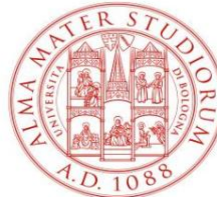


**Università Statale di Tbilisi Ivane Javakhishvili
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna**



DOTTORATO DI RICERCA IN

Doctorat d'Etudes Supérieures Européennes (DESE)

Les Littératures de l'Europe Unie
Litterature dell'Europa Unità

CICLO XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/H1 Lingua, Letteratura e Cultura francese

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/03 Letteratura francese

**Le changement du paradigme du mythe de *Caïn et Abel* dans la
littérature européenne du XX siècle**

Presentata da: Maia Benidze

Coordinatore Dottorato :

Prof.ssa Irine Darchia
Prof.ssa Bruna Conconi

Relatore :

Prof.ssa Medea Kintsurashvili
Prof.ssa Anna Paola Soncini

Esame finale anno 2017

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	1
ABREVIATIONS	2
INTRODUCTION.....	3

I PARTIE: *La voix des sangs* à travers des silences et des ellipses du chapitre IV de la Genèse

1.1 Exégèse traditionnelle du récit fondateur de <i>Caïn et Abel</i>	16
1.1.1 Philon d'Alexandrie et Saint-Augustin : <i>Caïn est le mal</i>	21
1.2 De la lecture univoque vers le récit des contradictions: sens caché du fratricide.....	27
1.2.1 Vers la naissance de la nouvelle métaphore. Le récit biblique de <i>Caïn et Abel</i> est-ce un mythe?.....	31
1.3 De l'exégèse biblique aux manifestations littéraires du chapitre IV de la Genèse.....	36
1.3.1 Du Moyen Age au romantisme: Caïn maudit/Caïn révolté	37
1.3.2 Vers le changement du symbolisme littéraire de <i>Caïn et Abel</i> au XX siècle.....	43
1.3.3 <i>Caïn et Abel</i> à l'intersection avec la pensée philosophique moderne.....	45

II PARTIE : De la fratrie au fratricide - entre le paradigme traditionnel et la relecture du mythe de *Caïn et Abel* dans la littérature occidentale du XX siècle

2.1. Du paradigme biblique à l'évolution littéraire du mythe de <i>Caïn et Abel</i>	52
2.2 De la différence à la division - enjeux de la fraternité.....	59
2.2.1 Lutte d'un ange et d'un démon dans <i>Les Humeurs de la Mer</i> : <i>Olduvaï</i> de V. Volkoff.....	73
2.3 Esprit de jalousie et de haine: <i>Caïn et Abel</i> dans <i>Abel Sanchez</i> de M. De Unamuno.....	82
2.3.1 Crime de désir: la rivalité et un objet de désir	93
2.3.2 Frère comme rival ou frère comme modèle ?.....	98
2.4 La dimension familiale du récit génésiaque - à la recherche du père dans	

<i>Olduvaï</i> de V. Volkoff et <i>The Green Knight</i> d'I. Murdoch.....	105
2.5 De la rupture à la confusion identitaire - bourreau ou victime?.....	116
2.5.1 Devenir Caïn - la vacuité abélienne et le dédoublement du personnage d'après <i>Olduvaï</i> de V. Volkoff.....	125
2.6 Etre un ogre - bricoler un personnage hybride. Deux Abel dans <i>Le Roi des Aulnes</i> de M. Tournier.....	136
2.6.1 « Des frères-pareils » à la destruction de l'unité d'après <i>Les Météores</i> de M. Tournier.....	140
2.7 Caïn et Abel - deux mondes qui se croisent. Au-delà du bien et du mal dans <i>Demian</i> de H. Hesse.....	149
2.7.1 Le meurtrier qui civilise – <i>Olduvaï</i> de V. Volkoff.....	155
2.7.2 La redéfinition de l'acte de meurtre dans <i>The Secret Sharer</i> de J. Conrad.....	161
CONCLUSION.....	165

