppose ici comme l'intervention d'un narrateur omniscient. De manière intéressante, L. ALONSO SCHÖKEL voit dans ces versets (souvent mis sur les lèvres de la bien-aimée) un duo par les amants (*Le Cantique des Cantiques*, trad. J. Rouwez, s.l., éd. du Moustier, 1995, p. 48). Ce serait donc ensemble qu'ils énoncent une vérité qui les transcende, mais qui reste intérieure à leur perspective de vivants et de mortels («l'amour est fort *comme* la mort»).

23. Fr. ROSENZWEIG, *L'étoile...* (cité *supra*, note 22), p. 237; l'«ouverture» des figures du dialogue amoureux est comme relancée par la question «Qui?» qui scande le poème (*Ct 3*, 6; *6*, 10; *8*, 5); un même phénomène s'observe dans le nom donné par le bien-aimé à sa compagne: «Amour» (*2*, 7; *3*, 5; *7*, 7; *8*, 4).

24. Ces passages ont été rapprochés du genre littéraire du *waṣf* — l'éloge de la beauté du futur conjoint — illustré dans la poésie arabe (et pratiqué jusqu'à la fin du XIX[e] s. lors des mariages dans des villages syriens). Sur ce point et à

détaille et décrit: «Tes yeux..., ta chevelure..., tes dents..., tes lèvres..., ton cou..., tes deux seins...» À chaque fois, les termes sont marqués par des suffixes de forme féminine et se trouvent ainsi pris dans un tutoiement au féminin[25]. Surimprimant la différence des sexes à celle des personnes grammaticales, le dialogue du *Cantique* offre ainsi le paradigme du discours différencié. Ce qu'il exclut, c'est le discours à la troisième personne, par un «on» neutre qui bénéficierait du point de vue de Sirius, et qui ne serait pas engagé dans la double différence du «Je» et du «Tu», du masculin et du féminin.

*2. L'impératif métaphorique*

Le *Cantique* est loin d'être, cependant, un discours qui épuiserait son propos dans une canonisation de la différence. L'attraction qui porte les interlocuteurs du *Cantique* l'un vers l'autre est aussi déterminante que la différence qui marque leur dialogue. Les retrouvailles des amants, toutefois, sont toujours fugitives, comme menacées par la société qui les entoure — les frères de la bien-aimée, les confrères du bien-aimé (ses compagnons bergers), les gardes de la ville[26]. C'est essentiellement par la parole qu'ils reçoivent de s'unir, en s'appelant l'un l'autre, en se quittant, en se donnant d'autres rendez-vous, en interrogeant des tiers sur celui ou celle qu'ils aiment, en rêvant l'un de l'autre. Leur union se réalise alors à un niveau proprement poétique: au niveau des métaphores qu'ils inventent l'un pour l'autre et l'un sur l'autre. Le langage des amants du *Cantique* est, de fait, métaphorique à l'excès, avec une intensité baroque, incongrue parfois à nos yeux. Toute métaphore n'inclut-elle pas cependant une forme d'étrangeté?

Le film de Michael Radford, *Il Postino*, a récemment illustré avec bonheur le lien qui unit métaphore et discours amoureux. Ce film raconte comment les habitants d'une petite île au large de l'Italie découvrent le stupéfiant pouvoir des métaphores au

---

propos de parallèles dans les littératures de l'Orient Ancien, cf. M.H. POPE, *Song of Songs*, coll. Anchor Bible, 7C, New York, Doubleday, 1977, p. 54-85; cf. également M. FALK, *The Song of Songs*, San Francisco, Harper, 1990, p. 127-135.

25. Symétriquement, lorsqu'elle décrit la beauté de son corps à lui (*Ct 5*, 10-16), les termes sont marqués de suffixes au masculin (à la troisième personne toutefois).

26. Il doit fuir (*Ct 2*, 17; *8*, 14). De son côté, elle a été mise au ban de sa **famille (*1*, 6); elle craint le mépris des bergers (*1*, 7); elle sera battue par les gar-**

contact du poète chilien Pablo Neruda exilé sur leur terre. Écoutant un poème de Neruda sur la mer, Mario, le facteur (ancien pêcheur reconverti), «commet» sa première métaphore par inadvertance, lorsqu'il s'exclame: «Je me suis senti comme une barque au milieu des mots.» Il interroge le poète: «Alors, le monde entier, là, avec la mer, le ciel, la pluie et les nuages, serait-il la métaphore de quelque chose?» Plus tard, c'est la mère de la jeune beauté locale qui vient dire son inquiétude à Neruda, autorité morale sur l'île: Mario a fait des avances — et quelles avances! — à sa fille. Il lui a dit, a-t-elle appris, «des métaphores». Le langage amoureux est de fait un prodigieux laboratoire de métaphores, où se prolonge l'invention du langage. L'homme, selon la *Genèse*, a désigné «par leur nom tout bétail, tout oiseau du ciel et toute bête des champs», mais sans trouver «une aide qui lui soit accordée» (*Gn 2*, 20). Dans le *Cantique des Cantiques*, la création poétique par l'homme se prolonge à un second degré. Que font l'Adam et l'Ève du *Cantique*, eux qui ont trouvé l'aide assortie? Ils se donnent l'un à l'autre des noms d'animaux. Tout un bestiaire habite leur langage. Il dit d'elle qu'elle est une «cavale parmi les chars de Pharaon» (*Ct 1*, 9), une «colombe au creux d'un rocher» (*2*, 14); elle dit de lui qu'il est «une gazelle, le faon d'une biche» (*2*, 9). Mais il est aussi question, entre eux, de tourterelle (*2*, 12), de renards (*2*, 15), de chèvres et de brebis (*4*, 1-2; *6*, 5-6), de lions et de panthères (*4*, 8).

