



Au cours des siècles passés, la plupart des exégètes ont discuté pour savoir si le *Cantique des cantiques* (ci-après le *Cantique*) est, dans son sens littéral, ou bien une description poétique du désir érotique mutuel entre un homme et une femme, ou bien une allégorie de l'amour de Dieu pour le peuple avec lequel il a fait alliance. En ce début d'un nouveau millénaire, un consensus inédit semble se dégager pour soutenir que les deux interprétations sont justifiées et compatibles<sup>1</sup>. Le lyrisme amoureux exalte le mystère de l'amour divino-humain dans et à travers la réalité de l'éros humain. En un mot, le *Cantique* est théologique dans son sens littéral.

La visée théologique de l'auteur du *Cantique* apparaît au niveau diachronique aussi bien que synchronique. Rédigé à l'époque hellénistique, le *Cantique* manifeste une adhésion sans réserve à un « canon » qui reconnaissait dans l'amour conjugal un symbole de la relation d'alliance entre YHWH et Israël, telle qu'elle apparaît dans la Loi et les Prophètes (par exemple *Osée* 1 à 3 ; *Jérémie* 2 et 3 ; *Ézéchiel* 16) et dans certains autres écrits (comme le *Psaume* 45). Dans cette histoire d'amour divino-humain, dont le renouveau est espéré dans un avenir proche, la personne du Roi joue un rôle décisif en tant que représentant de Dieu ; et Jérusalem, en tant que ville du Temple, personnifie le peuple-épouse du Messie, c'est-à-dire Israël.

Dans ce qui suit, je m'efforce de démontrer cette « unité de l'amour » entre l'éros divin et l'éros humain, en étudiant une sélection d'extraits du chant III du *Cantique* (3, 6 à 5, 1), dit du mariage de Salomon et généralement considéré comme le cœur de tout le livre. Je commencerai par un exemple de développement rédactionnel au sein du *Cantique*, afin de faire ressortir que celui qui écrit reprend une poésie amoureuse à la lumière de l'histoire de l'Alliance avant même que le texte atteigne la forme qui sera finalement retenue dans le canon des Écritures. En second lieu, j'esquisserai une exégèse de *Cantique* 3, 6-11 et 4, 12 à 5, 1, pour illustrer comment le vocabulaire foncièrement symbolique permet d'exprimer l'amour divino-humain dans le cadre de la réalité de l'éros humain et à travers celui-ci. Finalement, je proposerai une réévaluation du concept antique de symbole comme articulation herméneutique propre à intégrer la diversité des significations du *Cantique*.

1 Voir cette note à la fin de l'article

## À la recherche des intentions des rédacteurs

La présence de plusieurs versions du *Cantique* parmi les manuscrits de la Mer Morte découverts à Qumran est venue vérifier ce que les érudits conjecturaient depuis longtemps, à savoir que le *Cantique* n'a pas été rédigé en une journée et qu'il s'agit probablement du livre le plus récent de la Bible hébraïque. Contrairement aux œuvres poétiques modernes, ce n'est pas le fruit du travail d'un individu inspiré mais plutôt le résultat d'une histoire longue et complexe dans sa composition, sa rédaction et sa transmission. La comparaison de deux manuscrits de Qumran (4Q106 et 4QA07) révèle que le texte n'était vraisemblablement pas fixé, mais a pu recevoir des modifications jusqu'au premier siècle avant notre ère, si ce n'est plus tard encore, et que différentes versions du *Cantique* circulaient en même temps parmi les diverses communautés du judaïsme. Des passages qui manquent en 4Q106 et 4Q107 et qui sont pourtant présents dans le texte massorétique<sup>2</sup> (ci-après TM) suggèrent des développements littéraires dus à un travail de réécriture. Ce qui importe pour notre propos est que ces reformulations et ajouts – qui font partie de la fixation canonique du texte – montrent que le *Cantique* est conçu comme véhiculant un message théologique. Les preuves sont abondantes, comme par exemple l'addition d'éléments structurants et d'indications concrètes qui renvoient nettement à Jérusalem, au roi David, au Temple et au Mont Moriah, mais sont absentes en 4Q107 (*Cantique* 3, 5 ; 4, 4-7)<sup>3</sup>. Précisons rapidement la portée de ce constat.

### Thème

Il est communément admis que le *Cantique* est structuré par un certain nombre de refrains qui souvent terminent un chant : « Je suis à mon bien-aimé et mon bien-aimé est à moi » (2, 16 et 6, 3), « D'ici que le jour respire et que les ombres soient fuyantes » (2, 17 et 4, 6), « Sois comparable, mon bien-aimé, à une gazelle ou à un faon de biche » (2, 17 et 8, 14), ou comme l'adjuration aux filles de Jérusalem (2, 7 ; 3, 5 ; 8, 4). Le refrain « Qui est-ce ? » se distingue un peu : il apparaît trois fois, les première (3, 6) et troisième (8, 5) au début du chant, et la deuxième (6, 10) vers la fin. On a longtemps supposé que ces refrains jouaient un rôle décisif pour réunir des chants préexistants en un tout unifié. Il n'y a cependant jamais été donné de preuve matérielle confirmant cette hypothèse. À cet égard, 4Q107 est particulièrement intéressant, car les trois refrains les plus structurants n'y figurent pas : celui sur le jour et les ombres (2, 17) n'est pas encore

2 La *Massorah* est le procédé technique de préservation du texte hébreu de la Bible. Le processus, initié sous Esdras (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), s'est achevé au Moyen Âge, l'essentiel ayant été fixé avant l'an 100 de l'ère chrétienne par une assemblée de « sages » chassés de Jérusalem par les Romains et exilés à Yabneh (aujourd'hui Jamnia en Israël) [Note du traducteur].

