

Alessandra Preda

En guise de conclusion

Trois directions de lecture

À la fin de ces riches journées de travail, bien loin de tirer des conclusions, j'essaye simplement de regrouper en trois directions ce que j'appelle les tentatives de clarifier le *Cantique*, en tenant compte de son surcroît, c'est-à-dire cet étrange superlatif de sens et de forme que le titre lui-même recèle.

1. – Clarifier signifie, avant tout, identifier le couple, en relation aux Saintes Écritures tout d'abord, pour respecter le canon biblique. La tradition juive et la tradition chrétienne reconduisent le texte autour d'un dialogue allégorique qui ordonne le système énonciatif du *Cantique*, le configure autour de deux pôles – humain et divin – qui se répondent et se correspondent ponctuellement, jusqu'à donner à ce système énonciatif une forme dramatique presque accomplie. C'est le cas notamment d'Origène, qui a beaucoup de succès dans cette direction de clarification identificatrice: il donne aux voix un statut de personnages, et reconnaît dans le *Cantique* si non des actions au moins des mouvements antagonistes. La dramatisation n'est qu'un premier effort pour structurer l'insaisissable dynamisme du texte, lui donner un sens, une direction dans laquelle reconnaître, par convergence ou par opposition, les deux plans, humain et divin. C'est l'opposition plutôt que la convergence qui semble s'affirmer au cours des siècles, quand on cherche à donner une clef interprétative claire, au fond, rassurante.

Tout d'abord l'opposition penche du côté spirituel, là où l'allégorisation divine s'impose dans le partage radical entre une paraphrase profane et un paratexte explicatif chrétien. Le sens littéral, qui est en vérité l'autre volet de l'allégorie elle-même, paraît de plus en plus inadéquat dans son érotisme et dans son étrangeté, destiné donc à disparaître ou bien à survivre à travers la légitimation des lettres – l'églogue, la pastorale, l'idylle – qui exaltent la teneur bucolique du texte. L'habillage de ces genres littéraires, en réactivant la métaphore néotestamentaire du Christ bon pasteur, semble faciliter l'harmonie idéale entre la galanterie mondaine et la spéculation dévote.

Et toutefois, l'allégorisation, qui marque en profondeur le XVI^e et le XVII^e siècles, paraît bientôt aux yeux rationalistes d'une culture de plus en plus laïque – attentive à toute contextualisation historique et philologique – un détournement incongru du sens littéral qui revient avec force, érotique, oriental, tendre et qui ramène le chant d'amour à l'intrigue amoureuse.

Renan, au milieu du XIX^e siècle, met en scène précisément cette intrigue tout humaine: Salomon, monarque absolu, expression d'une politique mondaine, s'oppose ainsi à la Sulamite qui, fidèle à son berger, se soustrait aux attentions prestigieuses du roi et méprise les autres concubines du *hareem*. L'opposition s'élargit à tous les niveaux à travers une répartition éclaircissante des répliques: d'un côté le langage sensuel et adulateur des femmes et leur milieu, le luxe artificiel du palais; de l'autre, le langage pur, spontané des deux bergers et la nature innocente qui les entoure. La complexité métaphorique du *Cantique*, qui tend à conjoindre intimement tous ses éléments, semble se dissoudre dans cette opération qui sépare pour comprendre, et oppose pour retrouver un sens, moral cette fois, au choix héroïque de la Sulamite. La sacralité du chant ne s'exprime que dans le choix vertueux capable de traduire l'idéal religieux dans les plus hautes valeurs humaines: intégrité, fidélité, courage.

Le *Cantique* perd son caractère mystérieux et sa troublante indétermination, il devient plus simple, plus concret, plus raisonnable: dans la réécriture hugolienne il présente deux simples habitants de Bethphagé, que le code des bienséances bourgeoises identifie tristement, en réduisant l'épouse, déjà abandonnée, au coin du foyer domestique. La platitude du petit drame déceptif s'accompagne d'une actualisation morale et, cette fois, socio-politique, qui à travers un jeu complexe de distanciation dénonce les préjugés du Second Empire.

La fin-de-siècle renverse cette moralisation en faisant de la Sulamite une héroïne du mal, noircie de ses crimes, antagoniste fatale d'un Salomon ennuyé qui n'arrive à accomplir aucun désir amoureux. Le plaisir de la dérision éclate et pourtant laisse entrevoir un désir nostalgique d'innocence, de vérité, de liberté, autrefois si adhérents au *Cantique des cantiques*. La tension s'affaiblit, le dialogue des amants se réduit au soliloque mortifère d'un seul personnage, une reine de Saba narcissique qui n'admire que sa propre beauté, dans le poème de Robert de Montesquiou, ou bien, chez Villiers de l'Isle-Adam, une Sulamite artificialisée, destinée à la disparition. Salomon vieillit de plus en plus: Maupassant lui donne un cœur de berger, mais un visage de vieux peintre, dont l'amour n'a que la force destructive de la mort.

La scène moderne revient sur le couple, mais c'est un faux couple, désormais: derrière l'être aimé se dissimule toujours un spectre, dans la recherche de l'autre un miroir, dans le couple l'inévitable fausseté qui fait des ruptures les seuls moments exaltants de l'amour. Chez Giraudoux ce couple, voué à la séparation, acquiert encore une fois une valeur politique et actualise l'urgence d'une réconciliation improbable entre l'Allemagne et la France des années trente.

