

Christian Biet

O quam tu pulchra es

Madame Guyon et Voltaire,
l'allégorie prise au pied de la lettre

Plusieurs rabbins ont soutenu que non seulement cette petite églogue voluptueuse n'était pas du roi Salomon, mais qu'elle n'était pas authentique. Théodore de Mopsueste était de ce sentiment; et le célèbre Grotius appelle le *Cantique des cantiques* "un ouvrage libertin, *flagitiosus*"; cependant il est consacré, et on le regarde comme une allégorie perpétuelle du mariage de Jésus-Christ avec son Église. Il faut avouer que l'allégorie est un peu forte, et qu'on ne voit pas ce que l'Église pourrait entendre quand l'auteur dit que sa petite sœur n'a point de tétons, et que si c'est un mur, il faut bâtir dessus.

(Voltaire, *Dictionnaire philosophique portatif*, s.v. *Salomon*, 1764)

La question de la réversibilité profane /vs/ sacré à propos des sens possibles du *Cantique des cantiques* n'est pas nouvelle, elle est même à la racine du texte¹. On a le plus souvent considéré le *Cantique* comme un poème écrit pour les noces de Salomon et de la fille du Pharaon, même si de nombreuses hypothèses ajoutent que sa composition est probablement postérieure au règne de Salomon puisque bien des formes employées sont plutôt du VIII^e ou du VII^e siècle. Mais c'est aussi, et surtout, selon les commentateurs, un poème dicté par Dieu pour célébrer l'amour que lui voue son peuple et celui qu'il lui voue: c'est en tout cas ce sur quoi s'entendent tous les textes religieux dès les premiers commentaires juifs du poème, depuis le II^e siècle de notre ère, après avoir généralement hésité sur sa véritable inspiration divine. Quant à l'insertion, dans ce système interprétatif, de l'interprétation chrétienne, elle ne fait qu'ajouter une couche signifiante au principe allégorique: le *Cantique* devient alors un poème célébrant l'amour réciproque de Jésus et de son Église, ou encore l'amour réciproque de Jésus et de Marie, ou les deux ensemble...

Ce chant qui "l'emporte sur tous les autres" (c'est la traduction en hébreu de son titre) est ainsi ce qui apparaît comme le chant le plus sublime de la littérature et de tous les écrits religieux – seuls le *Livre de Job* et l'*Ecclésiaste*

¹ À l'orée de cet article, deux références s'imposent pour une lecture moins littéraire et bien plus philosophique et chrétienne de ce texte: le premier est la thèse d'Anne-Marie Pelletier, *Lectures du Cantique des cantiques. De l'énigme du sens aux figures du lecteur* (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1989); le second est le livre de Paul Beauchamp, *L'un et l'autre Testament*, t. II: *Accomplir les Écritures* (Paris: Seuil, 1990), Paroles de Dieu 28.

peuvent en concurrencer l'aura. Si l'on s'entend encore de nos jours, pour observer que le sublime de l'amour humain est un moyen littéraire pour exprimer une réalité supérieure, ce sublime qui reste largement admiré, semble comme décroché de sa provenance divine, au point que l'admiration tient plus au lyrisme amoureux qu'il contient qu'au lien divin qu'il expose. Et comme le note le *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* (éd. 1954, col. 87): "Aujourd'hui, la masse des rationalistes en contestent l'origine divine. L'unique raison, sur laquelle ils échafaudent leur théorie, est le sens purement naturel, parfois peu décent, qu'ils prétendent lire dans le Cantique". De même, les analyses et les interprétations historiques, en revenant à l'idée d'un texte écrit pour le mariage de Salomon, ajoutent à ce décrochage l'observation que le style de ce chant d'amour, tel qu'il est consigné, peut s'apparenter aux chants populaires qu'on avait alors coutume de chanter durant les cérémonies nuptiales.

On aura donc d'abord affaire, en musique comme en poésie profane ou religieuse, à un sens littéral strict nommé par le *Dictionnaire de spiritualité* "littéral propre exclusif": le poème de deux amants qui se complimentent réciproquement, Salomon et la Sulamite, la fille du Pharaon (quoique cette interprétation naturaliste ait été condamnée par le V^e concile œcuménique de Constantinople, en 553). Ce plan naturaliste ou inférieur, ce "sens littéral propre exclusif" qui met en poème, ou en scène, deux amants-époux, Salomon et la fille de Pharaon, va ainsi perdurer dans les interprétations, tandis que s'élaborent plusieurs plans supérieurs figurant des analogies spirituelles bien plus hautes: dans un premier temps on peut concevoir que le poème fait dialoguer Yahvé et Israël, mais ce peut être aussi, pour les chrétiens, le dialogue du Christ et de son Église, ou du Christ et de chaque âme (comme le propose saint Bernard et bien d'autres qui le suivront en particulier au XVII^e siècle), ou le dialogue du Christ et de la mère de Dieu, la vierge Marie (principalement en pleine période mariale au XVII^e siècle). La difficulté de mettre en place un décryptage déterminant une seule interprétation rend alors le commentaire nécessaire, ne serait-ce que pour minimiser ou effacer le discours littéral premier. Sur le plan religieux, on aura alors affaire à un sens "littéral figuré" qui désigne l'amour réciproque de Dieu et de son peuple, tandis que le sens "non-littéral mais typique" figurera, pour les chrétiens, l'Union du Christ avec l'Église. On s'appuiera donc sur les analogies, mais aussi sur les figures de l'allégorie ou de la parabole pour lire le/les sens du poème.

C'est à partir de toutes ces couches signifiantes que le XVII^e et le XVIII^e siècles français réagissent à ce texte, donc à partir de positions contrastées. Nous ne pourrions toutes les analyser, ou même les citer, et nous ne retiendrons ici que la question de la réversibilité amoureuse, ou plutôt de l'acceptation, ou non, de l'adéquation de l'amour charnel à l'amour de Dieu et des possibilités qu'il produit en termes d'essai, religieux, anti-religieux, mystique, mais aussi en termes poétiques, ou même en termes musicaux.

1. DÉTOUR MUSICAL: CHANSONS AMOUREUSES / CANTIQUES SPIRITUELS

Car en cette période, la musique et le poème sont tout aussi importants que l'essai pour ce qui est de la célébration de l'amour de Dieu ou de l'amour pour Dieu: elle ponctue à l'époque la réversibilité de l'amour de Dieu et de l'amour charnel, ou simplement humain. Sans encore recourir au *Cantique des cantiques*, on notera ainsi que les cantiques spirituels et les chansons amoureuses figurent souvent les deux versions écrites d'une même partition musicale. Si la musique perdure ou modifie son rythme, les paroles changent, et cette tradition est particulièrement fournie sur ce point au début du XVII^e siècle. Il y a donc, et depuis longtemps², réversibilité du texte musical et jeu possible ou séparation possible dans la mesure où la superposition n'est pas nécessairement, voire pas du tout, notée comme transgressive ou blasphématoire: la réversibilité est donc pleinement assumée, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de chansons et de mélodies sur l'amour de Dieu ou sur l'amour charnel. Au XVI^e-XVII^e siècle, le phénomène des parodies spirituelles – qui prennent appui sur des chansons profanes pour substituer aux paroles souvent licencieuses des paroles religieuses – correspond à une pratique de dévotion privée encouragée par la Contre-Réforme. Si, dans le courant du XVI^e siècle, le Psautier huguenot s'empare des chansons populaires pour remplacer le texte profane par les *Psaumes* de David (c'est ce que fait Marot par exemple), le principe de la réversibilité se généralise dans les deux sens: avec la même musique, on passe de la chanson amoureuse au cantique religieux et inversement, si bien