3 Pour une analyse détaillée, voir E. PUECH, « Le Cantique des Cantiques », in RB 123 (2016), p. 29-53, et N.S. HEEREMAN, *Behold King Salomon on the Day of His Wedding! A Symbolic Diachronic Reading of Song 3: 6-11 and 4: 12-5: 1*, Leuven, Peeters, 2021, p. 201-238.

complet (manquent la gazelle et les montagnes que l'on retrouve en 8, 14) et n'apparaît pas du tout en 4, 6. De plus, le refrain le plus structurant de tous, l'adjuration aux filles de Jérusalem ne se trouve pas en ce qui deviendra 3, 5 (TM).

Ces détails d'étapes antérieures de la rédaction définitive du *Cantique* permettent d'entrevoir comment il a été composé. Une analyse fouillée des formules absentes laisse entendre que le rédacteur final interprétait déjà ce poème d'amour dans la perspective de l'histoire de l'Alliance présentée par les prophètes comme un mariage. Au vu de ce qui manque en 4Q107, il apparaît que l'auteur du TM voulait manifestement suggérer des liens entre les protagonistes du *Cantique* et des personnages ou des lieux historiques pour Israël. Ceci devient clair si nous étudions un passage du TM (4, 4-7) dont l'absence est notoire en 4Q107 :

4. Comme la Tour de David est ton cou, bâti pour des trophées : un millier de boucliers y est pendu, toutes sortes d'armures de braves.
5. Tes deux seins sont comme de jeunes faons, jumeaux d'une gazelle qui paissent parmi les lis [littéralement : des lotus].
6. D'ici que le jour respire et que les ombres soient fuyantes, je m'en irai au mont emmyrrhé et à la colline encensée.
7. Tu es toute belle, ma compagne ! De défaut, tu n'en as pas ! (TOB).

Le plus révélateur est le décrochage abrupt dans la description de la bien-aimée. En 4, 1-3, les images sont empruntées à la nature (colombes, chèvres, brebis, grenades). En 4, 4, ce sont les trophées de guerre et le boucliers qui ornent les murs de la ville comme les bijoux sur une couronne (voir *Ézéchiel* 27, 10-11). Il est facile de comprendre que la femme vantée en 4, 4 est Jérusalem personnifiée, avec tous les ornements de sa gloire et la couronne de ses murailles (voir aussi *Cantique* 8, 10-11). C'est de plus le seul passage du livre qui mentionne explicitement le fameux roi, ce qui confirme l'allusion à son nom déjà contenue dans les 33 appellations *dôdi* du bien-aimé, qui s'écrit en hébreu avec exactement les mêmes consonnes que David (*dalet*, *waw*, *dalet*). La décoration correspond aussi à celle du Temple selon *1 Macchabées* 4, 57.

Pendant toute la période du Second Temple<sup>4</sup>, la ville et le Temple lui-même ont été plus identifiés comme des symboles interchangeables de l'Alliance et de la demeure de l'épouse de YHWH (*Ézéchiel* 16 ; 24, 15-27 ; *Isaïe* 54, 1-10 ; 62, 1-5). Cette évocation de la maison de Dieu est de plus renforcée par la comparaison en 4, 5 des seins de la bien-aimée à « deux faons, jumeaux d'une gazelle, qui paissent parmi les lotus ». C'est une imagerie « due à l'art et non empruntée à la nature », que l'on trouve fréquemment dans les temples d'Isis (Hathor), depuis les XIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles

4 La période du Second Temple commence au retour d'exil (fin du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et s'achève avec la

destruction du Temple par les Romains en l'an 70 après J.-C. [Ndt].

avant l'ère chrétienne jusqu'à la période hellénistique<sup>5</sup>. Comme dans maints autres passages du *Cantique*, les attributs de la déesse de l'amour au Proche-Orient ancien ont ici été « monothésisés » et appliqués à l'unique épouse divine dans la Bible : Israël et les institutions qui l'incarnent, ici le Temple de Jérusalem. Le poète ajoute ensuite une autre allusion au Mont du Temple en insérant le refrain du jour et des ombres en 4, 6. Alors que, dans la première apparition de ce refrain en 2, 17 (« D'ici que le jour respire et que les ombres soient fuyantes [...], sois comparable [...] à une gazelle ou à un faon de biche, sur des monts séparés » – *bāter*), l'allusion est probablement à l'alliance où Abraham coupe en deux – *bātar* – les animaux offerts en sacrifice (*Genèse* 15, 10), ce qui est renouvelé plus tard sur le Mont Sion (*Jérémie* 34, 18-19), *Cantique* 4, 6 évoque la montagne sur laquelle Abraham offrit son fils bien-aimé et inaugura par là le culte futur au Temple de Jérusalem. Dans ce verset, l'amant déclare : « Je m'en irai [*'ēlek li*] à la montagne emmyrrhée [*har hammôr*] et à la colline encensée [*gib'at hallebônâ*] ». Ce ne sont pas là seulement deux substances utilisées dans les sacrifices liturgiques (qui, rappelons-le, n'étaient permis qu'à Jérusalem). Car l'expression *'ēlek li*, associée aux mots hébreux pour désigner une montagne de myrrhe – *har hammôr* – renvoie assurément à l'ordre donné par Dieu à Abraham d'aller (*lek-lekâ*) au pays de Moriah (*hammôrîyyâ*) pour y sacrifier son fils. Comme l'atteste 2 *Chroniques* 3, 1, le Mont Moriah a été plus tard identifié comme le lieu où Salomon a construit le Temple. Le terme hébreu pour « encens » – *lebônâ* – joue de surcroît sur la sonorité de *lebânôn* (le Liban), qui était le nom de code pour parler du Temple de Jérusalem pendant la période du Second Temple, tandis qu'on utilise souvent « montagne » (*har*), voire « ma montagne » pour parler du Mont du Temple, par exemple en *Isaïe* 10, 32 ou *Ézéchiel* 34, 36. Finalement, l'absence de « défaut » dans la beauté de la bien-aimée rappelle les prescriptions rituelles du *Lévitique* (21, 16-24 ; 22, 20) concernant les offrandes à Dieu<sup>6</sup>. Les allusions au Temple et à son culte sacrificiel qui, selon *Osée* 3, 1-5, était le lieu où était consommé le mariage d'alliance entre Dieu et Israël, s'accumulent ainsi et n'ont guère pu échapper à tout (proto-)rabbin connaissant un tant soit peu les Écritures en hébreu.