Il ne s'agit plus, comme dans le cas du premier Adam, de nommer des animaux muets; il s'agit à présent de nommer l'autre — homme ou femme — qui, être de langage, répond de plus belle. L'invention du langage se fait ici l'un en face de l'autre, ou l'un pour l'autre, comme dans une joute amoureuse[27]. «Comme un lis parmi les ronces», dit-il d'elle, «telle ma compagne parmi les filles» (*Ct 2*, 2). Elle enchaîne aussitôt, sur le même registre (végétal): «Comme un pommier au milieu des arbres du bois, tel mon

27. À propos de la dimension ludique du rapport érotique, cf. X. LACROIX, *Le corps de chair. Les dimensions éthique, esthétique et spirituelle de l'amour*, coll. Recherches morales, Paris, Cerf, 1992, p. 37-42. Faisant référence à la notion de *playing* chez D.W. WINNICOT (*Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975), X. Lacroix parle des «bienfaits de cette 'aire intermédiaire' ou de ces phénomènes transitionnels entre moi et non-moi ou entre illusion et réalité qui permettent l'expérience d'une continuité entre le dedans et le dehors» (p. 37-38). Lieu bénéfique de gratuité, de distanciation et de déplacement des règles, le jeu est néanmoins nécessairement «une parenthèse ou, du moins, un écart» (p. 41). La commune parenté du jeu et de l'érotisme avec la création artistique (et notamment avec la poésie) est soulignée par X. Lacroix dans une réflexion remarquable sur le rapport mutuel entre esthétique et éthique (p. 75-92).

bien-aimé parmi les fils» (*2*, 3). L'un se reçoit de la parole de l'autre, dans la symétrie du dialogue. C'est un jeu où chacun est créateur, où personne, ni l'homme, ni la femme, ne possède un quelconque avantage, une quelconque suprématie sur celle ou celui qui lui fait face. Les exégètes anglo-saxonnes n'ont pas manqué de saluer ceci. Comme le dit l'une d'elles, Phillys Trible: «Ni l'homme ni la femme n'exercent ici un pouvoir ou un contrôle possessif sur l'autre... [Dans le *Cantique des Cantiques*] il n'y a pas de domination masculine, ni de subordination féminine, ni de stéréotypes sur l'un ou l'autre sexe[28].» Au fond, ce que le *Cantique* illustre, c'est le dialogue amoureux comme sanctuaire de la liberté. La liberté des amants s'exerce et s'exprime dans la création de métaphores «vives», comme dirait Paul Ricœur, de figures inédites, détournant la langue de l'ordre établi, utilisant le langage pour introduire du nouveau dans le monde. C'est dans leur dialogue fragile, menacé, quelque peu clandestin, que cette liberté créatrice donne toute sa mesure, à chaque réplique, presque à chaque mot.

Les deux protagonistes du *Cantique* non seulement forgent force métaphores, ils se les refilent aussi, les reprenant l'un de l'autre, renchérissant ainsi sur leur identité contrastée. «Tes yeux sont des colombes», lui dit-il (*Ct 1*, 15); elle fait écho à sa trouvaille et file la métaphore des colombes dans son portrait du bien-aimé (en décrivant la vivacité de l'iris sur fond du blanc des yeux): «Ses yeux sont comme des colombes sur des bassins à eau, se lavant dans du lait, se posant sur des vasques» (*5*, 12). «Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée..., une fontaine scellée», lui dit-il (*4*, 12); elle enchaîne: «Je suis une fontaine de jardins»

---

28. Ph. TRIBLE, *God and the Rhetoric of Sexuality*, Philadelphie, Fortress Press, 1978, p. 160 (je traduis); cf. également Ph. BIRD: «La force et la beauté [du *Cantique des Cantiques*] s'expriment dans une relation de mutualité totale, qui n'est contrôlée ni par l'homme ni par la femme» («Images of Women in the Old Testament», dans *Religion and Sexism*, édit. R. RADFORD RUETHER, New York, Simon & Schuster, 1974, p. 82 [je traduis]); M. FALK: «Le langage des deux voix, féminine et masculine, du *Cantique*, aussi riches, sensuelles, expressives d'émotion et enjouées l'une que l'autre... témoigne d'une culture non sexiste, non hiérarchisée — fait unique dans la Bible» (*The Song...* [cité *supra*, note 24], p. 118 [je traduis]). En fait, la femme, dans le *Cantique*, parle davantage que son compagnon, et d'une manière que l'on peut dire plus intense (c'est elle, par exemple, qui se dit «malade d'amour» [*2*, 5; *5*, 8]); Ch. RABIN a proposé de voir dans l'ensemble du poème un monologue en forme de rêverie, émanant de l'imagination de l'amante (*The Song of Songs and Tamil Poetry*, dans *Studies in Religion* 3 [1973-74] 205-219). Si certaines des réparties du bien-aimé sont bel et bien «rêvées» par sa compagne (ainsi par exemple en *Ct 5*, 2), d'autres interventions témoignent toutefois d'un dialogue effectif.