² Avant tout, merci à Anne-Madeleine Goulet dont les précieux renseignements m'ont aidé à mieux comprendre ces phénomènes d'aller-et-retour entre les chants profanes et religieux. Déjà au Moyen Âge (particulièrement au XIII^e et XIV^e siècles) il semble que l'on ait eu recours à des thèmes liturgiques (appelés "teneurs" ou *ténors*) dans des chansons profanes. Dans l'écriture polyphonique de l'époque, la voix principale, souvent venue du plain chant, se nommait en effet *teneur*, et il arrivait fréquemment que l'on utilise des *teneurs liturgiques* dans des chansons polyphoniques profanes, ou encore qu'on fasse l'inverse, car les mélodies profanes pouvaient en effet être recyclées dans des chants religieux. Il arrivait aussi fréquemment, dans le répertoire des "motets" polytextuels, qu'on superpose textes profanes et textes sacrés: on chantait donc en même temps du profane et du sacré, c'est le cas par exemple des motets du manuscrit de Montpellier (un enregistrement récent en témoigne, par "Les escholiers de Paris", où l'on voit incipits des chansons – en français et en latin pour une même chanson; voir: http://www.harmonicclassics.com/album/H_CD_9245/). Au XV^e siècle, des messes polyphoniques s'inspirent d'une composition préexistante (chanson ou madrigal) et l'on ne citera ici que l'exemple le plus connu, qui est celui de *la messe de l'Homme armé*. Le principe est simple puisqu'il s'agit d'une superposition ou d'un recyclage qui va du profane au sacré: le *cantus firmus* de cette messe est fondé sur la mélodie profane d'une chanson alors très populaire: "L'homme armé doit on doubter, On a fait partout crier, Que chacun se viengne armer d'un haubregon de fer, L'homme armé doit on doubter". Ainsi, entre 1450 et le XVII^e siècle, de nombreux compositeurs utilisent cette mélodie (on recense une quarantaine de messes dites "de l'Homme armé", dont celle par exemple de Guillaume Dufay ou les deux messes de l'Homme armé de Josquin des Prés) pour produire des messes tout à fait respectables.

qu'il est commun qu'aux XVI^e et XVII^e on joue sur la réversibilité du poème religieux/amoureux en se servant de la musique. Face au succès rencontré par le Psautier huguenot, d'une part, et face au triomphe de l'air de cour – répertoire jugé dangereux parce que mondain –, les dévots entreprennent ainsi d'utiliser ces pièces profanes en les détournant³, pour mieux viser un public élargi: celui des jeunes filles, des enfants, des mondains, en d'autres termes des galants, mais aussi des religieux.

2. LE CANTIQUE DES CANTIQUES EN MUSIQUE: LE PROBLÈME DE LA RÉVERSIBILITÉ AMOUREUSE

Bien des textes religieux, et le *Cantique des cantiques*, n'échappe pas à la règle, sont mis en voix de manière réversible lorsqu'il s'agit de l'amour et qu'il est possible de mettre ostensiblement en avant une fonction religieuse tout en conservant un texte qui, littéralement, figure l'amour charnel. Il ne faudra donc pas s'étonner si Claudio Monteverdi (1567-1643) ou Alessandro Grandi (1586?-1630), ou d'autres encore, fort nombreux (Banchieri, Cavalli, etc.), sacrifient au plaisir de mettre en musique une partie du *Cantique des cantiques*. Ce sera plus particulièrement le cas du passage réversible *O quam tu pulchra es* (1625 pour Monteverdi) qui peut sans difficulté, être chanté en milieu religieux comme en milieu profane – même si, dans un premier temps, le cantique spirituel a plutôt été consacré au culte marial comme c'était précisément la tendance à l'époque.

Texte de Grandi et Monteverdi:

O quam tu pulchra es,
Amica mea, columba mea,
Formosa mea

³ Pour en donner une idée, on pourra s'appuyer sur l'enregistrement de Marco Horvat et de son ensemble Faenza, intitulé *La Semaine mystique* (2005). Son répertoire est emprunté à des recueils de parodies spirituelles qui parurent entre 1615 et 1640. On verra par exemple que *L'Amphion sacré* (1615) contient une petite centaine de contrafacta de pièces profanes à 4 ou 5 voix, parmi lesquelles figurent de nombreux airs licencieux de Pierre Guédron et l'on verra aussi que *La Pieuse alouette* (1619, 1621) contient près de 800 timbres de chansons populaires et d'airs mondains, sur lesquels peuvent se greffer les paroles pieuses de nombreux cantiques. Dans son commentaire qui accompagne le disque, Thomas Leconte qualifie l'ensemble d'"ingénieux système de croisements littéraires et musicaux", qui "permet une interchangeabilité de ces associations pour former au final un corpus quasi-inépuisable d'airs spirituels". L'exemple de l'air de Guédron, "À Paris sur petit pont", est particulièrement savoureux. En partant de la célèbre contrepèterie musicale (suite: "le pont du coil, le coil du pont"), la parodie spirituelle conserve la musique alors que le texte devient "Le seigneur est mon flambeau et ma grâce coutumière": une fois les paroles substituées, il suffit de changer le tempo et le phrasé pour transformer un air guilleret et paillard en un psaume austère et édifiant!

Oculi tui columbarum
Capilli tui sicut greges caprarum
Et dentes tui sicut greges tonsarum.
Veni de Libano, veni coronaberis.
Surge propera, surge sponsa mea,
Surge dilecta mea, immaculata mea,
Surge, veni, quia amore languo.⁴

Le *Cantique des cantiques* sera donc musicalement présent dans les églises, dans le monde et dans les couvents puisqu'à côté des compositeurs les plus célèbres de l'époque, les religieuses elles-mêmes s'adonnent à la composition musicale en s'appuyant sur le poème lyrique biblique⁵. Reste que le sens naturaliste ou "littéral propre exclusif" – le poème de deux amants qui se complimentent réciproquement – devient de plus en plus difficile à négocier à mesure qu'au XVII^e siècle, la modernité prend corps: si l'on peut penser que le jeu de réversibilité entre le profane, voire le graveleux, et le sacré, était auparavant tout à fait topique et sans grand dommage pour l'amour divin, on doit maintenant convenir qu'il commence à en choquer d'aucuns. La supposée hypocrisie d'un tel répertoire est alors dénoncée par l'Église radicale, puisque, selon elle, il y a fort à parier que les chanteurs connaissent trop bien les paroles profanes pour les oublier lorsqu'ils chantent les paroles dévotionnelles, sans compter les auditeurs qui ont évidemment tout en tête. Il faudra donc que les commentateurs rusent pour tenter d'éviter l'analogie entre l'amour charnel et l'amour divin, ou qu'ils en reconnaissent les dangers, ou qu'ils en soulignent les attraits, et c'est là tout l'enjeu des textes sur lesquels nous allons maintenant faire porter l'analyse.

⁴ Que tu es belle,
Ma bien-aimée, ma colombe,
Ma très belle,
Tes yeux sont ceux des colombes,
Tes cheveux sont comme des troupeaux de chèvres,
Tes dents sont comme un troupeau de brebis à tondre.
Viens de ton Liban, viens et sois couronnée.
Surgis vite, surgis mon épouse
Surgis ma précieuse, mon immaculée,
Surgis et viens, tant je languis d'amour.

On renverra, pour une écoute attentive, aux passages enregistrés suivants: Alessandro Grandi (1586?-1630), Philippe Jaroussky: <https://www.youtube.com/watch?v=tApBlbylg14>, Claudio Monteverdi (1567-1643), *O quam tu pulchra es* (1625), Gérard Lesne Alto: <https://www.youtube.com/watch?v=U8a-AsRkPoM>.

⁵ Ces compositions du XVII^e siècle écrites pour et par des religieuses ont ainsi donné lieu à la publication d'un enregistrement de la Cappella Artemisia, dir. Candace Smith, *Soror mea, sponsa mea* (2005), dans lequel on trouve les noms de Raphaella Aleotti (c. 1574-1646), Lucrezia Orsina Vizzana (1590-1662), Maria Xaviera Perucona (c. 1652-1709), Margarita Cozzolani (c. 1602-1677), Isabella Leonarda (1620-1701) au côtés de ceux de Francesco Martini, Sisto Reina, Giovanni Nanino, Adriano Biancheri, Claudio Monteverdi, Pietro Pace, Agostino Soderini, Giovanni Mangoni, ou Natale Monferrato.

3. BOSSUET: L'INTERPRÉTATION DOXALE

En s'adressant aux religieuses de son diocèse, Bossuet, très classiquement, peut ainsi proposer/imposer son propre commentaire⁶ et reprendre l'idée du lien avec le rituel d'un mariage se référant au rituel matrimonial royal, en ajoutant évidemment que le *Cantique* est écrit pour un mariage particulier célébrant l'amour de Dieu et de son peuple, à l'image de l'amour du Christ pour l'Église et pour l'âme religieuse.