Cette analyse amène à la conclusion que le rédacteur qui a ajouté (entre autres) au *Cantique* 2, 17c, 3, 5 et 4, 4-7 acceptait déjà que la version reçue dans la perspective du mariage d'alliance entre Dieu et Israël avait une représentation symbolique dans l'amour entre un homme et une femme. Parce que ces passages se prêtent si manifestement à une lecture midras-

5 T. STAUBLI, « Love Poetry from the House of the Mother », in A. SCHELENBERG-L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER (éds.), *Interpreting the Song of Songs*, Leuven, Peeters, 2016, p. 79-101 (ici 84-85).

6 A. LACOCQUE, *Romance, She Wrote: A Hermeneutical Essay on Songs of Songs*, Wipf and Stock, Eugene, OR, 2006<sup>2</sup>, p. 106-107.

## Thème

hique, nombre d'exégètes, même avant la découverte des manuscrits de la Mer Morte, les disqualifiaient comme « gloses allégoriques tardives<sup>7</sup> ». Mais écarter des versets qui sont partie intégrante de la version « finale » du *Cantique* revient à ignorer que ces rédacteurs ont été reconnus comme auteurs du simple fait que leur version a été insérée dans le canon des Écritures. Leur interprétation exprime « l'intention du rédacteur » qui – du moins pour l'exégèse catholique – constitue une part décisive du sens littéral (voir *Dei Verbum* 12).

Étant donné les origines cosmologiques et symboliques communes aux sources du Proche-Orient antique et de l'Ancien Testament, nous avons toutes les raisons de penser que nous sommes en présence non pas d'une projection théologique sur un simple poème d'érotisme profane mais d'une dynamique qui, dès le départ, entremêle l'humain et le théologique. Le point de vue profondément religieux et centré sur l'Alliance que nous avons discerné peut également se retrouver dans le contexte plus large d'une lecture synchronique de *Cantique* 3, 6-5, 1 où 4, 4-7 a été inséré, et c'est ce que nous allons étudier maintenant.

## Le mariage de Salomon

En *Cantique* 3, 6-11, on lit la description d'une procession de mariage qui vient du désert pour gravir le Mont Sion : le marié, Salomon, attend dans ses atours royaux. Puis vient un catalogue des beautés de la bien-aimée (4, 1-7), dans un genre littéraire appelé *wasf*. On y énumère les charmes qui rendent suprêmement aimable une personne ou un objet, en passant en revue ses différentes parties, généralement du haut en bas (ou *vice versa*). C'est ce que l'on trouve dans les présentations des dieux chez les Assyriens, dans la poésie amoureuse du Nouvel Empire égyptien, dans la littérature intertestamentaire et aussi dans la poésie arabe moderne. En Palestine au XIX<sup>e</sup> siècle était restée la coutume voulant que le marié fasse de cette façon l'éloge de son épouse le jour de leur mariage. Ayant donc ainsi vanté les charmes de la belle, l'amant rappelle et renouvelle la cour qu'il lui a faite et lui demande de sortir de chez elle – cette « retraite de lions » (4, 8) – pour venir le rejoindre. Dans ce contexte, la bien-aimée est, pour la première fois dans le *Cantique*, appelée la « fiancée ». Suit une nouvelle description de sa beauté (4, 9-11), puis ce qui est connu comme le « chant du jardin » (4, 12-15). Elle répond en effet à ces déclarations en invitant les forces de la nature et finalement l'amant lui-même à prendre possession d'elle, dans ce jardin métaphorique (4, 16). Le mariage semble avoir été consommé en 5, 1, lorsque l'amant pénètre dans ce jardin bien-aimé. Les amis sont alors invités à prendre part au banquet des noces, c'est-à-dire, métaphoriquement, à la joie de l'amour qui unit les époux. Selon la symbolique du mariage purement humain, l'histoire de l'alliance d'amour entre Dieu et

Nina Sophie  
Heereman

7 O. LORETZ, *Studien zur althebräischen Neukirchen-Vluyn*, Butzon & Bercker, Poesie 1. *Das althebräische Liebeslied*, 1971, p. 60.

son peuple est ici racontée et orientée dans la perspective d'une plénitude à venir<sup>8</sup>.

### L'épouse de Salomon (Cantique 3, 6-11)

6. *Qui est-ce qui monte du désert  
comme une colonne de fumée,  
vaporisée de myrrhe et d'encens,  
de toute poudre d'importation ?*
7. *Voici sa litière – celle de Salomon –,  
Entourée de soixante braves d'entre les braves d'Israël ;*
8. *tous s'étant saisis de l'épée,  
initiés au combat,  
chacun son épée sur sa hanche  
pour s'abriter de la terreur nocturne.*
9. *Le roi Salomon s'est fait faire un palanquin :  
de bois du Liban*
10. *il a fait faire ses piliers ;  
en argent, son appui ;  
en or, son siège ;  
en pourpre, son intérieur,  
arrangé amoureusement  
par les filles de Jérusalem.*
11. *Sortez et admirez, filles de Sion,  
le roi Salomon avec la couronne  
dont le couronne sa mère le jour de son mariage :  
au jour où son être est dans la joie (TOB).*

### Thème

À première vue, *Cantique 3, 6-11* semble raconter un mariage royal « ordinaire ». Comme c'était la coutume dans l'Antiquité (voir *1 Macchabées 9, 37*), on a envoyé une litière chercher la fiancée chez ses parents pour la conduire chez le marié, le roi Salomon, qui l'attend impatiemment du haut du Mont Sion et suit son arrivée depuis le désert qui entoure Jérusalem. La procession ressemble de loin à « une colonne de fumée, vaporisée de myrrhe, d'encens et de toute poudre d'importation » (3, 6). Pour cette raison, de nombreux commentateurs ont identifié cette fiancée à la reine de Saba conduisant une caravane qui apporte des denrées rares et de grand prix (voir *1 Rois 10*). Mais en fait, la fiancée n'est jamais nommée. La caméra littéraire « zoome » plutôt sur la litière de Salomon, « entourée de soixante braves d'entre les braves d'Israël, tous s'étant saisis de l'épée, initiés au combat, chacun son épée sur sa hanche pour s'abriter de la terreur nocturne » (3, 7-8). Cette litière s'avère ensuite un palanquin que

8 Comme la place est limitée dans cet article, je me concentre sur 3, 6-11 et 4, 12 à 5, 1, parce que ces passages montrent bien l'unité de l'amour divin et humain qui ressort du langage symbolique du *Cantique*.