(*4*, 15). Une métaphore heureuse est une métaphore sur laquelle on s'entend, créant un symbole, une alliance entre ceux qui s'y reconnaissent. C'est l'invention du langage comme langue partagée, tessère de reconnaissance mutuelle, que le *Cantique* met ainsi en lumière.

Le paradoxe de l'intimité des amants du *Cantique*, toujours en quête d'un jaloux seul à seul, est que cette intimité passe par le monde — à travers la multiplicité des métaphores que déploie leur discours. «Avant que l'amour de ce couple soit l'allégorie d'autre chose», écrit P. Beauchamp, «c'est la création entière qui est l'allégorie de ce couple[29].» L'univers, le monde commun à tous, devient le langage de l'intimité amoureuse. Entre la personne des amants et le monde, il est en fait une donnée charnière: la donnée de leur corps. À la frontière entre le soi et le monde, le corps est le milieu de leur échange — en lui s'échangent l'universalité du monde et la singularité des personnes[30]. Dans le *Cantique*, le corps est ainsi le creuset métaphorique par excellence. C'est à travers lui que la création entière s'offre à visiter le dialogue amoureux. Ceci est particulièrement manifeste dans la célébration poétique que chacun des amants fait du corps de l'autre (*4*, 1-14; *5*, 10-16; *6*, 4-10; *7*, 2-10). Ainsi, dans les premiers versets du premier de ces poèmes (*4*, 1-5):

> Que tu es belle, ma compagne, que tu es belle!
> Tes yeux sont des colombes à travers ton voile.
>
> *On présentait la fiancée voilée à son mari. Mais le voile est ici aussi comme le filtre du regard métaphorique, le seuil presque immatériel du monde des métaphores. Derrière ce voile, les yeux sont des colombes. Pourquoi la colombe? Pour des raisons visuelles, en raison du maintien, des formes ou des couleurs de l'oiseau? Pour des raisons tactiles, à cause du velouté, de la douceur de son plumage? Les métaphores du* Cantique *sont souvent le lieu de synesthésies, de perceptions simultanées, faisant jouer plusieurs sens à la fois.*
>
> Ta chevelure, tel un troupeau de chèvres
> qui dévalent du mont Galaad.
>
> *L'ondulation de la chevelure de la jeune femme prend vie dans la vision d'un troupeau de chèvres dévalant, en «moutonnant», les pentes ondulées de Galaad.*

---

29. P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre...* (cité *supra*, note 12), p. 168.

30. Cf. F. LANDY, «The Song of Songs», dans *The Literary Guide to the Bible*, édit. R. ALTER et F. KERMODE, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 305-306.

Tes dents, tel un troupeau de brebis à tondre
qui montent de la baignade,
chacune a sa jumelle, nulle n'en est privée.

*Aux chèvres noires succèdent les brebis blanches. Les premières descendaient; celles-ci remontent du lavoir. Les «dents», en hébreu, se disent au duel, parce qu'elles vont par deux (nous en avons deux rangées); d'où: «chacune a sa jumelle, nulle n'en est privée». Cette gémellité est reconnue dans la manière qu'ont les brebis de se coller l'une à l'autre. N'oublions pas que, selon la fiction, le bien-aimé est berger de son état. S'il crée des métaphores, c'est à partir de son champ d'expertise.*

Tel un fil écarlate, tes lèvres, et ton parler, harmonieux.

*Du blanc des brebis et des dents, nous passons au rouge vif de la pourpre et des lèvres. La métaphore du fil rompt à première vue avec celle des troupeaux, pour reprendre celle du voile. Mais elle prolonge aussi les allusions à la tonte et à la laine des brebis.*

Telle une tranche de grenade, tes joues à travers ton voile.

*Pourquoi passons-nous du registre animal au registre végétal? En parlant d'une tranche de grenade, l'amant parle aussi de ce qu'il pourrait manger (nous parlons de la «chair» d'un fruit), n'était le voile...*

Telle la tour de David, ton cou, bâti pour des trophées:
mille boucliers y sont suspendus, tous les pavois des héros.

*La métaphore s'éclaire lorsqu'on comprend que la jeune femme porte au cou un collier de pièces de monnaie ou de pendentifs en métal; son compagnon y reconnaît l'alignement des boucliers au sommet d'une tour en temps de paix*[31].

Tes deux seins, tels deux faons, jumeaux d'une gazelle,
qui paissent parmi les lis.