Quiconque méditera ces paroles avec attention [...] comprendra aisément que Salomon a eu raison de représenter les chastes amours de l'Église et des âmes fidèles par l'amour de la société conjugale. Mais cet aimable Époux de l'Église, dont la beauté surpasse toutes les beautés humaines, s'est fait désirer pendant plusieurs siècles; et il ne s'est enfin livré à son Épouse, qu'après avoir été demandé par des vœux continuels. Et à peine est-il venu jusqu'à nous, à peine le Verbe s'est-il fait chair, qu'il est aussitôt retourné vers son Père, d'où il reviendra pour nous élever à lui; de sorte que, sous divers regards, l'Église l'a possédé et l'attend encore. La même chose arrive tous les jours aux âmes fidèles; Jésus-Christ s'en va et revient à elles par des retours ineffables; et certaines âmes, élevées au plus haut degré de la contemplation, semblent en quelque sorte le posséder comme leur véritable époux. C'est donc ces vœux et ces soupirs, cette langueur d'une âme qui attend le repos et la joie de celle qui jouit que le Saint Esprit veut nous faire comprendre, en nous proposant en ce livre les transports incroyables de l'amour humain, afin que nous y voyons tous les degrés par où on s'avance vers Jésus-Christ dans la vie spirituelle.⁷

Et si, poursuit Bossuet, le texte se réfère au mariage de Salomon, il faut alors en replacer la signification dans l'ensemble des interprétations des mariages de la *Bible* – et donc se référer à ce qui est dit du mariage des patriarches (*Gn* 29,27), des Juges (*Jg* 14,12 s.), ou de Tobie (*Tb* 8,23). Ainsi, ce mariage aura un sens littéral qui parle concrètement – mais pudiquement – de la relation de l'époux et de l'épouse et affichera une progression dans la vie de l'épouse: d'un amour réel, l'épouse passe à un amour de plus en plus fort qui devient un modèle pour les religieuses auxquelles Bossuet s'adresse.

Voici d'abord l'ordre des sept jours. L'Épouse y paraît toujours attachée à l'Époux et l'aimant d'un amour constant, dont voici les degrés. Au premier jour l'âme se défie de sa beauté, elle en excuse les défauts: mais se laissant gagner aux attraits d'une dévotion sensible, elle se plaît trop à ce qui flatte les sens. Au second, dans ce commencement de sa conversion et parmi les exercices d'une vie plus réglée, affligée du souvenir des péchés de sa vie passée, soutenue toutefois par les consolations d'une vie nouvelle, elle suit l'Époux

⁶ Dans Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres complètes* (Paris: Louis Vivès, 1862), t. I, 609-678. Le texte est une traduction du latin, avec des notes rapides et un commentaire à la fin de chaque chapitre.

⁷ *Ibid.*, 611.

qui la conduit dans la solitude où elle mortifie les restes de la cupidité. Les épreuves de l'amour commencent au troisième jour; l'âme en devient plus fervente et plus appliquée à sa perfection. Au quatrième, les épreuves continuent; l'âme en souffre des douleurs plus vives, mais elle reçoit aussi de nouvelles grâces: une nouvelle force la rend victorieuse des attaques de ses ennemis; elle s'élève au-dessus des âmes les plus parfaites. Au cinquième, elle est l'admiration de l'Époux et de toutes ses compagnes. Mais au sixième jour, plus sa vertu est éclatante, plus elle cherche la solitude: elle-même y attire l'Époux pour s'abandonner à son amour sans mesure et sans distraction, et pour y recevoir tous ses enseignements. Au septième, appuyée sur l'Époux, elle se repose amoureusement dans son sein, comme au jour du sabbat.⁸

Bossuet, comme beaucoup d'autres commentateurs, corrige au besoin et limite ainsi la grande ouverture ou la grande réversibilité de l'allégorie. C'est bien cette direction doxale qu'il entend promouvoir afin qu'instruites par Bossuet, les religieuses puissent adopter cette démonstration et suivre pas à pas cet exercice spirituel fondé sur le texte du *Cantique*. Cependant, surgit une difficulté, ou au moins un problème dont quelques mécréants ont pu s'emparer, qui tient au fait que le texte du *Cantique* a besoin d'un commentaire pour être lu de manière à ce que les analogies qu'on peut y trouver ne soient pas impudiquement outrepassées, ou autrement interprétées qu'avec toute la circonspection chrétienne dont Bossuet fait preuve. Et c'est évidemment là, dans un commentaire ironique anti-religieux qui s'amuse à reprendre d'un point de vue historique et raisonnable les allégories du *Cantique*, que Voltaire intervient.

4. VOLTAIRE: L'ALLÉGORIE AU PIED DE LA LETTRE

Une allégorie suppose que les deux faces du discours se recouvrent exactement. Selon le pseudo-Héraclite, "la figure de style qui dit une chose mais en signifie une autre différente de la chose dite est appelée par son nom propre allégorie"⁹. En 1729, Du Marsais reprend cette définition étymologique et opte pour le sens de "discours": "l'allégorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paraît tout autre chose que ce qu'on a besoin de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point". En théorie, l'allégorie impose donc que le discours ou le mot non-figuré apparaisse comme vraisemblable, aussi compréhensible que possible et aussi crédible que le discours figuré qui le recouvre en totalité, si bien que l'allégorie doit être suffisamment transparente, tout en évitant de l'être trop, au risque que sa fonction dyna-

⁸ *Ibid.*, 676.

⁹ Voir Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris: Seuil, 1978), 27.

mique se perde, car si elle est immédiatement traversée, ou résolue, le sens initial se dissout avec la résolution.

Or pour le *Cantique*, le problème réside dans le sens initial (ou manifeste) car il est bien difficile de proposer une adéquation absolue entre le sens manifeste du poème, avec son cortège d'images "peu décentes", et le sens allégorique qui doit en dériver. À partir de là deux stratégies sont possibles: ou l'on conserve le principe de l'allégorie et l'on rencontre immédiatement le danger contenu dans le sens manifeste, ou l'on s'éloigne de l'allégorie stricte pour prendre une distance qui cette fois est celle de la parabole. En effet, la parabole, selon le *Dictionnaire de Trévoux*, "signifie, proprement comparaison. [...] instruction allégorique fondée sur quelque chose de vrai ou d'apparent de la nature ou de l'histoire, dont on tire une moralité par la comparaison de quelque chose autre qu'on veut faire entendre au peuple, similitude ou allégorie sous laquelle on enveloppe quelque vérité importante"¹⁰. La parabole fournit ainsi une distance qui permet de ne pas se cantonner à un jeu d'adéquation stricte, si bien qu'une lecture religieuse préférera, dès le XVIII^e siècle, une lecture parabolique à une lecture allégorique du *Cantique*.

Inversement, les auteurs qui soutiennent une polémique anti-religieuse se cantonnent à l'allégorie stricte puisqu'elle rend fort dangereuses les images indécentes initiales et frappe en retour la cible allégorique (Marie par exemple...). Lorsqu'il s'agit d'entrer dans la lutte anti-cléricale, Voltaire utilise donc l'allégorie pour en rappeler le sens premier et, bien évidemment, le commenter. En se limitant à l'allégorie et en prenant systématiquement les images au pied de la lettre, il met en avant le sens premier et ironise sur lui en dégradant le sens figuré religieux qui devait, en principe, le recouvrir totalement. C'est le principe du passage au burlesque (l'amant, ou Salomon, on le verra, devient "Le Chaton" dans le *Précis du Cantique des cantiques*) ou de l'emploi de la parodie.

Dans son *Précis du Cantique des cantiques* (1759¹¹), comme dans l'article *Salomon* du *Dictionnaire philosophique portatif* de 1764, Voltaire joue ainsi sur deux tableaux: d'une part il dénonce l'allégorie comme un principe trop transparent, d'autre part il dénonce l'obscurité de l'allégorie du *Cantique* en la réduisant à un dispositif burlesque, en d'autres termes au côté matériel de l'image. La stratégie de Voltaire est d'attaquer la religion en jouant sur le principe de la littéralité et en prenant au pied de la lettre des récits, des narrations, des séquences de la *Bible* ou des *Évangiles* qui ne peuvent pas, ou ne peuvent plus être lus au sens premier – purement narratif au regard de la vraisemblance, car c'est depuis la vraisemblance que Voltaire écrit en désignant la littéralité des textes religieux comme proprement invraisemblable au point qu'il fait de l'invraisemblance une drôlerie, amusante parce qu'elle choque la raison.

¹⁰ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, (Nancy: P. Antoine, 1738-1742), vol. III, s.v. *Parabole*, 515.

¹¹ *Le Précis du Cantique des cantiques* (1759), dans *Œuvres complètes de Voltaire* (Paris: Garnier frères, 1877), on consultera aussi l'autre édition de 1761 avec réponse aux attaques.