III PARTIE : « Suis-je le gardien de mon frère ? » - défis de la fraternité et la responsabilisation de l'être dans le contexte de la crise de valeurs du XX siècle

3.1 <i>Ethique dans le chaotique</i> . Caïn et la construction de la métaphore de la guerre.....	169
3.1.1 Le frère qui revient : l'éthique du choix et la responsabilité dans <i>La Plage de Scheveningen</i> de P. Gadenne.....	185
3.2 Caïn et Abel - réactualisation du paradigme de la culpabilité collective d'après <i>La Plage de Scheveningen</i> de P. Gadenne.....	208
3.3 Penser le <i>mal</i> dans <i>Abel Sanchez</i> de M. De Unamuno: expérience tragique de l'être.....	221
3.4 <i>Olduvaï</i> - la trace du premier crime: redécouvrir le mal selon V. Volkoff.....	230
3.5 Le mal d'être ogre - entre la sublimation et la dénonciation du mal absolu dans <i>Le Roi des Aulnes</i> de M. Tournier.....	234

3.6 Caïn et Abel – vers un <i>mythe</i> d’hospitalité dans <i>The Green Knight</i> d’I. Murdoch.....	240
3.6.1 Accueillir l’autre : Caïn, Abel et la légende médiévale « Le Chevalier Vert ».....	250
CONCLUSION.....	256

IV PARTIE : *Ville* de Caïn: la métaphore de l’espace. Les enjeux de la maîtrise et de la reconstruction spatiale

4.1. Appréhender la dimension métaphorique de l’espace caïnique/abélique.....	259
4.2 L’ « Imaginaire géographique »: destination spirituelle de Caïn vers <i>l’Est</i> dans <i>Le Roi des Aulnes</i> de M. Tournier.....	267
4.3 La <i>ville</i> de Caïn dans <i>Olduvaï</i> et un espace théâtral : rejouer le drame du fratricide biblique.....	273
4.4 De la ville maudite à la ville maîtrisée ? : <i>L’Emploi du Temps</i> de M. Butor.....	280
4.4.1 « Le Vitrail du Meurtrier » : entre le mot et l’image. Empreinte du crime de Caïn dans l’espace urbain.....	287
4.4.2 « Le Meurtre de Bleston » - réécrire le crime de Caïn.....	300
4.4.3 <i>Tisser et forger</i> le texte: Journal intime et enjeux du <i>temps</i> <i>retrouvé</i>	306
4.5 De Babel au labyrinthe mental dans <i>Le Fils de Babel</i> de F. Tristan.....	318
CONCLUSION.....	322
 CONCLUSIONS.....	 326
BIBLIOGRAPHIE.....	334

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier les directrices de ma thèse Madame Medea Kintsurashvili et Madame Anna Paola Soncini pour leur disponibilité, leurs suggestions et pour leur soutien.

J'adresse également mes remerciements à la directrice du programme doctoral « Littératures européennes » à l'Université d'Etat de Tbilissi, à Madame Irine Darchia, ainsi qu'à l'ensemble de membres du DESE, notamment à Madame Barbara Sosien, à Monsieur Eric Lysøe et à Monsieur Ruggero Compagnoli pour leurs multiples conseils pertinents et précieux lors des séminaires à Seneffe.

Je voudrais présenter ma gratitude particulière à la Fondation Nationale de Shota Rustaveli qui m'a donné la possibilité d'effectuer des stages de recherche à l'Université de Bologne et à l'Université de Haute-Alsace dans le cadre de mes études doctorales.

Mes remerciements vont également à ma famille et à mes amies Tamar Sakuashvili, Khatia Tsirgaia et Tea Tateshvili qui m'ont encouragée tout au long de ce travail.

