

Liana Nissim

“Moi je chante, comme le roi blond Salomon”

Le *Cantique des cantiques* selon Senghor

S’il est vrai, comme l’écrit Robert Jouanny, que l’“on est en droit [...] de lire la poésie de Senghor autrement que comme une juxtaposition de rites et de cultures, mais comme un moyen d’atteindre à une unité de l’être, nouvelle et supérieure”¹, il est vrai aussi qu’une telle unité supérieure se manifeste plus splendidement dans l’*Élégie pour la Reine de Saba*, le poème qui en fait constitue la conclusion triomphante de son *Œuvre poétique*, laquelle n’est pas – comme le rappellent souvent les critiques – “une succession de recueils indépendants, mais un ensemble unique de textes”².

Pour introduire cette longue élégie qui, selon les paroles mêmes de l’auteur, “aura été vécue par [lui] pendant cinq ans”³ avant sa publication, on pourrait destiner à Senghor les mots que Jacques Houriez emploie pour “La lecture claudélienne du *Cantique des cantiques*”:

Poète, il dialogue avec un texte qui s’adresse directement à lui, qu’il s’applique, aux résonances duquel fait écho son imagination.

Non recherche érudite du passé du texte, mais de son avenir, non explication mais recreation.⁴

Dernier poème donc du dernier recueil de Senghor, publié la première fois en 1979, quand le poète avait 73 ans, l’*Élégie pour la Reine de Saba* se présente comme un mélange syncrétique entre les textes bibliques sur la rencontre de Salomon et de la Reine de Saba, le *Cantique des cantiques* (d’ailleurs explicite-

¹ Robert Jouanny, “Senghor poète des initiations”, *Revue d’histoire littéraire de la France* (mars-avril 1988), “Léopold Sédar Senghor”: 237-238.

² Birahim Thioune, *Léopold Sédar Senghor. Un combattant parmi les hommes, un poète devant Dieu* (Paris: L’Harmattan, 2014), 13.

³ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l’action* (Paris: Stock, 1980), 20.

⁴ Jacques Houriez, “La lecture claudélienne du *Cantique des cantiques*”, *Graphè* 8 (1998): 166.

ment remémoré en exergue) et des thèmes majeurs de la poésie senghorienne, celui surtout du “Royaume d’enfance”, qui domine toute son œuvre⁵, s’identifiant tour à tour au Paradis et à l’Eden⁶: “Paradis mon enfance africaine, qui gardait l’innocence de l’Europe”, écrit-il dans *Que m’accompagnent kôras et balafong*⁷; et dans *Je ne sais en quel temps...*: “Je confonds toujours l’enfance et l’Eden”⁸.

Ainsi, le Royaume d’enfance est pour le poète le lieu mythique d’un passé que le devoir de mémoire garde toujours vivant et en même temps le lieu radieux, allégorique d’un au-delà que l’imagination prophétise avec une indéfectible espérance.

La première laisse de l’*Élégie pour la Reine de Saba* en figure un exemple frappant, qui mérite quelques remarques.

Le je poétique, arrivé “à l’octobre de l’âge” (v. 13) éprouve le besoin, “pour apaiser l’angoisse” de la mort (v. 14) perçue comme prochaine, d’“entrer au Royaume d’Enfance” (v. 15), c’est-à-dire de rejoindre le souvenir, combien tendre, pur et innocent, du premier baiser qu’il a reçu de son premier amour, Maïmouna, sa Bien-Aimée, son amie, sa sœur, comme il la nomme au v. 6, en ayant recours aux mêmes appellatifs du *Cantique*.

En effet, les premiers versets de cette première laisse constituent, d’une certaine manière, une sorte de répons en contrechant à l’ouverture du *Cantique*, où la fiancée souhaite le baiser de l’aimé et en évoque les parfums; chez Senghor, c’est la voix masculine qui ranime le baiser échangé et le souvenir des parfums:

Oui! elle m’a baisé, *banakh*⁹, du baiser de sa bouche
Et ma mémoire en demeure odorante de l’odeur fraîche du citron, du mimosa
indien
Bruiteur de senteurs en avril. C’était au temps du jardin de l’enfance¹⁰