Pour une exégèse plus complète de ces deux extraits, voir mon étude détaillée dans N.S. HEEREMAN, *op. cit.*, p. 623-716 et 721-814.

Salomon s'est fait spécialement fabriquer dans les matériaux de luxe, énumérés en ordre croissant de valeur sur le marché : cèdre du Liban, argent, or, pourpre et amour (3, 9-10). Tandis que la fiancée monte vers lui, le roi Salomon, entouré de gardes armés, reste immobile, couronné par sa mère et admiré par les filles de Jérusalem le jour de son mariage (3, 11).

Un examen précis du vocabulaire hébreu et des nombreux paradoxes poétiques fait ressortir qu'il n'y a pas là une description d'un mariage ordinaire, fût-il royal. La question « Qui est-ce ? », qui apparaît toujours dans le *Cantique* pour introduire la bien-aimée (6,10 et 8, 5), est utilisée ailleurs dans la Bible généralement pour introduire une personne mystérieuse ou surhumaine (voir *Isaïe* 63, 1 ; *Jérémie* 46, 7 ; *Psaume* 24, 8.10). Cette interrogation n'annonce pas seulement l'arrivée de la fiancée, mais la présente comme une créature plus qu'humaine qui a résisté à l'épreuve de la mort, comme l'indique symboliquement sa montée victorieuse depuis le désert, c'est-à-dire d'un lieu sans vie. Le verbe utilisé pour dire qu'elle monte (*rālâ*) à Jérusalem est exemplairement le même que celui qui sert pour parler de l'ascension de la Montagne sainte de Dieu, que ce soit pendant l'Exode, à l'occasion du retour d'exil ou pour le pèlerinage au Temple. C'est, de plus, un terme technique lorsqu'il s'agit de monter à l'autel d'un sacrifice. Il est tout à fait significatif que la procession qui monte est comparée à « une colonne de fumée, vaporisée de myrrhe et d'encens » (*Cantique* 3, 6). Le mot hébreu *mequteret*, qui contient la notion de « vapeur », est un autre terme technique, employé pour parler de la combustion d'aliments offerts en sacrifice. Que les offrandes s'élèvent en colonnes de fumée de la forme d'un palmier était, d'après la Mishna (*Yomah* 38b) un procédé adopté par les juifs d'Alexandrie. Si la myrrhe peut, selon les circonstances, servir de cosmétique, lorsqu'elle est associée à l'encens, ce ne peut être que dans le culte au Temple. La procession qui monte du désert a donc un caractère bien plus nettement liturgique que nuptial.

La question devient donc plus insistante : « Qui voici » donc ? Parce que le chant continue par la description non pas d'une femme, mais d'une litière, beaucoup de traductions modernes adaptent le texte et donnent : « Qu'est-ce que *cela* ? ». Mais cette interprétation n'a aucun fondement dans le texte hébreu ni dans aucune version ancienne. Il semble plutôt que la litière elle-même représente la fiancée<sup>9</sup>. Une hypothèse plus justifiée a donc été d'identifier cette litière comme l'Arche de l'Alliance<sup>10</sup>. La nuée de fumée qui l'enveloppe est une allusion à la fois à la colonne de la présence divine qui – avec l'Arche en son centre (*Nombres* 10, 33-36) –

9 M.H. POPE, *Song of Songs*, New York, Doubleday, 1977, p. 431, et J. HOLMAN, « A Fresh Attempt at Understanding the Imagery of Canticles 3:6-11 », in K.D. SCHUNK-A. MATTHIAS (éds.), *Lasset uns Brücken bauen*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1998, p. 303-309.

10 W. RUDOLPH, *Das Buch Ruth. Das Hobe Lied. Die Klagelieder* (KAT, 17/1-3), Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1962, p. 141 ; LACOCQUE, *op. cit.*, p. 98-99.

accompagne Israël à travers le désert (*Exode* 13, 21-22 ; 14, 19-20 ; *Isaïe* 52, 12), et la procession liturgique par laquelle David installe l'Arche de l'Alliance à Jérusalem, entouré d'une troupe de trente mille hommes d'élite (2 *Samuel* 6).

Si la comparaison d'une femme à une litière paraît étrange aujourd'hui, elle était habituelle dans le Proche-Orient ancien et dans la Bible. Le hiéroglyphe égyptien désignant Isis est ainsi un siège<sup>11</sup>, et la déesse mésopotamienne Inana est décrite par son fils en tant que mère comme « un chariot en bois de pin, une litière faite avec du buis<sup>12</sup> ». En *Cantique* 3, 6-10, cependant, c'est la litière (ou palanquin) personnifiant une femme que chante le poète. Ceci correspond au symbolisme biblique selon lequel l'Arche de l'Alliance est grammaticalement féminine et représente la « fiancée » de Dieu du simple fait qu'elle est son char et son temple en miniature (*Psaume* 24 ; 132, 8). C'est une imagerie répandue dans les cultures des pays autour d'Israël.