2. – Mais clarifier, et c'est la deuxième direction de ce parcours, ne veut pas dire seulement identifier le couple du dialogue amoureux; il s'agit plutôt de prendre part à ce dialogue, de s'en approprier intimement, à la quête d'un sens qu'on voudrait expérimenter avant tout en soi-même. Plutôt que structurer ou déstructurer, on donne libre cours à son propre lyrisme solitaire, celui de Sainte Thérèse ou de Madame Guyon, par exemple: la mystique française ne recule pas devant la transparence sexuelle des métaphores du *Cantique*, au contraire, elle en accueille toute la corporéité pour l'investir dans son aventure de lectrice-écrivaine, une aventure enthousiaste et souffrante à la fois, qui rend littéral son abandon au Christ. Cette contiguïté de l'amour divin et de l'amour charnel, cette oscillation continue du spirituel et du sensible, hante et dérange l'orthodoxie catholique ainsi que la culture rationaliste de Voltaire, incapable d'accepter cette jouissance douloureuse du corps et de l'âme, qui vise à saisir tout droit l'ineffable Altérité. L'Altérité fonde, d'ailleurs, toute dynamique amoureuse et la féconde, à travers une absence que la psychanalyse reconnaît, paradoxalement, comme le fondement essentiel de la tension amoureuse. La tension que le *Cantique des cantiques* nous consigne sans arrêt et qui habite le corps et l'âme des mystiques.

Cet effort d'assimilation, d'appropriation intime se présente obstinément dans certains ouvrages de la modernité, même si de façon fort différente par rapport à l'expérience mystique. Dans un monde de déracinés, de naufragés, d'exilés, aller à la rencontre de la bien aimée, absente hélas depuis longtemps, devient un retour à soi, au royaume de sa propre enfance, aux sources identitaires d'Israël ainsi que de l'Afrique contemporaine de Senghor ou de Bensoussan. La Sulamite peut donc acquérir le contour d'une île sauvage et magnifique, où renaître enfin à la nature, se réaliser au contact de la terre et dans la terre, embrasser la mère tellurique accueillante – la *Speranza* de Michel Tournier – capable, enfin, de devenir à nouveau la femme à féconder.

Mais cette rencontre intime, qui passe par l'enfer, comme nous dit le *Cantique*, peut même nous replonger dans un deuil sans issue, ainsi que nous suggère la plume corrosive et dolente d'Albert Cohen: la bien aimée, mère morte, épouse disparue, belle d'un seigneur égoïste, jouisseur – le Solal ennuyé même de la perfection – n'a plus aucune possibilité de survie.

3. – La troisième et dernière direction de cette lecture dépasse tout souci de clarification pour revenir au texte, enfin, et à sa valeur proprement esthétique. C'est par la parole, en effet, que ce couple d'amants arrive à s'unir, c'est à travers un échange continu de métaphores hardies qu'il se réalise l'un pour l'autre, en détournant la langue de l'ordre établi pour trouver un langage nouveau, fort comme la mort. Si la visée explicative s'attache souvent à circonscrire l'audace du *Cantique*, l'effort d'appropriation verbale révèle au contraire une témérité qui traverse impudemment les siècles.

“Nigra sum sed formosa”, le défi de la traduction est l'une des étapes fondamentales de cet effort de conversion du langage, tâchant à dire, en sa

propre langue romane, la contradiction formelle qui adhère merveilleusement au chant de Salomon. De l'*explicatio* à la *variatio*, la fortune du *Cantique* en France se décline en effet en plusieurs tentatives de traduction, visant à s'emparer avant tout de cette réconciliation des formes, aux origines mêmes du poétique. Des contaminations différentes introduisent le premier rapprochement. On s'adresse aux traits exquis du pétrarquisme, ou bien à la douceur simple et naïve du poème bucolique pour s'ouvrir, enfin, aux perturbations continues du *Cantique*, et trouver du nouveau: le style naturel que cherche le classicisme naissant ou la force des images et le sublime de l'expression auquel aspirent les poètes au tournant des Lumières, gagnés par une nostalgie du primitif et de l'originel qui rend le *Cantique* proche d'Homère.

L'effort de traduction se heurte aussi au rythme de ce chant d'amour oriental qui semble imposer l'expérimentation: l'extrême variété des strophes de Hopil et Malaval, l'alexandrin "biblique" de Chénier, l'hétérométrie des vers hugoliens, les poèmes en prose de Parny, ont témoigné la richesse de ces tentatives mais aussi, souvent, leur frustration; ailleurs, au contraire, au cœur d'un langage nouveau, on a rencontré encore une fois la bien-aimée, belle et noire, lune et soleil, bois sacré, temple, tabernacle, forme de la conciliation, alternance parfaite que chante, enfin, Salomon poète. Une nouvelle et incessante variation sur le thème, une répétition pénétrante et féconde¹, d'où resurgit le cantique jubilatoire et tout recommence, comme nous répète la métaphore finale, "sois comparable à une gazelle ou au faon des biches sur des monts embaumés". Elle nous ramène au début du *Cantique*, à l'arrivée bondissante du bien aimé comme une gazelle ou un faon de biche².

Assumer le *Cantique* c'est ainsi monter sur le Pégase de Chagall qui tient le bouquet des époux, reprendre le chemin poétique, dans lequel, enfin, l'amour des amants se survit splendide.

¹ Cf. Origène, *Homélies sur le Cantique des cantiques*, texte de la version latine de Jérôme, introduction, traduction et note de Olivier Rousseau (Paris: Cerf, 1966), 71: "écoute le Cantique des cantiques, et hâte-toi de le pénétrer et de répéter avec l'Épouse ce que dit l'Épouse, pour pouvoir entendre ce que l'Épouse a elle-même entendu".

² Cf. Jean-Pierre Sonnet, "Du chant érotique au chant mystique: le ressort poétique du *Cantique des cantiques*", dans *Regards croisés sur le Cantique des cantiques*, éd. par Jean-Marie Auwers (Bruxelles: Lessius, 2005), 81-105.