De même, dans le *Cantique*, c’est la fiancée qui met en relief sa propre beauté dans les versets 1,5-6, assez énigmatiques et sur lesquels il nous faudra revenir, tandis que chez Senghor c’est le je poétique qui trace le blason de l’Aimée, en

⁵ C’est ce que souligne toute la critique; par exemple, A. Raphaël Ndiaye, grand connaisseur de Senghor et de la culture sérére, souligne que la poésie de Senghor est “ancrée d’abord sur le piédestal du terroir natal, devenu son Royaume d’enfance”, dans “Léopold Sédar Senghor: de la genèse à la parution du poème, les étapes d’une démarche poétique”, *Éthiopiennes* (1^{er} semestre 2012), “Littérature, philosophie et art. 10^e anniversaire. Senghor d’hier à demain” (numéro spécial): 23.

⁶ Sur les liens entre le jardin de l’Eden et le Paradis eschatologique dans les textes bibliques, cf. Dominique Millet-Gérard, *Le signe et le sceau* (Genève: Droz, 2010), 64.

⁷ Léopold Sédar Senghor, *Que m’accompagnent kôras et balafong*, v. 3, dans *Chants d’ombre, Œuvre poétique* (Paris: Seuil, 2006), 30.

⁸ Senghor, *Je ne sais en quel temps...*, v. 1, dans *Éthiopiennes, Œuvre poétique*, 153.

⁹ *banack*, explique Senghor dans son court lexique à la fin de l’*Œuvre poétique*, 436, “c’est un mot onomatopéique, qui imite le bruit du baiser”.

¹⁰ Léopold Sédar Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 1-3, dans *Œuvre poétique*, 333.

évoquant aussi (comme le fiancé du *Cantique*) la lumière qui émane d'elle et de ses bijoux:

Tu m'as visité [...] ma Noire, à chaque printemps solennel
Ma Belle, quand la sève chantait [...]
Et toi debout, le maska marguerite d'or sur ton phare de front, comme un feu
dans la nuit.¹¹

Puis, en prenant sur lui les mots échangés par les deux personnages du texte biblique¹², il rappelle les paroles d'invitation qui lui furent adressées par la bien-aimée:

Tu délivras une parole: que je retourne sur mes pieds vers toi, vers moi-même
ma source
Mon rêve amour au jardin de l'enfance.¹³

Si le ton passionné est le même du *Cantique*, les paroles rapportées introduisent des thèmes bien senghoriens: le retour à la source, le retour au royaume d'enfance, est certes une allée à la rencontre de l'aimée mais est aussi un retour vers lui-même, le seul moyen pour retrouver et garder vivante son identité, pour réaliser sa personnalité.

Aussi, surgit l'exigence impérieuse de créer un chant, lequel sera bien sûr le rappel de la beauté de l'aimée et de leurs rencontres, mais sera en même temps un retour aux sources identitaires et une ouverture sur l'universel.

En effet, ce chant sera avant tout le moyen pour "Entrer au Royaume d'Enfance pour accomplir la promesse à Sîra Badral", comme on lit au v. 15, vers assez obscur pour le lecteur qui connaît peu l'œuvre de Senghor. Sîra Badral, selon la légende sérère, est la princesse fondatrice du royaume du Sine-Saloum au XIV^e siècle, à la tête des princes malinkés, les guelwârs (dont Senghor se considère le descendant), qui – vaincus par les almamys musulmans à Élissa – refusèrent toute assimilation, en s'aventurant dans une guerre de conquête en pays sérère¹⁴.

Dans *Que m'accompagnent kôras et balafong*, Senghor a longuement narré la perte du Fouta-Djallong et d'Élissa ("On nous tue, Almamy! on ne nous déshonore pas' / Ni ses montagnes ne purent nous dominer ni ses cavaliers nous encercler ni sa peau claire nous séduire / Ni nous abâtardir ses prophètes"¹⁵), en évoquant aussi la princesse "Sîra-Badral, fondatrice de royaumes / Qui sera le sel des Sérères"¹⁶.

¹¹ *Ibid.*, vv. 8-10, p. 333-334; le *maska*, dit le lexique, p. 437, "est une sorte de bijou".