*Nous retrouvons le thème de la gémellité, comme dans le cas des brebis, métaphores des dents. Le berger délaisse ici ses troupeaux, chèvres et brebis, qu'il connaît de près, pour évoquer de jeunes animaux sauvages, aussi doux qu'effarouchables. La séquence de la phrase met en perspective la gémellité des seins et l'unité de celle qu'ils ornent (la gazelle).*

Dans un autre de ces portraits, en *Ct 7*, 2-10, l'amant multiplie à propos de sa compagne des métaphores qui associent cette dernière à la terre d'Israël: «Ton cou, telle une tour d'ivoire; tes yeux, des vasques de Heshbôn, près de la porte de Bat-Rabbîm. Ton nez, comme la tour du Liban, sentinelle face à Damas. Ta tête sur toi comme le Carmel; les nattes de ta tête telle une

---

**31. Cf. D. Lys, *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des Cantiques*, coll. Lectio divina, 51, Paris, Cerf, 1968, p. 172-174.**

pourpre; un roi est captif de ces boucles» (*7*, 5-6)[32]. La femme devient ainsi un paysage, celui de la terre d'Israël, et l'homme, son amant, devient le roi épousant en elle son royaume[33]. Le corps est ainsi, dans ces éloges de la beauté physique comme ailleurs dans le *Cantique*, le creuset des métaphores. Dans ce poème dialogué, c'est d'abord poétiquement que les corps concourent à l'union des amants: en catalysant les métaphores du monde, où se donne et s'accueille leur désir.

Les interlocuteurs du *Cantique* ne sont pas poètes à leur insu. «Qu'il me baise des baisers de sa bouche», dit-elle, au seuil du texte que nous lisons (*Ct 1*, 2). Ces baisers ne sont-ils pas *aussi* les mots que les amants s'échangent? «Le temps de la chanson est arrivé», dit-il, en évoquant la chanson de la tourterelle au printemps (*2*, 12); mais n'est-elle pas *aussi* celle de leur duo? «Fais-moi entendre ta voix, car ta voix est suave...», dit-elle, en mettant cette demande sur les lèvres du bien-aimé (*1*, 14); mais n'y répond-elle pas en proférant son poème? Dans son ouvrage *The Art of Biblical Poetry*, Robert Alter montre que la spécificité de la poésie du *Cantique* tient notamment dans la manière qu'a le poème de mettre en avant l'acte de la création poétique[34]. Ainsi en est-il dans la multiplication des «comme», *kî* en hébreu — «Ses yeux sont *comme* des colombes» (*5*, 12) — dans les comparaisons explicites qui alternent avec les métaphores pures et simples — «Tes yeux sont des colombes» (*1*, 15; *4*, 1). Articuler le «comme», c'est, discrètement, expliciter la fabrique poétique. De même en est-il de la récurrence du verbe *dāmâ*, qui signifie «être semblable, comparable (à)», ou, dans une autre conjugaison, «comparer (à)». C'est là un verbe relativement peu fréquent en hébreu biblique (trente occurrences dans l'ensemble de la Bible hébraïque), qui revient cinq fois dans les brefs chapitres du *Cantique*:

> À ma cavale, parmi les chars de Pharaon, *je te compare* (*dimmîtîk*), ô ma compagne (*1*, 9)[35].

---

32. Cf. également *Ct 6*, 4: «Tu es belle, ma compagne, comme Tirtsa, jolie comme Jérusalem.»

33. «Du miel et du lait sont sous ta langue», dit-il en évoquant ses baisers (*Ct 4*, 11), faisant ainsi écho à la description traditionnelle de la terre d'Israël, où «coulent le lait et le miel» (cf. F. LANDY, «The Song of Songs» [cité *supra*, note 30], p. 314).

34. R. ALTER, *The Art of Biblical Poetry*, New York, Basic Books, 1985, p. 193-195; cf. également H. FISCH, *Poetry...* (cité *supra*, note 7), p. 91.

35. La comparaison est audacieuse: les attelages de Pharaon étaient constitués uniquement d'étalons.

Mon bien-aimé *est comparable* (*dômeh*) à une gazelle ou à un faon d'une biche (2, 9).

*Le second membre de la comparaison se dédouble (gazelle / faon d'une biche), et c'est l'initiative comparante qui est mise en avant, en sa libéralité.*

Voici que ta taille *est comparable* (*dāmtâ*) à un palmier et tes seins à des grappes; je dis: «Il faut que je monte au palmier, que je saisisse ses régimes» (7, 8).

*Le paradoxe du discours poétique du* Cantique *est là, dans cette manière de se prendre au jeu des métaphores tout en en rappelant l'artifice.*

Fuis donc, mon bien-aimé, et *sois semblable / comparable* (*ûdĕmēh lĕkā*) à la gazelle ou au faon des biches, sur les monts embaumés (8, 14; cf. 2, 17).

*«Sois semblable à!»: les métaphores non seulement mettent les choses en lumière, elles ouvrent aussi des manières d'être à ceux qui les emploient.*