C'est ainsi à coups de butoir de la raison, en transformant le texte allégorique en narration directe que Voltaire place son texte en ordre de bataille dans le *Précis du Cantique des cantiques*¹² puisqu'il s'agit de combattre par l'humour ce qu'il désigne comme de la superstition. Dès lors, par ce principe d'écriture très simple qui est celui du retour à la littéralité "naturelle", Voltaire peut faire mouche sous l'apparence d'une édition pseudo-scientifique du *Cantique*. Partant de la *Vulgate*, il traduit certains passages du poème, les rend sous forme de dialogues entre la Sulamite et l'amant (pour lequel il emploie le mot "chaton" dont il dit qu'il signifie *amant* en hébreu...), ponctués par l'intervention des "compagnes de la Sulamite", puis il ajoute en note d'autres éléments qu'il a retranchés du texte principal – et il commente les raisons de ces "suppressions" dans les remarques qui suivent les notes.

LA SULAMITE

*J'ai peu d'éclat, peu de beauté, mais j'aime,
Mais je suis belle aux yeux de mon amant;
Lui seul il fait ma joie et mon tourment;
Mon tendre cœur n'aime en lui que lui-même.
De mes parents la sévère rigueur (2)
Me commanda de bien garder ma vigne;
Je l'ai livrée au maître de mon cœur:
Le vendangeur en était assez digne.*

LE CHATON

Non, tu ne te connais pas, (3)
O ma chère Sulamite!
Rends justice à tes appas,
N'ignore plus ton mérite.
Salomon dans son palais
A cent femmes, cent maîtresses,
Seul objet de leurs tendresses
Et seul but de tous leurs traits;
Mille autres sont renfermées
Dans ce palais des plaisirs,
Et briguent par leurs soupirs
L'heureux moment d'être aimées.
Je ne possède que toi;
Mais ce sérail d'un grand roi,
Ces compagnes de sa couche,
Ces objets si glorieux,
N'ont point d'attrait qui me touche;
Rien n'approche sous les cieux

¹² On lira avec profit l'article de Claire Placial, "Voltaire lecteur du *Cantique des cantiques*: de la parodie à l'émergence de la critique biblique", dans *Traduire, trahir, travestir*, éd. par Jean-Pierre Martin et Claudine Nédélec (Arras: Artois Presses Université, 2001), 23-40.

D'un sourire de ta bouche,
D'un regard de tes beaux yeux.
Sais-tu que ces grandes reines,
Dans leurs pompes si hautaines,
A ton aspect ont pâli?
Leur éclat s'en est terni;
Défaites, humiliées,
Malgré leur orgueil jaloux,
Toutes se sont écriées:
Elle est plus belle que nous!

2 – TEXTE: Je suis noire, mais je suis belle comme les tabernacles de Cédar, et comme les pelisses de Salomon... Ne considérez pas que je suis trop brune, car c'est le soleil qui m'a hâlée. Mes parents m'ont fait garder les vignes: hélas! je n'ai pu garder ma propre vigne.

REMARQUE: Ces paroles semblent prouver que la Sulamite est une bergère, une villageoise, qui dit naïvement qu'elle se croit belle comme les tapisseries du roi, et que par conséquent ce cantique n'est pas l'épithalame de Salomon et d'une fille du roi d'Égypte, comme d'illustres commentateurs l'ont dit. Les princesses égyptiennes n'étaient pas noires, et ne gardaient pas les vignes.

3 – TEXTE: Si tu ne te connais pas, la plus belle des femmes, va paître tes moutons et tes chevreaux... Il y a soixante reines, quatre-vingts concubines, et des jeunes filles sans nombre. Tu es seule ma colombe, ma parfaite. Les reines et les concubines t'ont admirée.

REMARQUE: Ces soixante reines et ces quatre-vingts concubines ont fait penser à plusieurs commentateurs que ce n'est pas Salomon qui composa ce Cantique, puisque Salomon avait sept cents femmes et trois cents concubines, selon le texte sacré. Peut-être n'avait-il alors que soixante femmes. Il se peut aussi que l'auteur parle ici d'un autre roi que Salomon. Les commentateurs qui ne croient pas que le *Cantique des cantiques* soit de ce roi juif, prétendent qu'il n'est guère vraisemblable que Salomon dise à sa bien-aimée: "*Tu es plus belle que toutes les maîtresses du roi*". C'est une expression qui semble convenir aux hommes d'un ordre inférieur, comme il est d'usage parmi nous d'appeler une femme ma reine; cependant il est tout aussi naturel que Salomon dise à sa nouvelle femme: "*Tu es plus belle que toutes mes femmes et mes maîtresses*".

5. LA HAINE DU LYRISME...

Mais derrière ce style combattant fait d'ironie et d'humour, se cache un autre enjeu qui peut expliquer l'agressivité de Voltaire vis-à-vis du *Cantique*. Certes, le *Cantique* est une cible de choix parce qu'il s'agit là d'un chef-d'œuvre canonique lorsqu'il est question d'amour, religieux ou non. Et c'est peut-être là la première raison pour laquelle Voltaire s'y attaque puisqu'il adore prendre

pour cible positive ou négative les “grands” textes, ou plutôt les textes qui sont considérés comme “grands” par son temps. C’est un premier point.

Le deuxième est qu’il s’agit d’un texte de “tendre” poésie lyrique “orientale” qui peut être opposé, précisément, à l’idée de la poésie raisonnable telle que Voltaire l’utilise et la défend. Voltaire en effet, ajoute à sa traduction-adaptation “précis” du *Cantique*, quelques remarques introductives défendant son texte, mais qui tiennent aussi à l’écriture du poème:

Je n’ai donc rendu que les idées tendres; j’ai supprimé celles qui vont plus loin que la tendresse, et qui peuvent paraître trop physiques; de même que j’ai adouci, dans l’*Ecclésiaste*, ce qui pouvait paraître d’une métaphysique trop dure. Ceux qui me reprochent d’avoir supprimé les choses hardies n’ont pas fait assez d’attention au temps présent; et ceux qui me reprochent d’avoir fidèlement exprimé les autres n’ont aucune connaissance des temps passés. En un mot, l’esprit du texte est entièrement conservé dans mon ouvrage. (*Lettre de M. Eratou à M. Clopirc, aumônier de son altesse sérénissime monseigneur le Landgrave*, 1761)

Il y aurait donc, dans le *Cantique*, une naïveté orientale, tendre et archaïque (un témoignage de la poésie des anciens Hébreux), que Voltaire entend rendre au nom de “l’esprit du texte”: il supprime les passages les plus “physiques” qui choqueraient nos mœurs modernes (il est donc clair que ce qui est trop physique et trop métaphysique ne convient pas à notre temps); mais il maintient d’autres passages “hardis” au nom de la connaissance qu’on doit avoir de la poésie de ces temps passés. *In medio stat virtus*: le *Précis* de Voltaire en mettant au loin les excès, améliorera le *Cantique*:

Après avoir donné le *Précis de l’Ecclésiaste*, qui est l’ouvrage le plus philosophique de l’ancienne Asie, voici le *Précis du Cantique des cantiques*: c’est le poème le plus tendre, et même le seul de ce genre, qui nous soit resté de ces temps reculés. Tout y respire une simplicité de mœurs, qui seule rendrait ce petit poème précieux. On y voit même une esquisse de la poésie dramatique des Grecs. Il y a des chœurs de jeunes filles et de jeunes hommes qui se mêlent quelquefois au dialogue des deux personnages. Les deux interlocuteurs sont le Chaton et la Sulamite. Chaton est le mot hébreu qui signifie l’amant ou le fiancé; la Sulamite est le nom propre de la fiancée. Plusieurs savants hommes ont attribué cet ouvrage à Salomon; mais on y voit plusieurs versets qui ont fait douter qu’il en puisse être l’auteur.

On a rassemblé les principaux traits de ce poème, pour en faire un petit ouvrage régulier qui en conservât tout l’esprit. Les répétitions et le désordre, qui étaient peut-être un mérite dans le style oriental, n’en sont point un dans le nôtre. On s’est abstenu surtout scrupuleusement de toucher aux sublimes et respectables allégories que les plus graves docteurs ont tirées de cet ancien poème, et on s’en est tenu à la simplicité non moins respectable du texte. (*Avertissement de 1759*)

On le voit, sous couvert de vanter la tendresse de textes célèbres appartenant à des temps reculés, Voltaire joue déjà, *via* l’onomastique et à travers la critique

philologique (alors qu'il ne sait pas l'hébreu et qu'il prend appui sur la *Vulgate*), au traducteur scientifique et littéral, tout en rendant d'emblée burlesque un dialogue qui emprunte apparemment le style de l'idylle, entre un chaton et une sulamite, dialogue lui-même présenté sous forme de *dramatis personae*. Et c'est ce type de jeu et de décalage qui lui permet, dans l'article *Salomon* du *Dictionnaire philosophique portatif* de 1764, d'analyser, de condamner, de ridiculiser, souvent à grands coups d'antijudaïsme¹³, les invraisemblances et autres curiosités du texte biblique.