¹² Les spécialistes rappellent souvent que le *Cantique* est "le sanctuaire de la parole échangée" (cf., par exemple, Jean-Pierre Sonnet Sj, "Le *Cantique*, entre érotique et mystique: sanctuaire de la parole échangée", *Nouvelle Revue théologique* 119, 1997: 481-502).

¹³ *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 11-12, p. 334.

¹⁴ Cf. Antonella Emina, *Senghor. L'uno e i molti* (Roma: Bulzoni, 1992), 78.

¹⁵ Senghor, *Que m'accompagnent kôras et balafong*, vv. 65-67, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, vv. 84-85, p. 35.

Ensuite, dans le *Poème liminaire* d'*Hosties noires*, Senghor s'adresse directement à la princesse, dont il se dit le petit-neveu:

Pardonne-moi, Sîra-Badral, pardonne étoile du Sud de mon sang
Pardonne à ton petit-neveu s'il a lancé sa lance pour les seize sons du sorong.
Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple, mais d'être son
rythme et son cœur [...]
Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette.¹⁷

C'est grâce à ces vers que nous comprenons la promesse faite à la princesse, dont il parle dans l'*Élégie pour la Reine de Saba*; si dans *Hosties noires*, publié en 1948, Senghor éprouve l'obligation de demander pardon pour avoir troqué la lance du guerrier avec l'instrument musical qui accompagne le chant poétique, maintenant, en 1979, il peut revendiquer avec orgueil d'être la bouche et la trompette de son peuple, d'être devenu un poète, d'autant plus qu'il ne fait que suivre les pas d'illustres prédécesseurs, tous amoureux d'une femme noire, en ouvrant de plus en plus son chant à des horizons universels; car ses modèles de référence sont: Mohammed El Habib, pour commencer, l'émir du Trarza (le royaume sur la rive droite du fleuve Sénégal, dans l'actuelle Mauritanie) qui épousa en 1833 Ndjeumbeut Mbodj, la reine du Waalo, le royaume rival sur la rive gauche du fleuve, en mettant une trêve à leur guerre éternelle; puis Moïse, qui – réfugié dans le pays de Madian – épousa Séphora l'Éthiopienne (“la nuit nubienne”, l'appelle Senghor), contre laquelle parla la sœur de Moïse, Miriam, que le Seigneur punit par la lèpre blanche¹⁸; Salomon, enfin, l'auteur présumé de mille cinq cantiques¹⁹, amoureux, selon la légende, de la Reine de Saba.

Aussi, par ces comparaisons, le je poétique se rehausse-t-il au rang royal de grands chefs; de même, la bien-aimée Maïmouna (assimilable sans doute à la Sulamithe du *Cantique*) se transforme en cédant le pas à la Reine de Saba qui – dans la constellation de l'imaginaire senghorien – symbolise la quintessence de la figure féminine, guide spirituel qui, grâce à l'amour, garantit le salut²⁰.

La première laisse prépare de la sorte la dérive mythique des strophes suivantes, déjà annoncée par ailleurs dans ses derniers vers, où le je-Salomon annonce son chant (qu'accompagne toutefois non pas une lyre mais la kôra, instrument africain du récit solennel), un chant consacré à la beauté de la femme noire (de la reine noire) qui fait miraculeusement surgir l'ère nouvelle, constamment prophétisée dans l'*Œuvre poétique*:

Moi, je te chante, comme le roi blond Salomon, faisant danser dansant les
cordes légères de ma kôra.

¹⁷ Léopold Sédar Senghor, *Poème liminaire*, vv. 20-22, 24, dans *Hosties noires*, *Œuvre poétique*, 58.

¹⁸ Cf. *Exode* 2,21 et *Nombres* 12,1-10.

¹⁹ Cf. *1Rois* 4,32.

²⁰ Cf. Léopold Sédar Senghor, *L'Absente*, dans *Éthiopiennes*, *Œuvre poétique*, 114-119.

Et à l'Orient se lève l'aube de diamant d'une ère nouvelle
Car tu es noire et tu es belle.²¹

Cette première laisse est donc une sorte de prélude, à qui le poète confie la tâche de créer tous les liens nécessaires entre le passé et le futur, entre l'univers intime-personnel et l'univers biblique-mythique, en préparant ainsi le cantique qui jaillit tout de suite après et se déroule dans les quatre laisses suivantes.