L'intimité des amants est celle du jardin ou de la chambre où ils aspirent à se retrouver, à l'abri du monde hostile. Mais cette intimité est tout autant celle du poème qu'ils s'échangent. Un passage illustre de manière particulièrement suggestive cette médiation poétique dans la relation des amants. Il s'ouvre par les mots de la femme: «Je dors, mais mon cœur veille» (*Ct* 5, 2). Plutôt que d'un réveil hors du sommeil, c'est du réveil de la jeune femme dans le sommeil qu'il s'agit sans doute ici. C'est dans son rêve qu'elle nous transporte[36], qui se trouve être le rêve de s'éveiller à la «voix» du bien-aimé, c'est-à-dire au bruit qu'il ferait en entrant chez elle, par effraction, dans la nuit. Le rêve a sa logique propre, que les cultures humaines ont scrutée de bien des manières. Cette logique, toutefois, recoupe de manière étonnante celle du discours poétique: les condensations et déplacements propres au rêve ont été décrits avec bonheur comme autant de figures de style, analogues à celles, fondamentales, de la métaphore et de la métonymie[37]. Le discours poétique de l'amante met à profit l'alibi du rêve, il fait le jeu de la logique onirique qu'il recrée — pour en dire davantage. Le rêve évoqué, de son côté, trouve dans le poème et dans ses tropes l'expression qui l'exauce, qui «parle» *comme* parle la «veille du cœur». Au chapitre deux, la

36. Sur le rôle du rêve dans le *Cantique*, cf. H. FISCH, *Poetry* (cité *supra*, note 7), p. 88-90.

37. Cf. A. ZENONI, ***Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan***, **dans *Cahiers internationaux du symbolisme* 31/32 (1976) 187-198.**

**jeune femme devinait l'être aimé debout derrière le mur, l'épiant** par la fenêtre (*2*, 2); en *5*, 2-6, elle trahit une attente plus secrète: qu'il s'introduise en son intimité. De l'intérieur de sa chambre (et de l'intérieur du rêve), elle le voit introduire la main pour libérer le verrou: «Mon bien-aimé avance sa main par la fente; et mes entrailles s'en émeuvent. Je me lève moi-même pour ouvrir à mon bien-aimé. Et mes mains distillent de la myrrhe, et mes doigts de la myrrhe onctueuse sur les paumelles du verrou» (*5*, 4-5). L'analogie sexuelle est ici difficilement récusable[38]. Mais le plus remarquable réside en ceci que la rencontre s'inscrit, le rêve aidant, «sur la porte et non dans les corps, faisant de la porte avec ses accessoires comme une redondance de chaque corps en une seule paroi»[39]. La porte et son verrou, où se pressent les mains des amants, est à la fois ce qui les sépare et le lieu métaphorique de leur union. L'image est cependant fugace: «J'ai ouvert à mon bien-aimé, mais mon bien-aimé avait disparu, il était passé» (*5*, 6). Est-ce ici qu'elle s'éveille? La métaphore (rêvée) ne peut devenir le tout de la relation; cette dernière, nécessairement, prend d'autres formes. Le rêve et son expression poétique, toutefois, soutiennent et relancent la quête: «Mon âme est sortie à sa suite, je l'ai cherché...» (*5*, 6).

Dans le rêve exprimé comme dans le dialogue amoureux, le *Cantique* illustre à l'envi ce que la sexualité humaine a en propre: sa capacité à déboucher sur le monde de la parole. Tant dans le rêve que dans le poème échangé, le désir sexuel «parle» en métaphores, se révélant ainsi irréductible à la nécessité du besoin. En se doublant d'expressions symboliques, le désir des amants devient parole échangée; il entre dans l'espace des libertés et dans le temps des quêtes humaines. Symétriquement, les métaphores amoureuses, parce qu'elles puisent à même le désir, gardent le langage au plus près de l'imaginaire, de l'affectif et du corps; la parole en devient motivante de manière extrême. Si les amants du *Cantique* sont poètes, c'est pour sauver leur amour — pour le rendre riche de promesses, et pour irriguer celles-ci du désir. En d'autres mots, c'est pour le rendre «fort comme la mort» (*Ct 8*, 6). Le *Cantique*, il ne faut pas l'oublier, se termine par un «impératif métaphorique»: «sois comparable, toi, à une gazelle ou à un faon d'une biche sur des monts embaumés» (*8*, 14). Le langage

38. Le mot *yād*, «main», dont *Ct 5*, 4 représente le seul usage au singulier dans le poème, a une signification phallique en *Is 57*, 8-10; le même usage s'observe dans la poésie ougaritique et dans l'hébreu de Qumran (cf. M.H. POPE, *Song...* [cité *supra*, note 24], p. 517-519).

39. P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre...* (cité *supra*, note 12), p. 172.

poétique ouvre, de manière prophétique, des chemins nouveaux à la liberté aimante.