Dans l'Antiquité, les dieux avaient des chars sur lesquels ils partaient en guerre et participaient aux processions les conduisant jusqu'à leur trône dans le temple qui leur était consacré. Les rois recevaient couramment des ordres détaillés des dieux pour la confection de ces *Götterwagen*<sup>13</sup>. Leur construction et leur consécration étaient enregistrées avec un soin qui révèle l'importance accordée à ces chars divins<sup>14</sup>. Ces textes contiennent des descriptions lyriques en forme de *wasf* qui ressemblent tout à fait à celle du palanquin de Salomon en *Cantique* 3, 9-10<sup>15</sup>. Ces hymnes étaient chantés pour la dédicace de ces chars, qui donnait lieu à de grandes célébrations liturgiques. Les principaux éléments de ces fêtes étaient le mariage sacré du couple divin pour lequel ce char avait été fabriqué, et la bénédiction ou le couronnement du roi qui avait fait exécuter le travail<sup>16</sup>. De plus, les dieux accordaient souvent au roi d'épouser une déesse, en récompense de sa contribution<sup>17</sup>. Parce qu'ils étaient en contact direct avec la divinité, ces *Götterwagen* étaient considérés comme appartenant au domaine du divin, et donc étaient d'une certaine façon « divinisés », voire fréquemment personnifiés.

## Thème

11 F. DUNAND, *Isis : Mère des dieux*, Paris, Éditions Errance, 2000, p. 11.

12 M. CIVIL, « The "Message of Lu-dingira to His Mother" and a Group of Akkado-Hittite Proverbs », *JNES* 23 (1964) 1-11, cité par POPE, *op. cit.*, p. 431.

13 Véhicule de dieux en allemand [Note du traducteur].

14 R. MAYER-OPFICIUS, « Götterprozessionen », in J.-W. MEYER-M. NOVÁK-A. PRUß (éds.), *Beiträge zur vorderasiatischen Archäologie : Festschrift für Orthmann Winfried*, Frankfurt a. M., Johann Wolfgang Goethe Universität,

Archäologisches Institut, 2001, p. 282-291.

15 Voir par exemple <https://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.18&display=Crit&charenc=gcir&lineid=t24218.p1#t24218.p1>

16 V.A. HUROWITZ, « I Have Built You an Exalted House : Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings », *Sheffield, JSOT* 115 (1992), p. 45, 58, 60-61.

17 J. KLEIN, « Building and Dedication Hymns in Sumerian Literature », in *ASJ* 11 (1989), p. 27-67 (ici 31-32).



Comme partout ailleurs au Proche-Orient ancien, le Dieu d'Israël lui aussi avait un char : l'Arche de l'Alliance, sur lequel il partait en guerre (*Josué* 6, 1 ; *1 Samuel* 4-6 ; *2 Samuel* 11, 11), était transporté dans les processions cultuelles (*Psaume* 24 ; 132) et était conduit à son trône dans la Tente du Tabernacle (*Exode* 25, 10-22) et dans le Temple de Jérusalem (*2 Samuel* 6 ; *1 Rois* 8). Il fallait s'attendre à ce qu'Israël vive sur un patrimoine analogue de rites et de textes centrés sur l'Arche, dans lesquels le roi aurait un rôle majeur, particulièrement pour son couronnement et son mariage. Que l'Arche soit perçue comme le char de Dieu et l'épouse symbolique du roi est particulièrement évident dans le récit du transfert par David de l'Arche à Jérusalem (*2 Samuel* 6). Bien que les traces de nuptialité divine n'apparaissent plus dans le texte, les éléments constitutifs du *Götterwagen* demeurent : sacralisation du char, installation de Dieu sur son trône et thème du mariage. Ce dernier est refoulé lorsque Mikal rejette David, mais est par là tout de même présent. Dans toute la Bible, il y a une incompatibilité entre l'Arche et les femmes dans la vie des prêtres et des rois. C'est ce que confirment les pérégrinations de l'Arche (*1 Samuel* 1-7 ; *2 Samuel* 6), l'histoire de David et Bethsabée (*2 Samuel* 11) et le renvoi de la fille du pharaon parce qu'elle ne peut pas demeurer là où l'Arche se trouve (*2 Chroniques* 8, 11). Le roi ou l'homme de Dieu doit toujours choisir entre servir Dieu et servir une femme.

Conformément aux parallèles mésopotamiens, le service de l'Arche aurait dû pour David culminer dans l'installation de YHWH sur son trône dans le Temple. Comme on le sait, David n'a pas été autorisé à le faire<sup>18</sup>. Ainsi que la Bible le raconte, c'est son fils qui a transféré l'Arche dans le Temple qu'il venait d'édifier (*1 Rois* 8, 1-13). Seul Salomon, prince de paix, a pu accomplir ce qui l'élevait au rang des plus glorieux souverains du Proche-Orient ancien et a fait de lui un roi vraiment messianique. Il a construit le Temple et y a apporté l'Arche pour l'y installer dans une procession liturgique des plus solennelles qui est montée jusqu'au sommet du Mont Sion. De la sorte s'est, au moins provisoirement, accomplie la promesse de l'établissement sur la Terre promise en remplacement du Paradis perdu. En rejetant l'espérance païenne d'une théogamie, Israël obtient le rôle de la déesse<sup>19</sup>. Le mariage d'alliance contracté au Sinäï a été consommé le jour où Dieu est venu faire sa demeure dans le Temple-Jardin d'Israël. Dans ce mariage, Israël est représenté par l'Arche, le Temple et les filles de Jérusalem, et YHWH par le roi oint qui – selon la tradition du roi dans le Proche-Orient ancien – est le lieutenant visible du Dieu invisible.

Comme toujours dans la poésie symbolique, *Cantique* 3, 6-11 télescope tous ces épisodes de l'histoire d'Israël en un seul. Si l'on accepte que la fiancée est l'Arche de l'Alliance, tous les morceaux du puzzle trouvent leur place. La contradiction apparente entre les versets 6 et 7 est

18 *2 Samuel* 6, 1 à 7, 17 [Note du traducteur].