La deuxième laisse constitue un beau mélange des textes sur la Reine de Saba et du *Cantique*.

Encore une fois, Senghor opère un renversement: contrairement à ce qui arrive dans la *Bible*, c'est le je-Salomon qui a entendu raconter des merveilles sur la Reine de Saba: "fille de l'Éthiopie pays de l'opulence" (v. 24), "fille du Roi des rois, la Reine-Enfant" (v. 28), "Reine du Sud ombreux et du Matin" (v. 28), elle est "la poseuse d'énigmes" (v. 34).

Cependant, au-delà de ces appellatifs royaux, les racontars des caravaniers tissent aussi l'éloge de la beauté de la reine, et son blason physique et moral surgit alors, à la manière du *Cantique*, également riche en images resplendissantes et inattendues, tirées de tous les domaines du réel: matériaux précieux (sa langue est de soie fine, elle a l'éclat du diamant noir), éléments harmonieux de la nature (elle a la fraîcheur de l'aube, la légèreté du vent); attitudes admirables d'un élégant bestiaire (elle bondit comme l'antilope volante, elle a l'élan souple du sloughi, le lévrier arabe).

Dans son étude sur le *Cantique des cantiques*, Dominique Millet-Gérard ne manque pas d'y souligner "l'intensité de l'amour dans l'absence"²², thème capital de toute l'œuvre de Senghor, associé au motif de l'attente, qui est le fil rouge du poème *L'Absente*, personnage déjà assimilé à la Reine de Saba:

Elles [les concubines] m'ont parlé de l'Absente doucement
Doucement elles m'ont chanté dans l'ombre le chant de l'Absente [...]
Mais qu'elle reviendrait la Reine de Saba à l'annonce des flamboyants.
De très loin la Bonne Nouvelle est annoncée par les collines, sur les pistes
ferventes par les chameliers au long cours.
Dites! qu'elle est longue à mon cœur l'absence de l'Absente.²³

Dans l'*Élégie pour la Reine de Saba*, le je poétique, ayant désormais assumé la sagesse de Salomon, modère la nostalgie ardente du poème *L'Absente* et sait retenir "son cœur au bord du ravissement" (v. 35), en attendant six mois (qui pourtant "furent longs à [sa] poitrine", v. 35) avant d'envoyer à la Reine son invitation, faite en suivant la coutume des anciens royaumes africains:

²¹ Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 18-20, p. 334.

²² Millet-Gérard, *Le signe*, 28.

²³ Senghor, *L'Absente*, vv. 22-26, p. 115.

Les six mois furent longs à ma poitrine
Jusqu'au jour où je confiai ma récade au Maître-des-secrets: "Gueule de Lion et
Sourire du Sage".²⁴

La récade, comme l'explique Robert Jouanny dans son lexique²⁵, est le "bâton de messenger qui, envoyé par le roi à un destinataire, se substitue au roi lui-même et autorise le porteur de la récade à donner connaissance du message royal. Emblème d'autorité [...], la récade est, entre les mains du roi une sorte de sceptre. Elle est souvent bicéphale", comme dans notre élégie, où la récade est décorée par la gueule du lion (animal totémique du père de Senghor) et le sourire du sage (qui renvoie à la qualité première de Salomon)²⁶.