PRINCIPALES ABREVIATIONS:

- SS** *The Secret Sharer* de J. Conrad
- AS** *Abel Sánchez, Una Historia de Pasión* de M. De Unamuno
- D** *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* de H. Hesse
- CA** *Caïn et Abel* d'E. Baumann
- RO** *Refus d'Obéissance* de G. Giono
- ET** *L'Emploi du Temps* de M. Butor
- PS** *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne
- M** *Les Météores* de M. Tournier
- RA** *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier
- CB** *Le Coq de Bruyère* de M. Tournier
- RC** *Le Rire de Caïn* de J.-A. Lacour
- HM** *Les Humeurs de la Mer - Olduvaï* de V. Volkoff
- FB** *Le Fils de Babel* de F. Tristan
- GK** *The Green Knight* d'I. Murdoch

INTRODUCTION

La convocation des thèmes dits éternels/universels dans la littérature occidentale à travers des siècles acquiert une portée multidimensionnelle et fait l'objet d'une étude complexe. Vu leur caractère récurrent, ce sont souvent des motifs qui reviennent et se chargent d'un nouveau symbolisme, relatif à un contexte historique précis, en réactualisant une partie cachée de leur potentiel narratif. Ceci dit, la littérature qui accueille des sujets nomades, fonctionne comme une vraie matrice transformationnelle et par conséquent, la construction d'un nouveau corps sémantique par la fusion de plusieurs segments textuels, nous permet d'observer la naissance d'une force latente d'un modèle ou de la figure-archétype concrète qui surgit avec une large marge d'interprétations possibles. Or, la collision/rencontre d'un discours littéraire avec d'autres codes/structures narratives, acquiert une dimension indéniablement particulière lorsqu'il s'agit de l'intersection de la littérature et de la Bible - texte porteur d'une *énergie* extrêmement forte qui établit avec un texte d'accueil un « dialogue affiché » tout en laissant un continuum important au « dialogue *in absentia* ¹ ». L'enchevêtrement du discours biblique et du discours romanesque produit souvent des convulsions sémantiques significatives et génère la divergence des visions. Dans le cadre d'une telle réflexion, les points de convergence entre la foi (dogmatisé) et la raison (scientifique), entre l'individu (salut, rédemption) et la communauté (social) se dotent d'une importance capitale en termes de la réappropriation des subtilités symboliques d'un texte théologique. La lecture de la Bible (un *grand code* de la culture occidentale selon N. Frye²) qui dépasse dorénavant sa valeur « d'une norme religieuse supérieure ³ », constitue, de sa part, un hypotexte universel, contribuant à un exploit polyphonique de grands thèmes analysés dans une stricte logique de la lecture canonique. De ce point de vue, la Genèse qui porte d'or et déjà la

¹ Th. Verduyts, « Barthes et Valéry », Revue Roland Barthes, n° 1, juin 2014, URL : http://www.roland-barthes.org/article_verduyts.html

² N. Frye, *The Great Code : The Bible et Literature*, Alvin A. Lee, 1982 (*Le Grand Code : La Bible et la Littérature*, trad. Ch. Chalier). Terme emprunté à Blake qui qualifie la Bible d'un « grand code de l'Art ».

³ F. Varlin, *La Bible*, Collection dirigée par A. Reithmann, Editeur Studyrama, 2005

connotation de *début*, de *commencement*⁴ détient un rôle particulièrement marquant vu ses diverses répercussions dans l'imagination occidentale et le traitement des questions qui sont évoquées pour la première fois (la création et la chute, la naissance et la mort, etc.). La structure sous-jacente du schéma narratif complexe de la Bible fournit un matériau précieux (tout un répertoire de métaphores et d'images dans son unité sémantique de la Genèse à l'Apocalypse), en particulier à la littérature européenne qui se base par conséquent sur la tradition biblique, notamment chrétienne. La Bible qui donne des références strictement définies, fait l'objet de diverses expériences littéraires, en corrélation avec le contexte social, culturel, politique ou même individuel de l'époque. Ceci dit, des correspondances structurales et thématiques entre un modèle littéraire et un modèle biblique sont sujettes à être transformées et même profondément modifiées.