On pourrait demander quelques explications à l'auteur du *Cantique*, quand il dit, *Votre nombril est comme une coupe dans laquelle il y a toujours quelque chose à boire; votre ventre est comme un boisseau de froment; vos tétons sont comme deux faons de chevreuil, et votre nez est comme la tour du mont Liban.*

J'avoue que les *Églogues* de Virgile sont d'un autre style; mais chacun a le sien, et un Juif n'est pas obligé d'écrire comme Virgile.

Certes, la raison philosophico-poétique est à l'œuvre et s'attache à faire de ce poème à maints titres "canonique" une "petite églogue voluptueuse" (*Dictionnaire philosophique portatif, ibid.*). Mais on peut aussi apprécier la façon dont Voltaire s'empare de la manière dont beaucoup de poètes du XVIII^e siècle, principalement, assument, ou bien au contraire cherchent à refouler, certaines caractéristiques d'une relation dévote qui, de fait, réinterprète les codes pétrarquistes. Des "codes" dont Julien Goëury dit qu'ils sont "assez impératifs en matière de genre et de sexualité, et dont on sait qu'ils ont joué un rôle décisif dans le travail de conversion de la muse profane en muse sacrée après le concile de Trente"¹⁴.

Ce à quoi Voltaire se réfère et qu'il a du mal à supporter est ainsi l'archaïsme lyrique pétrarquiste ou pastoral de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Et c'est ce lyrisme ancien de l'églogue pastorale (bien inférieure, selon lui, à la belle et classique églogue virgilienne) qu'il lit dans les traductions du *Cantique*. Le travail de Voltaire est ainsi anti-religieux, anti-lyrique et anti-pastoral lorsqu'il littéralise, pour s'en moquer, les "pastorales mystiques" du XVII^e siècle (le mot est de Jean Rousset¹⁵) qui cultivaient l'allégorie nourrie

¹³ "Mais que ses livres aient été écrits par un Juif, que nous importe? Notre religion chrétienne est fondée sur la juive, mais non pas sur tous les livres que les Juifs ont faits. Pourquoi le *Cantique des cantiques* sera-t-il plus sacré pour nous que les fables du *Talmud*? C'est, dit-on, que nous l'avons compris dans le canon des Hébreux: et qu'est-ce que ce canon? C'est un recueil d'ouvrages authentiques. Eh bien un ouvrage pour être authentique est-il divin? Une histoire des rois de Juda et de Sichem, par exemple, est-elle autre chose qu'une histoire? Voilà un étrange préjugé. Nous avons les Juifs en horreur, et nous voulons que tout ce qui a été écrit par eux et recueilli par nous, porte l'empreinte de la Divinité. Il n'y a jamais eu de contradiction si palpable" (fin de l'article *Salomon* du *Dictionnaire philosophique portatif* de 1764).

¹⁴ Julien Goëury, "La relation dévote, une relation queer? Le cas des Théorèmes de Jean de La Ceppède", *PFSC* XLI, 81 (2014).

¹⁵ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (Paris: José Corti, 1954), 47-48.

de l'exégèse du *Cantique* pour figurer les matières les plus saintes par l'image d'un corps féminin offert au désir sexuel. Ce faisant, il reprend la technique des libertins du XVII^e siècle qui dévoilent le fait que, sous l'apparence d'un épithalame léger, la pastorale, qu'elle soit laïque ou religieuse, exprime, de façon couverte, un véhément désir sexuel. "L'allégorèse libertine travaille ainsi à faire passer brusquement au premier plan, par des jeux appropriés de langage (métaphores, équivoques, etc.), ce que la pastorale ne cesse d'évoquer, de différer, de diffracter et de dissimuler dans les contours du paysage"¹⁶.

Dans son entreprise anti-lyrique et anti-pastorale, Voltaire peut alors remonter un cran plus haut dans l'histoire et en venir au style archaïque des Hébreux. Claire Placial, dans son article de 2001¹⁷, a ainsi parfaitement raison de convoquer l'article de Voltaire "De la littérature des Hébreux" dans *Gazette littéraire de l'Europe* (1764), où il commente le style du *Cantique*.

remarquable par sa force et la hardiesse des images et des figures; mais il faut avouer que ce peuple n'avait aucune idée de ce que nous appelons goût, délicatesse, convenance. Leurs allusions fréquentes à la grossesse, à l'accouchement et à d'autres infirmités du beau sexe, choquent étrangement notre goût et nos mœurs. Le défaut commun des figures et des métaphores qu'on trouve dans les poèmes hébreux est d'être presque toujours outrées...

Et dans *Dieu et les hommes* de 1769 (*Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford: Voltaire Foundation, 1994, t. 69), Voltaire ajoute à propos de Salomon:

Le cantique qu'on lui impute est dans le goût de ces livres érotiques qui font rougir la pudeur. Il n'y est parlé que de tétons, de baisers sur la bouche, de ventre qui est semblable à un morceau de froment, d'attitudes voluptueuses, de doigts mis dans l'ouverture, de tressaillements; et enfin il finit par dire:

¹⁶ Jean-Pierre Cavaillé, "Libertinage et allégorie sexuelle", introduction à *L'Antre des Nymphes*, textes de La Mothe le Vayer, Adrien de Monluc et Claude Le Petit (Toulouse: Anacharsis, 2004), 23. Jean-Pierre Cavaillé cite ainsi (22) un très intéressant, très sérieux et très chrétien poème d'André Mage Fiefmelin "qui s'attarde longuement sur les beautés charnelles de l'Église, et va jusqu'à promettre aux saints (et à eux seuls) la vue (sinon plus) de ses charmes les plus secrets:

Ton nombril délicat au rond d'un vase semble
Où pêle-mêle sont fleurs et parfums ensemble
[...] Je suis, rondant à mont, des autres traits la trace,
Que ton ventre douillet, potelé, ferme et gras
Me trace au corps humain: ventre qui semble au tas
De froment arrondi que maint lis environne,
Qui ce rond surhaussé entre deux flancs couronne.
Ici sont les soulas, les vrais contentements
Et les félicités pour les divins Amants:
Non pour le fol mondain ni pour l'inique Athée
Qui ont des feux d'enfer l'âme à mort agitée.
Le seul Saint, non tout autre, a même ici cet heur
De voir à découvert ce beau verger d'honneur".

¹⁷ Article déjà cité: Placial, "Voltaire lecteur".

“Que ferons-nous de notre petite sœur? Elle n’a point encore de tétons; si c’est un mur, bâtissons dessus; si c’est une porte, fermons-la”. Telles sont les mœurs que lui imputent avec respect les misérables rabbins et des théologiens chrétiens encore plus absurdes. (*Dieu et les hommes*, 359)

Parce qu’elles cautionnent une entreprise de conversion ou de reconversion chrétienne, Voltaire ne peut que sanctionner ces images réversibles et convenues, amoureuses et dévotes, images efficaces venues du texte de la *Vulgate*, du texte hébreu, ou du *canzoniere* pétrarquiste. C’est donc contre une sorte de lyrisme pieux, ou de “pétrarquisme pieux” que Voltaire agit, comme si remplacer poétiquement une femme (Laure) par un homme (Jésus Christ), en substituant une théophanie à l’autre était encore plus insupportable, encore plus inadmissible pour un poète philosophe rationnel et anti-clérical, que pour un simple croyant.

Les grands patrons lyriques du pétrarquisme profane, propres au discours amoureux, et qu’on voit surgir dans l’écriture biblique, sont ainsi devenus inaudibles, ou plus précisément inadmissibles à Voltaire pour qui ce type de lyrisme, par définition *invraisemblable*, est au mieux archaïque, infiniment topique, rabâché ou, pire, ridicule. Place donc, si la chose est possible, à la réécriture raisonnable, vraisemblable et critique en vers modernes, à ceci près que cette réécriture par la raison donne bien évidemment à saisir, par la lecture moderne, la superstition et l’absurde du merveilleux religieux!

6. ... CE QUE CACHE LA HAINE DU LYRISME

Qui plus est, il semble que ce lyrisme, ou que ce pétrarquisme pieux, devient un absolu repoussoir lorsque, à partir d’une polarité entre un Je masculin et un Tu féminin, le poème exprime les marques d’une réelle incertitude sur l’identité masculine ou féminine.