Anne-Marie Pelletier, dans son article sur le *Cantique*, écrit entre autres que ce texte "maintient [...] – thème si précieux contre toutes les illusions de l'amour – que celui-ci [...] va avec l'absence: tout le *Cantique* est fait de cette alternance de présence mutuelle et d'esquive"²⁷. La Reine de Senghor semble en avoir une parfaite conscience, qui fait attendre sa réponse "trois fois six mois" (v. 37), mais – quand son message arrive, renfermé dans de précieux coffrets – un chant de jubilation en surgit, un "cantique" (c'est le mot qu'emploie Senghor) où la Reine-fiancée – en suivant le modèle biblique – tisse l'éloge du fiancé-Salomon, en mélangeant, encore une fois, les textes sur la rencontre royale et celui du *Cantique*: avant tout, comme la Reine de Saba, elle reconnaît dans l'aimé le Roi de la Sagesse; elle loue ensuite son courage, sa force, sa grâce et sa beauté; et à son tour elle trouve des métaphores et des comparaisons resplendissantes, où domine un bestiaire varié et fabuleux: plus subtil qu'un serpent, l'aimé est un lion qui fait face quand on le charge, un lycaon qui dévore sa proie au galop; quand il danse, il virevolte comme un papillon, comme l'oiseau royal; les fleurs aussi et toute la nature sont appelées à la composition des atouts de l'aimé, car son parfum est fort comme celui du lys, il ressemble à un jasmin sauvage, il est "splendide en l'aurore juvénile" (v. 50), sa beauté est le "soleil au zénith sur le silence sacré" (v. 47). Cependant, ce nouveau Salomon n'est pas seulement le roi de la force et de la sagesse; il est aussi, il est surtout, le Poète; ainsi la Reine – comme le suggère Antonella Emina – fixe dans son cantique l'équation Héros-Sage-Poète²⁸:

Que tu es beau, soleil au zénith sur le silence sacré
O mon Poète, ô qui danses penché sur les cordes hautes de ta kôra! [...]

²⁴ Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 35-37, p. 335.

²⁵ Robert Jouanny, *Éthiopiennes*. L. S. Senghor (Paris: Hatier, 1997), 167.

²⁶ Il s'agit de la même récade que le jeu poétique évoquait déjà comme sienne dans *Messages (Éthiopiennes, Œuvre poétique, 111)*.

²⁷ Anne-Marie Pelletier, "Petit bilan herméneutique de l'histoire du *Cantique des cantiques*", *Graphè* 8 (1998): 194.

²⁸ Emina, *Senghor*, 124.

Car tu es splendide en l'aurore juvénile, et jasmin sauvage au matin sonore
O mon Sage, ô mon Poète, ô! faisant danser tes doigts sur les cordes de ta kôra.²⁹

Désormais, “tout est prêt – écrit Fernando Lambert dans son essai remarquable sur les *Élégies majeures* – pour la grande rencontre. La scène est grandiose: – continue-t-il – l'annonce de l'arrivée de la reine, le défilé des cadeaux offerts au poète et fiancé, [...] puis l'apparition de la reine, le grand festin donné par le poète, et enfin les préludes de ‘la danse du Printemps’”³⁰. Je ne m'arrêterai pas sur cette troisième laisse consacrée au cortège royal et à la fête d'accueil, sinon pour signaler que – au-delà de l'évident intertexte biblique se rapportant à la visite de la Reine de Saba à Salomon – Senghor opère une vaste expansion hyperbolique et une prodigieuse africanisation (les soixante-dix-sept éléphants, les guerriers noirs avec leurs peaux de léopard en bandoulière, les forgerons nés du rythme du tam-tam); la Reine, surtout, apparaît dans sa beauté bien africaine: elle est habillée d'un boubou rose (qui la rend comparable à un flamant prenant son vol); sa chevelure est un cimier de tresses constellées d'or blanc; ses pieds dansants sont des pilons battant la terre, ses bras sont des lianes.

Le moment est venu – me semble-t-il – de revenir aux paroles en exergue du poème, *Moi noire*, et *belle...*, qui semble contredire le texte biblique de la *Vulgata* proposant, comme on le sait, *Nigra sum, sed formosa*; mais le latiniste Senghor, linguiste raffiné et catholique respectueux du texte biblique, n'aurait jamais opéré une telle correction s'il ne savait qu'en réalité la traduction latine *sed formosa* est une entorse à l'hébreu qui, comme l'écrit Claire Placial, “n'opère qu'une coordination”³¹, étant donné que “la particule *we-*, extrêmement fréquente dans la Bible [...] peut avoir – selon Dominique Millet-Gérard – tantôt un sens de très légère liaison, tantôt un sens très légèrement adversatif; son rôle est plutôt de soutenir les parallélismes constants dans la poésie biblique”³². Aussi, Henri Meschonnic, dans sa traduction du *Chant des Chants* de 1970, choisit-il “Noire je suis et belle à voir”, en assurant qu'il s'agit de “ce que dit exactement l'hébreu”³³.

²⁹ Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 47-51, p. 336.