*3. L'autre et le même*

Les métaphores tissent entre les amants un monde commun, qui les sauve de leur ipséité. Le langage amoureux les porte plus loin encore, puisque ces deux êtres au départ étrangers l'un à l'autre vont jusqu'à se trouver — via les métaphores — une origine commune. Ce langage de l'origine prend d'abord la forme du rapport à la mère, aux mères respectives de l'un et de l'autre. La bien-aimée l'annonce: elle ira jusqu'à introduire son compagnon dans l'espace maternel — «Je l'ai saisi et je ne le lâcherai pas jusqu'à ce que je l'aie introduit dans la maison de ma mère et dans l'appartement de celle qui m'a conçue» (*Ct 3*, 4)[40]. À la fin du poème, elle le réveille au lieu de sa naissance: «Sous le pommier je te réveille: là où fut enceinte de toi ta mère, là où fut enceinte celle qui t'enfanta» (*8*, 5). Mais plus radicalement encore s'exprime le souhait, chez l'un et chez l'autre, d'être nés d'une même origine[41]. En *8*, 1, elle s'exclame: «Que n'es-tu pour moi comme un frère, qui aurait tété les seins de ma mère!» (leurs gestes de tendresse, dans la rue, passeraient alors pour des gestes de tendresse familiale). Au tournant du chapitre 5, il l'appelle de manière insistante, par quatre fois, «ma sœur, ô fiancée» (*4*, 9.10.12; *5*, 1). L'un des deux termes — «sœur», «fiancée» — est nécessairement métaphorique, si l'amour du couple du *Cantique* n'est pas incestueux. Jalousement surveillée par ses frères (*8*, 8-9), la bien-aimée vient d'un autre lignage — nous sommes bien en contexte d'exogamie; la «fiancée» est pourtant identifiée métaphoriquement avec la «sœur», avec celle qui partage les mêmes origines. Comme le dit Francis Landy, le vœu de l'amour est aussi que «l'objet du désir [soit] une part intime de nous-mêmes»[42]. L'autre aimé m'est d'une part irréductiblement autre; toutefois, il ne m'est pas totalement hétérogène; en lui, en elle, je communie à une commune origine.

L'énigme poétique que propose le *Cantique* apparaît dès lors comme celle d'un discours — le discours amoureux de l'homme et de la femme — conjoignant le même et l'autre, altérité et iden-

40. Cf. également la référence au don de la couronne par la mère du «roi Salomon» en *Ct 3*, 11.

41. Cf. F. LANDY, «The Song of Songs» (cité *supra*, note 30), p. 312; cf. également P. BEAUCHAMP, *L'un et l'autre...* (cité *supra*, note 12), p. 173-180.

42. F. LANDY, «The Song of Songs» (cité *supra*, note 30), p. 313 (je traduis).

tité. Au commencement, il y a la différence des sexes, telle qu'elle vient au langage. *Hinnāk*, «te voici», dit-il (*Ct 1*, 15); *hinnĕkā*, «te voici», dit-elle (*1*, 16): dans l'écart qui sépare la finale de ces deux mots — mots par lesquels les amants pointent l'un vers l'autre — se formule l'énigme. «Toutes les choses», ainsi que l'écrit Ben Sira, «vont par deux, en vis-à-vis» (*Si 42*, 24). Mais l'énigme se prolonge en ceci que les deux aspirent à ne faire qu'un: «sa gauche sous ma tête, et sa droite m'enlace!» (*2*, 6; *8*, 3). En ses proverbes, la sagesse d'Israël met ce «chemin» de l'union au sommet de l'étonnement: «Il y a trois choses qui me dépassent, quatre que je ne connais pas: le chemin de l'aigle dans le ciel, le chemin du serpent sur le rocher, le chemin du navire au cœur de la mer et le chemin de l'homme dans la jeune femme» (*Pr 30*, 18-19).

Le *Cantique* nous fait méditer sans fin sur l'étonnante parabole qu'il nous donne, nous présentant un miroir de ce que nous sommes: hommes et femmes, à l'image de Dieu. Car en cette énigme s'en répète une autre: celle de la différence qui va de Dieu à l'homme et de l'homme à Dieu, où l'un n'est pas comme l'autre (cf. *Ps 50*, 21: «Tu t'imagines que je suis comme toi?»), mais où l'un reçoit de l'autre la promesse de l'union: «car YHWH mettra son plaisir en toi et ta terre sera épousée» (*Is 62*, 4).

## II.- Fragments du dialogue mystique

Au terme de ce parcours dans la poétique du *Cantique*, la question doit être posée à nouveau: en multipliant ses lectures allégoriques, la tradition d'interprétation juive et chrétienne a-t-elle abusé d'un texte qui parle de tout autre chose? En substituant le dialogue mystique au dialogue érotique, a-t-elle méconnu la proposition du *Cantique*? Ou bien a-t-elle, à sa manière, exaucé l'offre du texte poétique? De manière plus précise, on se demandera: dans ses lectures allégoriques, la tradition interprétante a-t-elle été guidée essentiellement par des facteurs externes — ainsi la symbolique de l'amour conjugal développée par les prophètes de l'alliance? Ou bien a-t-elle trouvé *dans* le *Cantique* la clé d'une relecture mystique?

Le fait est que le discours de la tradition a eu, à l'égard du *Cantique*, le réflexe le plus légitime[43]. C'est ce qu'a montré avec force

43. Sur ce point, cf. notamment H. FISCH, *Poetry...* (cité *supra*, note 7), p. 95-101.

Anne-Marie Pelletier dans son étude, *Lectures du Cantique des Cantiques. De l'énigme du sens aux figures du lecteur*[44]. La tradition interprétante a répondu à l'offre du *Cantique*, en acceptant de se prendre au pur jeu dialogique, en «embrayant» les signifiants du poème, à commencer par le «Je» et le «Tu» qui s'y disent. Ce faisant, le discours de la tradition a trouvé dans le *Cantique* ce qu'il n'aurait pas pu trouver ailleurs, et notamment dans les autres métaphores proposées par l'Écriture exprimant la relation de Dieu et de son peuple[45].