Précis du Cantique des cantiques:

INTERLOCUTEURS:

LE CHATON, LA SULAMITE,
LES COMPAGNES DE LA SULAMITE.

(Les amis du Chaton ne parlent pas.)

LE CHATON.

Que les baisers ravissants (1)
De ta bouche demi-close
Ont enivré tous mes sens!

1 – TEXTE: Qu'il me baise, ou Qu'elle me baise de baisers de sa bouche; car vos mamelles sont meilleures que le vin; elles ont l'odeur du meilleur baume, et votre nom est une huile répandue.

Mon amie, je te compare aux chevaux attelés au char de Pharaon. Ah! que vous êtes belle! vos yeux sont comme des yeux de colombe.

REMARQUE: Quoique plusieurs grands personnages aient cru que c'était la Sulamite qui parlait dans ces deux premiers versets, cependant, comme il s'agit de mamelle, il a paru plus convenable de mettre ces paroles dans la bouche du Chaton. De plus, la comparaison des mamelles avec les grappes de raisin et avec du vin se trouve plusieurs fois dans le *Cantique*, et c'est toujours le Chaton qui parle. Les hébraïques disent que le terme qui répond à mamelle est d'une beauté énergique en hébreu. Ce mot n'a pas en français la même grâce; tétons est trop peu grave, sein est trop vague. Les savants croient qu'il est difficile d'atteindre à la beauté de la langue hébraïque.

Car s'il y a bien, au premier niveau, littéral, du *Cantique*, l'expression d'une sexualité précisément décrite et que Voltaire reprend pour la souligner (il traduit avec gourmandise la première section: "Le Chaton dit, qu'il me baise, ou qu'elle me baise des baisers de sa bouche; car vos mamelles sont meilleures que le vin...", 24, ou la cinquième section: "Mon bien-aimé a passé sa main par le trou, et mon ventre a tressailli à ce tact...", 30), il y a aussi dans le lyrisme du *Cantique*, un brouillage des identités, un brouillage du Tu et du Je qui permet d'ailleurs que la relation amoureuse prenne différentes apparences (homme/femme, frère/sœur, homme ou femme / Christ, Yahvé/Israël, Christ/Église, Christ / chaque âme – mot féminin mais qui s'applique aux hommes comme aux femmes –, Christ / mère de Dieu-vierge Marie...). Et c'est encore une fois cette incertitude déraisonnable, ce brouillage lyrique qui gêne Voltaire aussi bien sur le plan axiologique que sur le plan esthétique.

Brouillage de la réversibilité et de la contiguïté de l'amour de Dieu et de l'amour charnel, brouillage des identités divines et humaines, brouillage des identités sexuelles aussi (le *Cantique* est-il finalement un poème *queer*?), brouillage enfin des formes poétiques par lesquelles le lyrisme de l'épigramme pieuse contredit toute tentative de poésie raisonnable et vraisemblable, ce sont ces inadmissibles brouillages qui troublent Voltaire et c'est lui qui, en même temps, entend les remettre sur les rails de la raison. C'est ainsi au nom de la raison, de la vraisemblance, contre la religion, de la poésie raisonnable et sans excès, contre le lyrisme pieux, que Voltaire se moque du *Cantique*, et c'est en cela qu'il souhaite préserver de sa critique acerbe une tendresse un peu naïve, tout en rejetant les élans lyrico-mystiques et leurs images impossibles.

7. CONCENTRATION DES COUPS: MADAME GUYON, CIBLE EXEMPLAIRE

C'est pourquoi Voltaire a besoin de "faire un exemple" en prenant pour victime un type d'écriture qui se situe entre le lyrisme poétique et le commentaire pieux (ou inversement), doublé d'une présence auctoriale suspecte, celle d'une femme, et pire, d'une mystique. De la même manière qu'il s'en prend au *Cantique* comme système d'écriture réversible, archaïque et lyrique, Voltaire s'en prend à celle qui l'a commenté de manière absolument radicale, madame Guyon. Madame Guyon dont la lecture est bien plus dangereuse que, celle, très doxique on l'a vu, de Bossuet. C'est peut-être d'ailleurs de là que vient la critique en règle du texte du *Cantique*, sa lecture au pied de la lettre, littérale, comme réaction à l'ampleur mystique du commentaire de Jeanne Guyon.

Dans l'avant-dernier chapitre du *Siècle de Louis XIV*, le chapitre XXXVIII, Voltaire narre, à sa manière, l'histoire du quiétisme en préservant Fénelon et en ridiculisant madame Guyon.

Mme Guyon, accusée de dogmatiser toujours après avoir promis le silence, fut enlevée par ordre du roi, dans la même année 1695, et mise en prison à Vincennes comme si elle eut été une personne dangereuse dans l'État. Elle ne pouvait l'être; et ses pieuses rêveries ne méritaient pas l'attention du souverain. Elle composa à Vincennes un gros volume de vers mystiques, plus mauvais encore que sa prose; elle parodiait les vers des opéras. Elle chantait souvent:

L'amour pur et parfait va plus loin qu'on ne pense:
On ne sait pas, lorsqu'il commence,
Tout ce qu'il doit coûter un jour.
Mon cœur n'aurait connu Vincennes ni souffrance,
S'il n'eût connu le pur amour.

Les opinions des hommes dépendent des temps, des lieux, et des circonstances. Tandis qu'on tenait en prison Mme Guyon, qui avait épousé Jésus-Christ dans une de ses extases, et qui depuis ce temps-là ne priait plus les saints, disant que la maîtresse de la maison ne devait pas s'adresser aux domestiques.

Cette attaque, qui sera réitérée, eut d'ailleurs un grand succès chez les auteurs positivistes du temps puisqu'on trouve dans l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke le même passage recopié et les lignes suivantes à propos de madame Guyon: "Monsieur de Voltaire dit que madame Guyon faisait des vers comme Cotin, et de la prose comme Polichinelle" (*Encyclopédie méthodique, Histoire*, t. III, entrée *Guyon*, Paris: Panckoucke, 1788). Il faut dire que, pour Voltaire, l'histoire de madame Guyon est une aubaine puisque l'anecdote, classique pour les femmes mystiques, assure qu'elle avait confondu elle-même, dans ses paroles et dans ses actes, l'amour charnel et l'amour de Dieu.

Une femme sans crédit, sans véritable esprit, et qui n'avait qu'une imagination échauffée, mit aux mains les deux plus grands hommes qui fussent alors dans l'Église. Son nom était Jeanne Bouvier de La Motte. Sa famille était originaire de Montargis. Elle avait épousé le fils Guyon, entrepreneur du canal de Briare.

Devenue veuve dans une assez grande jeunesse, avec du bien, de la beauté, et un esprit fait pour le monde, elle s'entêta de ce qu'on appelle la spiritualité. Un barnabite du pays d'Annecy, près de Genève, nommé Lacombe, fut son directeur. Cet homme, connu par un mélange assez ordinaire de passions et de religion, et qui est mort fou, plongea l'esprit de sa pénitente dans des rêveries mystiques dont elle était déjà atteinte. L'envie d'être une sainte Thérèse en France ne lui permit pas de voir combien le génie français est opposé au génie espagnol, et la fit aller beaucoup plus loin que sainte Thérèse. L'ambition d'avoir des disciples, la plus forte peut-être de toutes les ambitions, s'empara tout entière de son cœur.

Son directeur Lacombe la conduisit en Savoie dans son petit pays d'Annecy, où l'évêque titulaire de Genève fait sa résidence. C'était déjà une très grande indécence à un moine de conduire une jeune veuve hors de sa patrie; mais c'est ainsi qu'en ont usé presque tous ceux qui ont voulu établir une secte: ils traînent presque toujours des femmes avec eux. La jeune veuve se donna d'abord quelque autorité dans Annecy par sa profusion en aumônes. Elle tint des conférences; elle prêchait le renoncement entier à soi-même, le silence de l'âme, l'anéantissement de toutes ses puissances, le culte intérieur, l'amour pur et désintéressé qui n'est ni avili par la crainte, ni animé de l'espoir des récompenses.

Les imaginations tendres et flexibles, surtout celles des femmes et de quelques jeunes religieux, qui aimaient plus qu'ils ne croyaient la parole de Dieu dans la bouche d'une belle femme, furent aisément touchées de cette éloquence de paroles, la seule propre à persuader tout à des esprits préparés. Elle fit des prosélytes. L'évêque d'Annecy obtint qu'on la fit sortir du pays, elle et son directeur. Ils s'en allèrent à Grenoble. Elle y répandit un petit livre intitulé *le Moyen court*, et un autre sous le nom des *Torrents*, écrits du style dont elle parlait, et fut encore obligée de sortir de Grenoble.