³⁰ Fernando Lambert, “Léopold Sédar Senghor, le poète des *Élégies majeures*”, *Éthiopiennes* (octobre 1996), “Senghor 90. Salve Magister, Hommage au Président Senghor à l'occasion de son 90^e anniversaire”: 106.

³¹ Claire Placial, “*Je suis noire et belle*”. Sur les traductions de *Ct 1,5*, et sur l'importance du mot “*et*” (octobre 2013), <http://languesdefeu.hypotheses.org/559>.

³² Millet-Gérard, *Le signe*, 105.

³³ Cf. Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux, traduits de l'hébreux* (Paris: Gallimard, 1970, édition revue et corrigée en 1986) et *Poétique du traduire* (Lagrasse: Verdier, 1999), 128. Senghor avait exposé sa pensée à ce propos en 1977: “Qu'on se souvienn[e] [...] de la femme kouchite, c'est-à-dire noire, de Moïse, de la Reine de Saba, lançant aux filles de Jérusalem ‘Je suis noire, et je suis belle’, ce qui est la traduction mot à mot du texte et non pas: ‘Je suis noire, mais je suis belle’”, dans “Les Noirs dans l'antiquité méditerranéenne”, *Éthiopiennes* 11 (1977); maintenant dans *Éthiopiennes* (1^{er} semestre 2006), “Contributions de Léopold Sédar Senghor à la revue” (numéro spécial): 127.

Certes, la proposition garde tout son mystère, comme le constate Claudel, en la retrouvant dans l'office des Matines de l'Assomption:

Hier, vigile de l'Assomption, j'ai lu attentivement l'Office des Matines qui est très beau. Mais la lecture du Cantique des Cantiques est extrêmement *tantalizante*. Pourquoi dit-on de la Vierge immaculée qu'elle est noire mais belle? S'agit-il de l'âme, mais pourquoi dit-on que le soleil lui a ôté sa couleur naturelle pour la noircir?³⁴

Toutefois, ce qui pose problème à la tradition culturelle occidentale (comment une femme peut-elle être belle et noire en même temps?) constitue l'évidence aux yeux d'un Africain (aux yeux de Senghor), pour qui la peau noire contribue grandement à la beauté de la femme; donc "le paradoxe de la mystérieuse beauté noire" n'est plus tel "par l'émergence d'une poésie noire", comme l'écrit Dominique Millet-Gérard³⁵, laquelle cite justement la célèbre poésie de Senghor *Femme noire*, renvoie en note à *Chaka*, mais ignore *L'Absente* et surtout l'*Élégie pour la Reine de Saba*, ce qui ne peut que stupéfier dans un livre entièrement consacré aux "Variations littéraires sur le Cantique des Cantiques", comme on peut le lire dans le sous-titre. Senghor, quant à lui, a dit, à propos de notre texte: "J'ai voulu, dans cette élégie, chanter mieux que je ne l'avais fait [...] ce que représente pour moi la Femme noire"³⁶.

Ainsi la beauté noire de la Reine de Saba et l'africanisation du texte biblique s'amplifient d'une manière éclatante dans les deux dernières laisses, tout en se raccordant, comme nous le verrons, à une progressive sacralisation.

La quatrième strophe est entièrement consacrée à la danse qui a lieu entre les amoureux, "deux danses parallèles", dit le texte (v. 81), conduites selon un rituel solennel et chargées en même temps d'une intense érotisation.

La Reine a enlevé le boubou rose et, prêtresse d'un rite magique, elle est vêtue maintenant d'une "chasuble noire, striquée³⁷ d'or vert consonant au cimier" (v. 74), dont la jupe, ouverte sur le flanc, laisse voir "les jambes vivantes" (v. 75); elle embaume le gongo, un parfum musqué qu'emploient les femmes sénégalaises (comme l'explique Senghor même dans son lexique), qui embrase l'amoureux, dansant autour d'elle comme "la tornade de sable ardent en saison sèche, le feu de brousse" (v. 85); elle chante, en invoquant de "[son] Sage [son] Poète" (v. 91) les paroles d'or, préparant leurs noces sacrées³⁸, figurées par l'identification symbolique des deux fiancés au soleil et

³⁴ Paul Claudel, lettre à Françoise de Marcilly du 15 août 1938, dans *Lettres à une amie*, (Paris: Bayard, 2002), 207.