19 Voir E. BEN ZVI, *Hosea*, Grand Rapids, MI, Eerdmans, 2005, p. 75.

surmontée. Ce qui arrive du désert est quelque chose que la Bible considère comme féminin. C'est le peuple d'Israël avec l'Arche en son centre qui, après avoir traversé les périls mortels du désert, monte à présent, victorieux, vers Jérusalem. La procession est décrite en termes liturgiques. L'attention se concentre très vite sur la litière, escortée par les plus braves guerriers d'Israël. C'est un écho à la vaine tentative de David pour faire monter l'Arche de Baalé-de-Juda à Jérusalem. En même temps, l'atmosphère tendue de l'errance dans le désert demeure perceptible à travers l'état d'esprit des hommes en armes (verset 8). La réminiscence des hymnes sur les chars sacrés du Proche-Orient ancien (versets 9 et 10) fournit la clé de compréhension de toute la scène en évoquant le transfert de l'Arche vers le Temple. Le transport de l'Arche, avec la Tente de la Rencontre, dans une grande procession depuis la ville de Sion jusqu'au Temple, avec quantité de sacrifices offerts en chemin, a été l'acte décisif de la consécration du Temple. La nuée marquant la présence du Seigneur est alors descendue pour entrer dans le Temple, en un point culminant de l'histoire d'Israël. Ce que promettait l'Alliance était accompli : le Seigneur avait fait sa demeure au milieu de son peuple. Dans la théologie du *Livre d'Osée*, c'est le moment où le mariage entre YHWH et Israël fut consommé : le peuple avait un roi et le Seigneur habitait son Temple (*Osée 3, 1-5*). C'est une anticipation de l'aboutissement du cycle, car la véritable descente du Seigneur dans son Temple est symbolisée par la descente de l'Amant dans le Jardin qui n'est autre que la bien-aimée : voir *Cantique 4, 12 à 5, 1*, que nous allons examiner maintenant.

## Thème

### La consommation (*Cantique 4, 12 à 5, 1*)

4. 12. Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée ;  
une source verrouillée, une fontaine scellée !
13. Tes surgeons sont un paradis de grenades,  
avec des fruits de choix :  
le henné avec le nard,
14. du nard et du safran, de la cannelle et du cinnamome,  
avec toutes sortes d'arbres à encens ;  
de la myrrhe et de l'aloès,  
avec tous les baumes de première qualité.
15. Fontaine des jardins, puits d'eau vive,  
ruisselant du Liban !
16. Éveille-toi, Aquilon ! Viens, Autan !  
Fais respirer mon jardin,  
et que ses baumes ruissellent !  
Que mon chéri vienne à son jardin  
Et en mange les fruits de choix !
5. 1. Je viens à mon jardin, ma sœur, ô fiancée ;  
je récolte ma myrrhe avec mon baume ;  
je mange mon rayon avec mon miel ;

je bois mon vin avec mon lait !  
 Mangez, compagnons ;  
 buvez, enivrez-vous, chéris ! (TOB, modifiée au verset 15)

Si le précédent passage développait une homologie entre la femme et le char, ainsi que l'enracinement social du mariage, dans ce nouvel extrait est explorée l'homologie bien connue entre la femme et la terre, ainsi que l'expérience subjective de la consommation. La femme et sa virginité sont comparées à un jardin verrouillé et à une fontaine scellée dont les charmes sont métaphoriquement exprimés par les parfums les plus exquis, des fruits magnifiques et d'abondantes eaux vives qui étanchent chez la fiancée sa soif d'amour et de vie. Invoquant les vents afin qu'ils répandent d'enivrantes odeurs, l'amante invite l'amant à consommer le mariage en pénétrant dans son jardin pour y manger les fruits les plus appétissants (*Cantique* 4, 16). En annonçant l'accomplissement de cette consommation, l'époux invite leurs amis à se griser d'amour en participant au festin de noces (5, 1).

Comme déjà dans le cas de *Cantique* 3, 6, une étude détaillée permet de détecter dans le texte des résonances peu évidentes au premier abord. La fiancée est littéralement appelée « un paradis de grenades » (rappel de l'arbre de vie<sup>20</sup>) et décrite en des termes qui évoquent de multiples façons le Jardin d'Eden, la Terre promise, la ville de Jérusalem et le Temple. La luxuriance de plantes exotiques qui poussent sur elle est à l'image des jardins royaux qui entouraient les temples dans l'Antiquité. On les cultivait pour symboliser la signification du temple : recreation architectonique du Paradis et anticipation du Paradis eschatologique, imprégnant toute la capitale et, de là, tout le territoire sur lequel le souverain prétendait exercer son empire<sup>21</sup>. Cette « idéologie royale » (comme la nomment les érudits) anime l'héritage biblique du règne de Salomon. Au centre du domaine du roi se trouve la ville de Jérusalem, avec son Temple splendide où demeure la présence divine. Le Temple de Salomon – et en fait tout Jérusalem – était un symbole aussi bien qu'une réalité, une recreation mythopoiétique du ciel sur la terre ou du Paradis (*1 Rois* 3 à 11 ; *Qohélet* 2, 5)<sup>22</sup>. Ce n'est pas un hasard si le point d'eau du Temple de Jérusalem, la source de Gihon, est identifiée comme une des quatre rivières qui coulent du Jardin d'Eden (voir *Genèse* 2, 10-14). Du Temple jaillit donc l'eau vive qui irrigue le royaume, ce qui en fait une préfiguration du temple-jardin eschatologique (voir *Psaume* 36, 8-10 ; *Ézéchiel* 47, 1-14 ; *Zacharie* 14, 18).

Identifier la fiancée-jardin au Temple et à la Terre promise permet de lui découvrir d'autres facettes encore. Elle est une source d'eau vive mais cette eau n'est pas sienne. Elle vient de plus haut, des montagnes du Liban

20 H.N. MOLDENKE, *Plants of the Bible*, New York, Ronald Press Company, 1952, p. 191.

21 Voir B. LINCOLN, « À la recherche du Paradis perdu » in *HR* 43 (2003), p. 139-154 (ici p. 153).

22 L.E. STAGER, « Jerusalem and the Garden of Eden », in *Frank Moore Cross Festschrift*, Jérusalem, Israel Exploration Society, 1999, p. 183-194.