Ces différentes métaphores — celle du vigneron et de sa vigne[46], du roi et de ses sujets[47], du père et du fils[48], de la mère et de l'enfant[49], du maître et du serviteur[50], de l'homme et de ses animaux domestiques[51], du potier et de l'argile[52] — ont leur pertinence propre, mais elles se révèlent déficientes sur un point, qui est celui de la parole échangée, du face à face dialogué. Point de parole entre l'homme et la bête, la vigne et le vigneron, entre le potier et la glaise qu'il façonne. Si la parole a sa place dans la relation du père et du fils, de la mère et de l'enfant, du maître et du serviteur, du roi et de ses sujets, cette parole n'est pas le lieu d'une réciprocité. Dans le *Cantique*, la tradition interprétante a trouvé le paradigme de la parole échangée.

Parce qu'il est ce dialogue où la distinction des personnes s'enrichit de celle des genres, le *Cantique* a pu prêter au discours de la tradition la morphologie, la syntaxe, le rythme et la symbolique du dialogue avec l'autre. Il y a, bien sûr, entre le *Cantique* et ses transpositions allégoriques une compatibilité de surface quant aux genres: Dieu ou le Christ s'énoncent au masculin, tandis qu'Israël, l'Église, l'âme ou la Vierge s'énoncent au féminin. Mais l'affinité est plus profonde. La différence sexuelle, qui s'entend à

---

44. A.-M. PELLETIER, *Lectures du Cantique des Cantiques. De l'énigme du sens aux figures du lecteur*, coll. Analecta biblica, 121, Roma, Pont. Istituto Biblico, 1989; à propos de cette étude, cf. J.-P. SONNET, *«Figures (anciennes et nouvelles) du lecteur». Du Cantique des Cantiques au livre entier. À propos d'un ouvrage récent*, dans *NRT* 113 (1991) 75-86.

45. Sur ce point, cf. H. FISCH, *Poetry* (cité *supra*, note 7), p. 101-102.

46. Cf. notamment *Is 5*, 1-7; *27*, 2-5; *Jr 2*, 21; *12*, 10; *Ez 17*, 1-10; *Os 10*,1; *Ps 80*, 9-17.

47. Cf. notamment *Ex 19*, 6; *1 Sm 8*, 7; *Is 6*, 5; *Jr 8*, 19; *Ps 149*, 2.

48. Cf. notamment *Dt 14*, 1; *32*, 6; *Is 63*, 16; *64*, 7; *Ps 103*, 13-14.

49. Cf. notamment *Is 49*, 15; *66*, 12-13, et la métaphore des entrailles maternelles (*raḥămîm*) de Dieu, cf. *Is 63*, 7.15; *Ps 51*, 3 et *passim*.

50. Cf. notamment *Jos 24*, 22; *Is 45*, 4; *48*, 3.

51. Cf. notamment *Is 1*, 3; *Jr 23*, 1-4; *Ez 34*; *Za 11*, 4-17; *Ps 23*, 1-4; *80*, 2.

52. Cf. notamment *Is 29*, 16; *45*, 9-11; *64*, 7; *Jr 18*, 1-6; *Jb 10*, 9.

chaque verset du *Cantique*, constitue dans l'expérience humaine le chiffre le plus précieux de l'ouverture à l'autre, et dès lors de l'ouverture à l'altérité du divin. La différence des sexes est ce qui empêche chacun de se totaliser comme «homme» (au sens générique), et qui, inscrivant en chaque personne un manque fondamental, la fait ainsi porteur du vœu de connaître l'autre et d'être connue par lui (ou par elle). Est-ce étonnant dès lors si le désir de l'autre et l'expérience mystique du Tout-Autre mettent en jeu comme une langue commune? En exprimant le souhait du seul à seul, en racontant l'attente et la remémoration, en disant les paroles de salutation et celles de l'adieu, le discours amoureux articule ce qui est aussi la logique et le *tempo* de la vie mystique. Ici comme là, il s'agit de dialoguer avec un autre, imprévisible en sa fidélité.

Le *Cantique* fournit par ailleurs le paradigme de la parole réciproquée dans une création commune. La création *ex nihilo*, celle que raconte la *Genèse*, est le lieu d'une asymétrie fondamentale, l'homme y étant suspendu au verbe créateur de Dieu. Le *Cantique* permet de penser le rapport de l'homme et de Dieu dans leur moment de création commune, dans leur poétique commune, c'est-à-dire dans l'alliance. Cette poétique commune fait fond sur une création préalable; par le jeu des métaphores, elle fait toutefois œuvre de re-création dans le «milieu» du langage. Le *Cantique* est le chant d'un «plus», d'un surcroît. Les amants du *Cantique* sont en extase devant ce «plus», ce surcroît de bonté dispensé par l'amour et l'érotique qu'il comporte. Si le superlatif est employé à diverses reprises, à propos de l'amante notamment, «la plus belle des femmes» (cf. *Ct 1*, 8; *5*, 9; *6*, 1), le *Cantique* est aussi bâti sur un comparatif, le comparatif sur lequel s'ouvre le poème: «Tes caresses», lui dit-elle, «sont meilleures que le vin» (*1*, 2; cf. *1*, 4; *4*, 10). La bonté des choses, que l'excellence du vin vient symboliser, se trouve dépassée par la révélation de l'éros amoureux — cette bonté supplémentaire que l'on découvre au-delà de l'enfance. «Seul parmi tous les livres de la Bible», écrit Fr. Rosenzweig, «le *Cantique* débute par un comparatif — 'meilleur que le vin'... Ce 'meilleur' renoue le fil exactement là où le 'très bon' qui achève la Création l'avait laissé[53].» Ce surcroît, cet excès de bonté est en quelque sorte approprié au «plus», à l'excès que représente la révélation de Dieu, au-delà de la création. La création n'obligeait pas à ce surcroît d'intimité et de

---

**53. Fr. ROSENZWEIG, *L'étoile*... (cité *supra*, note 22), p. 238.**

bonté, que le *Cantique* permet de chanter comme «meilleures que le vin».