³⁵ Millet-Gérard, *Le signe*, 108.

³⁶ Senghor, *La poésie de l'action*, 153.

³⁷ *Striquer* est un terme concernant la fabrique du drap. Il signifie *finir, mettre la dernière main*.

³⁸ Les noces de l'*Élégie pour la Reine de Saba* sont définies comme sacrées par Fernando Lambert, "Léopold Sédar Senghor", 106, et par Papa Samba Diop, *Léopold Sédar Senghor. Poésie* (Paris: Champion, 2015), 74.

à la lune, ainsi que par la signification de mort-renaissance que leur reconnaît le poème:

“Que ton rythme et la mélodie en disposent les sphères dans le charme du nombre d’or!”
[...] et nous fûmes debout, et face à face
Comme lune et soleil, mains dans les mains, front contre le front, nos souffles cadencés [...]
Des visages de lumière, quand tu reçus [...]
Le chant des pollens d’or dans la joie de notre mort-renaissance.³⁹

Après une dernière attente contemplative de neuf nuits et neuf jours, la renaissance a lieu en effet, coïncidant avec l’union des époux et leur ascension à l’Eden-Paradis du royaume d’enfance, comme le narrent les premiers vers de la dernière strophe, se reliant ainsi à l’ouverture du poème:

Or notre attente fut encore de neuf nuits et neuf jours pour nous entrer au Royaume d’Enfance.
Mais nous voici tout neufs ressuscités au jardin de l’enfance.⁴⁰

C’est “enfin l’union – comme l’écrit Fernando Lambert – qui emprunte les images à peine transformées du *Cantique des cantiques*”⁴¹; en effet, comme dans le *Cantique*, l’époux évoque la beauté lunaire de l’épouse (“Ta peau de bronze bleu de nuit bleue sous la lune”, v. 106), il exalte ses “courbes harmonieuses” (v. 113) et son ventre (“la toison de [son] vallon sombre”, v. 109), il la compare à un palmier (v. 112); surtout, comme dans le *Cantique*, elle est le jardin où “il monte cueillir les fruits fabuleux” (v. 114).

Cependant – dans cette strophe finale – l’élégie senghorienne n’arrête pas d’accomplir l’africanisation des figures du *Cantique*: l’épouse est un pont de lianes, sa peau a l’odeur de l’huile de palme, sa bouche parfume de goyave mûre, ses bras son des boas.

Ce qui plus est, Senghor explicite la sacralité de ces noces, en concevant un mélange syncrétique, riche d’harmonies symboliques, entre la tradition animiste et la religion chrétienne: “tu es mon bois sacré” dit l’époux au v. 112 (et on sait que le bois sacré est le centre des rites animistes) puis, tout de suite après, comme s’il s’agissait de synonymes, il ajoute: “[tu es] mon temple tabernacle”, centre des rites catholiques; et au v. 114, où il a recours à la métaphore du jardin, il dit: “Je monte cueillir les fruits fabuleux de mon jardin car tu es mon échelle de Jacob”. On le sait, l’échelle rêvée par Jacob (*Genèse* 28,11-19) figure le lien entre le ciel et la terre, et c’est ce lien qu’accomplit l’union charnelle et mystique des époux; c’est ce que témoigne le poème qui en surgit, glorieux, et qui est d’une part une extraordinaire mise en abyme, car le poème né

³⁹ Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 93-94, 100-101, p. 339.

⁴⁰ *Ibid.*, vv. 102-103, p. 339.

⁴¹ Lambert, “Léopold Sédar Senghor”, 106.

de cette union heureuse est celui qu'on vient de lire, comme l'atteste la reprise au finale de ses premiers vers, et d'autre part est l'annonce prophétique du "monde nouveau dans la joie pascale" (v. 116), toujours espéré par Senghor, réalisé enfin, dans les derniers vers du dernier poème:

Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas m'emprisonnent contre
ton cœur et ton rôle rythmé
Lors je crée le poème: le monde nouveau dans la joie pascale.
Oui! elle m'a baisé du baiser de sa bouche
La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem.⁴²

⁴² Senghor, *Élégie pour la Reine de Saba*, vv. 115-118, p. 340.