(*Cantique* 4, 16), le mythique séjour de Dieu. Quatre des plantes qui poussent dans le jardin (le meilleur baumier, la myrrhe, la cannelle et l'acore) sont aussi utilisées pour fabriquer l'huile qui sert aux onctions (*Exode* 30, 23) – ce qui est une allusion de plus au Temple et à ses liturgies. Enfin, le *Livre de Ben Sira* (24, 8 et 15) cite la cannelle, la myrrhe et l'encens parmi les parfums de la Sagesse qui a établi à Sion sa demeure. Le verbe grec *kataskēnoō* évoque une tente que l'on dresse, laissant entendre que la Sagesse est venue s'installer au Temple de Jérusalem d'où elle transforme tout le pays en un Paradis (eschatologique).

Le nombre des plantes est exactement douze (ce qui est un symbole d'Israël), et le mot hébreu *megadim* (*Cantique* 4, 14, traduit par « de première qualité ») fait écho aux bénédictions de la Terre promise (*Deutéronome* 33, 13-16), tandis que la combinaison de lait et de miel (*Cantique* 4, 11 puis 5, 1) est caractéristique des dons de Dieu. Par ailleurs, l'association du vin et du lait, juste après, est typique des dons messianiques (*Isaïe* 55, 1 ; *Genèse* 49, 12). Le lien entre la fiancée et d'une part le Jardin d'Eden, d'autre part la Terre promise, est incarné dans le Temple de Jérusalem et, selon la théologie de *Ben Sira* 24, dans le don de la Torah<sup>23</sup>.

L'entrée de l'Amant dans son jardin où il cueille les fruits s'inscrit, de plus, dans la terminologie mésopotamienne des processions jusqu'aux jardins royaux évoqués ci-dessus, où la divinité descend rituellement dans son jardin pour un mariage sacré<sup>24</sup>. En d'autres termes, dans le langage mythologique de l'Antiquité, *Cantique* 4, 12 à 5, 1 raconte la descente vivifiante dans son Temple-Jardin de YHWH, représenté dans son empire paradisiaque par le roi qui a reçu l'onction. Comme nous l'avons vu en examinant *Cantique* 3, 6-11, ceci n'a été réalisé que pour un moment fugitif pendant le règne du roi Salomon qui, pour cette raison même, est devenu, dans le cadre de la consommation du mariage d'alliance entre Dieu et son peuple, l'icône exemplaire du roi messianique dont la venue est si ardemment désirée à la fin de la période du Second Temple.

### Le symbole, clé herméneutique

Si tout ce qui précède est juste, alors le *Cantique*, d'un point de vue à la fois diachronique et synchronique, est d'un bout à l'autre un document symbolique. Il est ainsi tout à fait improbable qu'il ait été à l'origine un chant d'amour strictement profane. Les résonances délibérément cosmologiques et théologiques qui structurent le texte excluent cette hypothèse. Ceci dit, la portée symbolique du *Cantique* n'est pas adéquatement perçue dans une lecture purement allégorique qui s'égare en refusant de voir que,

23 G. BARBIERO, *Cantico dei Cantici*, Israel, Atlanta, GA, SBL Press, 2005, Milano, Paoline, 2004, p. 194.

24 M.W. HAMILTON, *The Body Royal: The Social Poetics of Kingship in Ancient*

p. 59.

pour le ou les auteurs, la réalité humaine de l'amour érotique était elle-même, jusque dans sa dimension charnelle, intrinsèquement cosmologique et théologique. Que l'on me permette donc, en conclusion, de montrer que le langage symbolique du Cantique résiste aux lectures allégoriques aussi bien que littéralistes.

Tel qu'il a été compris à l'époque patristique et redécouvert au temps de Goethe, un symbole est un signe visible d'une réalité qu'il signifie en y participant. Dire que quelque chose est symbolique n'est pas en faire l'inverse de ce qui est réel. Un symbole est plutôt une incarnation d'une réalité, son expression et un mode de sa manifestation. Pour citer Avery Dulles,

un symbole est un type de signe. C'est un mot, un geste, une image, une statue et quelque autre type de réalité qui peut être présenté aux sens ou à l'imagination, et qui renvoie à une réalité au-delà de ce qui est perçu. Cette réalité autre ne peut pas être précisément décrite ni définie. Elle n'est connaissable, du moins dans la plénitude de sa richesse et de son pouvoir, que dans le symbole et à travers celui-ci<sup>25</sup>.

Parce que cette « réalité autre » ne peut être connue que « dans et à travers le symbole », ce dernier ne perd jamais sa raison d'être. Si le symbole n'était plus perçu, le signifié disparaîtrait avec lui. Comme Alexander Schmemmann l'a expliqué dans son essai « Symbole et sacrement », devenu une référence, « la relation entre le signe A et le signifié B dans un symbole n'est ni sémantique (A signifie B), ni causale (A est la cause de B), ni représentative (A représente B) ». Il s'agit plutôt d'« une épiphanie. "A est B" veut dire que A tout entier exprime, communique, révèle, manifeste la "réalité" de B (bien que pas forcément dans sa totalité), sans toutefois aucune perte de sa propre réalité ontologique, sans dissolution dans une autre "res"<sup>26</sup> ». Le symbole ainsi compris est épiphanie de la *res* tout en demeurant radicalement différent. C'est un mode de participation à ce qu'il symbolise<sup>27</sup>.