Se flattant déjà d'être au rang des confesseurs, elle eut une vision, et elle prophétisa; elle envoya sa prophétie au P. Lacombe: "Tout l'enfer se bandera, dit-elle, pour empêcher les progrès de l'intérieur et la formation de Jésus-Christ dans les âmes. La tempête sera telle qu'il ne restera pas pierre sur pierre, et il me semble que dans toute la terre il y aura trouble, guerre, et renversement. La femme sera enceinte de l'esprit intérieur, et le dragon se tiendra debout devant elle".

La prophétie se trouva vraie en partie: l'enfer ne se banda point; mais étant revenue à Paris, conduite par son directeur, et l'un et l'autre ayant dogmatisé en 1687, l'archevêque de Harlai de Chanvalon obtint un ordre du roi pour faire enfermer Lacombe comme un séducteur, et pour mettre dans un couvent Mme Guyon comme un esprit aliéné qu'il fallait guérir.¹⁸

On le voit, l'auteure des *Torrents* et du *Commentaire du Cantique des cantiques* offre à Voltaire une cible de choix. Cependant, en lisant les attaques de Vol-

¹⁸ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, t. II, chap. 34, "Du quiétisme" (1753), éd. par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant (Paris: Le Livre de Poche, 2005), 846-849.

taire sur le *Cantique* lui-même, on peut saisir à quel point le texte de Jeanne Guyon est à la fois pour lui inadmissible et néanmoins troublant, déstabilisant parce que se situant hors de la critique qu'on peut lui faire.

Ce dont Voltaire a besoin c'est, en prenant le parti de littéraliser le texte, de montrer que le discours second et qui porte sur l'âme est là pour masquer la réalité d'un discours sur le corps. L'ironie scabreuse littéralise la métaphore, pourtant usuelle dans l'anthropologie spirituelle, des deux aspects de l'âme, pour les rabattre sur un seul, évidemment obscène, qui met en avant le corps au lieu de l'âme. Voltaire détourne, ou nie, le modèle que toute la langue spirituelle française – mais aussi espagnole – a adopté à propos de l'amour de Dieu et qui est, avec Jeanne Guyon, poussé à l'extrême. Car pour les écrits spirituels, l'âme et le corps sont bien le lieu de l'union en Dieu et de la jouissance, une fois abordé le dernier degré de la contemplation. Il est donc urgent, pour Voltaire, de renvoyer conventionnellement les élans mystiques aux pulsions ou aux passions naturelles, à la jouissance uniquement corporelle et ainsi de bloquer le fonctionnement même de l'équivoque spirituelle.

En effet, pour la raison voltairienne, cette équivoque, doublée d'un élan dont on a dit qu'il était aussi lyrique, déstabilise la critique. Ce qui semble troubler l'écriture même voltairienne et lui donne à la fois son agressivité et son humour, c'est cette équivoque sentie, ressentie, exposée par le moi qui écrit, ou qui lit le *Cantique* en s'insérant corporellement et par son âme dans le texte biblique, en s'abandonnant à lui sans abandonner l'équivoque liant la jouissance de l'âme à celle d'un corps infiniment charnel. En dénonçant la métaphore mystique au nom des glissements obscènes dont elle est susceptible, Voltaire s'en prend ainsi aux conséquences de la lecture du *Cantique* et de la lecture des *Commentaires* de madame Guyon sur des lecteurs mal préparés ou mal intentionnés. Et sur le plan de l'écriture elle-même, autrement dit du style du *Cantique* et du style des *Commentaires au Cantique* de Jeanne Guyon, il ne peut admettre l'invraisemblance qui consiste à rester dans l'oscillation, dans l'indétermination, dans la non-séparation de l'âme et du corps qui tient à l'équivoque spirituelle. Le lyrisme de Jeanne Guyon, qui ne permet pas de séparer mais oblige à réunir un style charnellement et singulièrement amoureux et une signification mystique est précisément ce qui peut apparaître, pour un philosophe et un écrivain-poète-philosophe, comme un archaïsme, ou un mode de pensée dépassé et superstitieux.

8. MADAME GUYON: JOUISSANCE COPORELLE ET SPIRITUELLE

Or le *Cantique*, lorsqu'il est lu par madame Guyon (mais pas seulement) figure le lieu interstitiel possible qui se situe dans la jouissance de Dieu par l'âme et par corps et qui, par définition, fait scandale puisqu'il exhibe, de fait, une corporéité. "La corporéité, dans le sens tropé, est ainsi mise au jour par l'opé-

ration de littéralisation qui fait surgir son évidence dissimulée, c'est-à-dire sa véritable impudeur¹⁹. Le lieu équivoque de la mystique, le lieu qui associe le corps au motif mystique de l'union amoureuse, tout cela grâce à une exposition singulière, personnelle et intime de l'écriture (donc lyrique), renvoie à une réalité hétérodoxe de la religion qui échappe à Voltaire et qu'il ne peut véritablement combattre.

Comme si la radicalité du discours mystique, en particulier de celui de Jeanne Guyon, échappait aux catégories anti-religieuses de Voltaire et devaient être ramenées à de l'obscénité, à l'animation effrénée de la sexualité féminine sur un texte qui s'y prête lui-même puisqu'il est déjà obscène. Ainsi, lorsque Voltaire traduit littéralement le *Cantique* par "Mon bien-aimé a passé sa main par le trou, et mon ventre a tressailli à ce tact", il se sert du texte de la *Vulgate* pour jouer de cette obscénité et, par avance, rabattre l'équivoque sur le corps. Inversement, "ivre et comme hors d'elle", abandonnée à Dieu, Jeanne Guyon commente le *Cantique* en liant absolument la jouissance du corps et de l'âme. Et dès le premier verset ("Qu'il me baise du baiser de sa bouche"), elle ne recule pas à définir corporellement et spirituellement, en toute simultanéité, le mariage spirituel:

Le baiser que l'âme demande à son Dieu est l'union essentielle, ou la possession réelle, durable et permanente de son divin objet: c'est le mariage spirituel. [...] L'union essentielle et le baiser de la bouche est le mariage spirituel. [...] Il y a des personnes qui disent que cette union ne se peut faire que dans l'autre vie; mais je tiens pour certain qu'elle se peut faire en celle-ci; avec cette différence qu'en cette vie l'on possède sans voir, et dans l'autre, l'on voit ce que l'on possède. [...] Mais cet aveuglement n'empêche ni la vraie possession, ni la très réelle jouissance de l'objet, ni la consommation du mariage divin, non plus que la communication réelle du Verbe à l'Âme. Ceci est très réel et sera avoué de toutes les personnes d'expérience". (206-207)

Jeanne Guyon, dès lors, est cette jeune amante qui "prie l'Époux de la tirer par le centre de son âme. [...] Tirez-moi, dit-elle, dans le plus intime de mon fond: afin que mes puissances et mes sens courent aussi bien à vous, par cette voie plus profonde, quoique moins sensible. Tirez-moi, dis-je, ô mon divin Amant!" (211). Et lorsqu'il s'agit de commenter le fameux verset 4 du chapitre V, elle choisit d'abord une autre traduction (la même que celle de Port-Royal) sans pour autant renoncer à penser et à dire, parallèlement, ce que le corps et ce que l'âme ressentent dans le plus intime de leur fond.

¹⁹ Sophie Houdard, "Du sens virtuel des métaphores spirituelles: l'amour unitif et les 'inclinations incarnées'", dans *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, 13. Dossier, *l'Équivoque blasphématoire* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012), 73. On lira aussi l'article de Jacques Le Brun, "Madame Guyon et la Bible", dans *Madame Guyon* (Grenoble: Collectif, Jérôme Millon, 1997), 63-82, et l'ouvrage essentiel de Jacques Le Brun, *L'Amour pur de Platon à Lacan* (Paris: Seuil, 2002).