Cependant, pas plus que le langage de l'éros amoureux, le langage mystique ne peut congédier la création. Les métaphores de l'union s'élaborent ici comme là sur la base de «ce qui tombe sous les sens». L'expérience des parfums, des couleurs, des lignes du paysage, de la grâce des végétaux ou des animaux sont des expériences qu'on ne congédie pas dans l'expérience de Dieu[54]. Il y aura toujours un surplus des métaphores, et des métaphores terrestres, par rapport au langage rationalisant de la théologie, même mystique. L'union avec Dieu peut se dire de la manière la plus concise qui soit: «Je suis à mon bien-aimé et mon bien-aimé est à moi» (*Ct 2*, 16; *6*, 3); mais elle va plus loin en explorant, encore et toujours, les métaphores de l'union[55]. Celles-ci ont en propre de combler et de mouvoir la liberté aimante, en lui donnant les figures de son repos et de sa quête. À qui a lu le *Cantique*, Dieu rend visite en bondissant au-dessus des collines, en l'épiant à travers le treillis.

Je conclurai en revenant à l'étonnement du départ: pourquoi ma bible s'ouvrait-elle en son milieu, c'est-à-dire dans les pages du *Cantique des Cantiques*? Même si le *Cantique* n'est pas toujours au centre matériel de nos bibles, il en est le centre symbolique, au sens où l'énigme qu'il propose est aussi l'énigme de l'Écriture tout entière. Le *Cantique* fonctionne, pourrait-on dire, comme une «mise en abyme» du dialogue qui soutient de part en part l'Écriture Sainte[56]. Le dialogue amoureux du *Cantique* est celui, bien sûr, de l'homme et de la femme. Mais en dessinant le drame et le bonheur de la parole échangée, il se propose aussi

---

54. Dans leur dialogue mystique, Dieu et l'homme continuent de se donner des noms d'animaux. «Reviens, colombe», dit le Christ à l'âme dans le *Cantique spirituel* de JEAN DE LA CROIX, «car voici que le cerf blessé paraît sur le sommet boisé» (12).

55. Le corps, ici aussi, est le milieu du discours métaphorique. La tradition juive le manifeste dans la Kabbale à travers la mystique ésotérique du *šiʿûr qômâ*, qui surimprime le «corps» de la divinité, celui de l'homme «créé à l'image de Dieu» et celui de l'amant du *Cantique* (cf. A.-M. PELLETIER, *Lectures...* [cité *supra*, note 44], p. 368-390). La tradition chrétienne, de son côté, reçoit dans le corps du Christ le chiffre métaphorique par excellence (cf. la relecture christologique du *Cantique* en *Jn 20*, 1-18).

56. La théorie littéraire appelle «mise en abyme» tout phénomène de réduplication d'une œuvre (de son contenu, de l'acte de sa production ou de sa réception) au sein d'elle-même (ainsi le «théâtre dans le théâtre», dans l'*Hamlet* de W. SHAKESPEARE); cf. notamment L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1977.

comme le miroir de l'Écriture tout entière, parole échangée entre Dieu et l'homme, de l'époux à l'épouse, de l'épouse à l'époux.

*B-1000 Bruxelles* J.-P. SONNET, S.J.
Rue du Grand Hospice, 30

**Sommaire.** — Entre le sens littéral du *Cantique des Cantiques* — dialogue amoureux d'un homme et d'une femme — et sa tradition allégorique — où le *Cantique* devient dialogue entre Dieu et son peuple (dans la tradition juive) ou entre le Christ et l'Église ou l'âme croyante (dans la tradition chrétienne), y a-t-il une relation un tant soit peu motivée? L'étude que voici explore la poétique du discours que met en place le *Cantique*, discours de la différence, en Je et Tu, masculin et féminin, et discours de la communion, par la grâce des métaphores notamment. Cette forme poétique permet au *Cantique* d'articuler le discours d'alliance de la Bible tout entière.

**Summary.** — Is the relationship between the literal sense of the *Song of Songs* — as a dialogue of love between a man and woman — and its allegorical tradition — where the *Song* becomes a dialogue between God and His people (in the Jewish tradition) or between Christ and the Church or the soul of the believer (in the Christian tradition) entirely arbitrary? This study explores the poetics of the *Song of Songs* as a discourse of differenciation between the I and the You, masculine and feminine, and a discourse of communion, especially given the power of metaphors. This poetical form allows the *Song of Songs* to voice the discourse of the covenant of the entire Bible.