Une autre présentation consiste à dire que le propre du symbole est de réunir la forme et le contenu, car la signification transcendante est inhérente à la forme. C'est un signe linguistique qui n'est ni arbitraire ni univoque, et son contenu n'est en aucune façon séparable de sa forme. Comme Paul Ricoeur l'a expliqué, tandis que l'allégorie et la métaphore sont de libres inventions, le symbole est « lié aux configurations du cosmos<sup>28</sup> ». C'est cet enracinement dans la configuration ontologique du cosmos qui fait du symbole l'outil privilégié du discours religieux. Dans la compréhension que l'Église a du monde, celui-ci est symbolique, c'est-à-dire signe d'une

25 A. DULLES, « Symbol, Myth, and Biblical Revelation », in *TS* 27 (1966), p. 41.

26 A. SCHMEMMANN, *For the Life of the World*, Yonkers, NY, St. Vladimir's Seminary Press, p. 168.

27 *Ibid.*

28 P. RICŒUR, « Parole et symbole », in *RSR*. 49 (1975) 142-161, p. 155.

res sacrée, puisqu'il est créé par Dieu. « L'ontologie [du monde] inclut ainsi qu'il est "symbolique", parce que le symbole n'est pas seulement l'unique moyen de percevoir et de comprendre la réalité, un moyen de la connaître, mais aussi un moyen d'y participer <sup>29</sup> ».

L'erreur de l'interprétation naturaliste du *Cantique* est donc de tenir pour pratiquement transparentes les allusions érotiques du texte, comme si elles n'étaient pas déjà « midrashiquement » saturées de contenus cosmologiques et théologiques. Et l'erreur de l'interprétation allégorique est de séparer la forme et le contenu, comme si les allusions érotiques n'étaient pas déjà elles-mêmes imprégnées de significations cosmologiques et théologiques, lesquelles auraient alors été simplement plaquées plus tard, arbitrairement et de l'extérieur. Dans ces conditions, la forme n'est plus qu'une coquille ou enveloppe du contenu et devient entièrement contingente, puisqu'elle peut être remplacée par n'importe quel autre contenant <sup>30</sup>.

Ce que l'allégoriste et le littéraliste ne comprennent ni l'un ni l'autre, c'est que la puissance d'expression du *Cantique* réside précisément dans le déploiement de symboles universels dont la signification est participative. Tout est saturé de symboles du Proche-Orient ancien : les monts, le char, le roi, le jardin paradisiaque, l'eau vive et, à un niveau essentiel, l'amour et le mariage avec leur érotisme humain. Tout cela est purifié et redéployé selon les exigences de la foi monothéiste d'Israël. On peut bien entendu – à condition de faire délibérément preuve d'un certain aveuglement – refuser de déceler dans ce poème la moindre connotation religieuse et lire le *Cantique* comme une célébration d'amours purement humaines. Mais si l'on discerne les multiples réminiscences de cultes antiques au Proche-Orient et d'autres livres de la Bible, la charge religieuse du *Cantique* ne peut guère être niée.

Dans cette perspective, *Cantique* 4, 12 à 5, 1 s'avère fournir une illustration éloquente de la transparence de l'amour humain à l'amour divin. Ce passage peut être lu comme exprimant ce qu'éprouve un jeune homme en s'unissant charnellement à la vierge qu'il épouse, alors que ce qui est décrit là est l'amour passionné de Dieu pour le peuple avec lequel il fait alliance. Dans l'enivrante beauté de la bien-aimée, le Paradis est momentanément retrouvé et rien ne semble manquer. Elle est le Paradis au double sens (souvenir et espérance) du mot : en elle, le jardin perdu à l'aube de la création semble retrouvé ; et elle est les arrhes du Paradis eschatologique qui paraît être à la portée de l'Amant lorsqu'il entre dans ce jardin qu'est son épouse. Dans l'étreinte d'un couple humain uni par un amour véritable, il y a une expérience religieuse qui est comme un avant-goût du ciel. Et en même temps, en rappelant la descente de Dieu dans son Temple-jardin sous le roi Salomon, ce même passage est une préfiguration

## Thème

29 A. SCHMEMANN, *op. cit.*, p. 165.  
30 Voir P. GISEL, « Einführung », in E. JÜNGEL-P. RICOEUR, *Metaphor : Zur*

*Hermeneutik religiöser Sprache*, München, Kaiser, 1974, p. 11-12.

de la descente du véritable Messie en sa virgine et paradisiaque fiancée – en sa Mère et dans l'Église. Et la consommation de cet amour est anticipée sur terre dans chaque baptême et chaque eucharistie, comme elle sera éternellement célébrée au festin des noces de l'Agneau. On ne peut guère trouver dans la Bible de texte qui illustre et confirme plus puissamment ce que nous confessons – à savoir que le sacrement du mariage a été, dès l'aube de la création, voulu par Dieu afin de symboliser son amour pour le monde.

(Traduit de l'américain par Jean Duchesne. Titre original : *Covenant Love : A Symbolic Reading of the Song of Songs*)

### Note

1. E.F. DAVIS, *Proverbs, Ecclesiastes, and the Song of Songs*, Louisville, KY, Westminster John Knox, 2000 ; C.E. WALSH, *Exquisite Desire : Religion, the Erotic, and the Song of Songs*, Minneapolis, MN, Fortress, 2000 ; D.M. CARR, *The Erotic Word : Sexuality, Spirituality, and the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; G. BARBIERO, *Cantico dei Cantici*, Milano, Paoline, 2004 ; E. KINGSMILL, *The Song of Songs and the Eros of God*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009 ; M. GERHARDS, *Das Hohelied : Studien zu seiner literarischen Gestaltung und theologischen Bedeutung*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2010 ; L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, *Das Hohelied der Liebe*, Freiburg, Herder, 2015 ; N.S. HEEREMAN, *Behold King Solomon on the Day of His Wedding*, Leuven, Peeters, 2021.

Nina Sophie  
Heereman

*Nina Sophie Heereman* (née en 1972) est professeur associé d'Écriture Sainte au St. Patrick's Seminary & University à Menlo Park, Californie. Elle est titulaire d'un SSL (Licence en Écriture sainte) de l'Institut Biblique Pontifical et d'un SSD (Doctorat en Écriture sainte) de l'École Biblique et Archéologique de Jérusalem. Elle a récemment publié : *Behold King Solomon on the Day of His Wedding : Une lecture diachronique symbolique des Cantiques 3,6-12 et 4,12-1* (BETL, 321), Louvain, Peeters, 2021.