Mon Bien-aimé a avancé sa main par un trou de la porte, et mes entrailles se sont émues à ce seul attouchement. [verset 4]

Le Bien-aimé, malgré les résistances de son Epouse, porte sa main par un petit passage qui lui est encore ouvert, qui est un reste d'abandon, malgré les répugnances que sent l'Ame à s'abandonner avec tant d'excès. Une Ame de ce degré porte un fond de soumission à toutes les volontés de Dieu, de manière qu'elle ne voudrait rien lui refuser: mais lorsque Dieu explique ses desseins particuliers, et qu'usant des droits qu'il a acquis sur elle, il lui demande les derniers renoncements et les plus extrêmes sacrifices, ah! c'est pour lors que toutes ses entrailles sont émues [...]. (262-263)

Jeanne Guyon ne renâcle pas devant la transparence sexuelle de la métaphore, elle la reprend, l'incorpore, l'incarne et la convertit du corps vers l'âme. Elle n'oblitére pas le sens littéral, la corporéité, mais l'investit dans son aventure spirituelle de lectrice-écrivaine en rendant littéral son abandon au Christ. Le comparé sexuel et corporel, qui est au cœur du langage mystique et poétique de l'écriture même du *Cantique*, permet alors à Jeanne Guyon d'aller un pas plus loin en reprenant la métaphore, en jouant pour elle l'image et en l'incarnant lyriquement, puis didactiquement, dans son propre *Commentaire*.

Il s'agit bien, alors, d'une réelle allégorie puisque les sens se renvoient intégralement les uns aux autres: les entités, les réalités morales, les états intérieurs et les états corporels se recouvrent totalement. Là où Voltaire reprenait le principe de l'allégorie pour la prendre au pied de la lettre en revenant au sens littéral et donc au corps et à la sexualité, pour rendre le *Cantique* invraisemblable et obscène, Jeanne Guyon, intègre la corporéité et la sexualité à l'expérience de lecture et d'écriture en les liant intimement au sens moral, religieux, par un recours à l'expérience sensible, mystique, de l'union des sens. Si bien que les images poétiques de l'expérimentation sensible qui commentent intégralement le parcours d'une lecture "intérieure", sont refondées par la reprise du texte biblique en même temps qu'elles s'actualisent dans le texte, les sens, l'écriture et l'action de Jeanne Guyon. Et c'est bien évidemment cette expérimentation d'écriture *personnelle*, de corps et d'âme, lyrique et didactique, non-critique et soutenant la vérité de l'expérience intérieure, et exhibée comme telle, qui fait scandale pour Voltaire puisqu'elle s'oppose à son point de vue critique, historique, raisonnable et polémique. À travers le *Commentaire*, autrement dit le récit articulé de son expérience intérieure de lecture, la lectrice-auteure, par ailleurs "femme sans crédit" à "l'imagination échauffée", déstabilise ainsi le langage pour donner lieu aux interprétations les moins encadrées qui soient pour l'orthodoxie aussi bien religieuse qu'irréligieuse²⁰.

²⁰ Comme le disait Jean Chéron, carme bordelais et critique rationaliste anti-mystique (1596-1673) auteur de l'*Examen de la théologie mystique* (1657): "Les femmes qui sont conduites par cette voie, se rendent d'ordinaire mutines, entières en leur opinion et n'adorent que leurs pensées, rien ne leur plaist que ce qu'elles font, tout ce qui vient à leur fantaisie, c'est l'inspiration de Dieu" (texte cité par Sophie Houdard, "Du sens virtuel", 75).

Que sont en effet ces femmes “sans crédit” qui lisent littéralement et mystiquement les métaphores bibliques en mélangeant les mots du corps et les mots de l'âme au risque de légitimer les formes les plus inouïes de la licence charnelle? La corporéité très forte des noces qui est le propre du *Cantique*, est ici d'autant plus problématique qu'elle est portée par une femme qui, individuellement, tout en exhibant ses pulsions et en révélant l'*INTERIEUR* – mot qui figure en lettres capitales dans les éditions de Poiret²¹ –, pousse au plus loin la lecture ecclésiologique de l'Église et de Jésus et la lecture tropologique de l'union de l'âme avec le Christ.

Jeanne Guyon, dans tous les sens du terme, éprouve sa lecture comme son écriture. C'est pourquoi Voltaire la prend pour cible; d'une part en la renvoyant à l'obscénité de la jouissance féminine échauffée et irrépressible, d'autre part en la ramenant à la niaiserie de la chanson, et à l'opéra. Et grâce à cette double attaque (le corps voluptueux et l'esprit futile), on peut penser que la radicalité du *Commentaire* et partant celle du *Cantique* auront disparu pour redevenir une proie facile, propre à soutenir la lutte épique de Voltaire contre le fanatisme. Ce qui reste cependant insupportable, pour Voltaire, est la radicalité de Jeanne Guyon, qui joue sur une équivocité mystique portée par une langue qui unit les sens, le corps, et les mouvements de l'âme vers Dieu, et qui peut donner lieu, à travers le jeu affectif, érotique et religieux qu'elle produit, non seulement à un texte blasphématoire, mais surtout à un texte qui propose une lecture-écriture (féminine) lyrique et didactique d'un poème biblique lui-même amoureux, lyrique et religieux.

Or tout cela est, à tous égards, inadmissible, aussi bien pour les autorités religieuses et politiques qui se chargent de faire régner l'ordre doxique que pour l'auteur philosophe qui ne cesse de lutter contre elles et contre l'infamie de la superstition.

La réversibilité, assez topique, de l'amour charnel et de l'amour de Dieu, qu'on lit dans les chansons et les cantiques et qu'on retrouve dans la mise en musique du *Cantique des cantiques*, et le jeu parodique et burlesque consistant à prendre au pied de la lettre les métaphores amoureuses du texte biblique, sont, on l'a vu à maintes reprises, des constantes du XVI^e au XVIII^e siècle. Mais forts de cette constatation, par ailleurs évidente, nous avons dû prendre conscience que la simple notion de réversibilité ne permettait pas de comprendre la lutte, pleine d'humour mais aussi pleine d'ardeur, que menait Vol-

²¹ “Les grands hommes qui ont de la science sont attachés au *sens littéral* et à d'autres sens: mais personne n'a entrepris, que je sache, d'expliquer le *sens mystique* ou *INTÉRIEUR*, du moins entièrement. C'est celui que notre Seigneur m'a fait expliquer ici, pour l'utilité des âmes qui désirent de tout leur cœur d'entrer non seulement dans l'extérieur du Christianisme, mais de participer à la grâce la plus profonde du Chrétien qui est l'*INTÉRIEUR*” (Jeanne Guyon, “Addition à la Préface générale de l'auteur”, dans *Vie [...] écrite par elle-même*, dans Pierre Poiret, *La Sainte Bible*, Paris: Champion, 1790, t. I, LVVII).

taire, entre autres écrivains anti-religieux, contre l'incroyable pérennité du *Cantique des cantiques*. Cette lutte, il l'a menée en se fixant d'abord pour cible le texte même, traduit dans la *Vulgate*, et en le limitant à sa lettre, autrement dit à la figuration de la sexualité comme révélatrice d'un discours poétique à la fois archaïque et ridiculement lyrique qui, lui-même, portait atteinte à la raison et à l'idée moderne et philosophique qu'on peut se faire aussi bien de Dieu que de la poésie. Voltaire, ainsi, pouvait coupler son attaque et proposer, contre le modèle du *Cantique* une esthétique et, à l'horizon, une religion, ou une croyance religieuse, dégagée de la chair, des sens suspects et s'engageant dans la pensée raisonnable. Mais le retournement parodique ou burlesque du texte du *Cantique*, ou la condamnation moqueuse de son expression (églogue voluptueuse), n'était pas suffisante pour que l'impact soit efficace. Il fallait aussi un exemple, apparemment aisé à prendre, d'autant que Jeanne Guyon avait déjà fait l'objet de multiples condamnations. Voltaire s'en est donc pris à madame Guyon à son "imagination tendre et flexible" et à son *Commentaire au Cantique* dont il avait quelques échos, sans prendre garde au fait que, derrière ce mysticisme furieux, pouvait se cacher une radicalité difficile à saisir, et surtout incommode à ridiculiser.

C'est en lisant Jeanne Guyon, en effet, qu'une autre lecture, lyrique et personnelle, a permis de mieux comprendre comment, à travers la notion d'équivoque mystique, il était possible de dépasser l'analyse assez binaire de Voltaire pour envisager le *Cantique des cantiques* comme l'expression d'une oscillation inquiète ou d'une esthétique poétique qui renonce à séparer le corps de l'âme, et qui intègre la jouissance dans le corps et dans la psyché comme une manifestation du désir. La réversibilité de la corporéité et de l'âme, ou de la psyché, comme on voudra, s'en est trouvée changée, puisque réunie sous la bannière du poétique, de la poésie du *Cantique*: celle qui unit les pulsions du corps à la pulsion d'aimer.