Tout en restant dans la logique de la réflexion exposée ci-dessus, l'objectif de notre recherche consistera à démontrer le changement du paradigme littéraire de l'épisode IV de la Genèse - le récit fondateur de *Cain et Abel* au XX siècle dont la palingénésie s'est constituée au sein de la littérature européenne par la superposition de ses divers attributs narratifs. Comment l'imaginaire des écrivains est-il marqué par ce type d'insertion et de re-travail des éléments bibliques face à la défiguration du sacré et de la revalorisation/réévaluation de sa tradition littéraire? Par quels mécanismes est gérée cette communication complexe, intertextuelle entre les réécritures et la source biblique ? Quels sont les conditions, voire des impulsions contextuelles qui font du récit génésique de Caïn et Abel l'un des textes les plus exploités du siècle et comment un nouveau paradigme de pensée du XX siècle accueille la *parole* sacrée qui s'investit des significations polyvalentes ? Brièvement exposées, ce sont des principales questions autour desquelles nous convergeons les axes fondamentaux de notre recherche.

⁴ Du grec « Genesis » signifie « Origine ». La « Genèse » - par le premier mot du texte hébreu « Beréchith » - « Au commencement », A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 437

Dans le cadre de notre étude, nous partons du constat que plusieurs versions du mythe⁵ biblique de Caïn et Abel se croisent, dont les unes sont actualisées pour se ranger dans la logique de la raison causale et la narration descriptive, tandis que les autres sont « potentialisées, restées dans l'ombre, mais d'autant plus chargées des possibilités très riches de l'alogique du mythe⁶ ». Compte tenu du fait que « le principe d'étude d'un mythe littéraire est la recherche des « invariants », des cellules constitutives de ce mythe lui-même⁷ », notre recherche consiste à repérer des « syntagmes de base du récit biblique » - « symboliquement surdéterminés, d'inspiration métaphysique (voire sacrée)⁸ », étant donné que par le *système d'antinomies rapportées* aux figures de Caïn et d'Abel (V. Léonard-Roques), le mythe biblique en question se soumet aux multiples lectures interprétatives (vu sa construction elliptique) où la confrontation des deux frères met en place un système des principes universels des particularités opposées ou complémentaires d'ordre ontologique ou métaphysique, qui s'offrent à un *être* humain.

Afin d'assurer l'uniformité de l'analyse, vu la complexité de l'épisode biblique en question et sa polyvalence symbolique, nous essayerons d'en repérer les éléments constitutifs communs. Le récit fondateur de Caïn et Abel, héritier d'une riche tradition littéraire, a été largement réinterprété au XX siècle. L'enchevêtrement de différentes versions est dû au contexte sociopolitique très controversé et à la remise en valeur de toute une série des concepts traditionnels. L'analyse détaillée des composantes de l'épisode biblique (des *mythèmes*) dont la réactivation était significativement motivée par la transformation axiologique profonde à tous les niveaux de la société moderne, visera à aboutir à l'étude synthétique et homogène et nous permettra de parler du destin littéraire de *Caïn et Abel* au XX siècle. A la délimitation de la

⁵ Le récit biblique de Caïn et Abel acquiert une dimension mythique. L'univers mythologique des épisodes bibliques génère des modèles intemporels *sacrés*. La question terminologique sera analysée plus en détail dans le chapitre 1.2.1 (le récit biblique de Caïn et Abel est-ce un mythe ?)

⁶ G. Durand, *L'imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p.63- 64

⁷ D. Henky, *L'Empreinte de la Bible. Réécritures contemporaines des mythes bibliques en littérature de jeunesse*, Peter Lang Gmbh, Internationaler Verlag Der W, 2014, p.13

⁸ A. Sigamos, *Le Minotaure et son mythe*, préface de Pierre Brunel, Paris, Presses Universitaires de France, Ecriture, 1993, p. 32, cité par D. Henky dans *L'empreinte De La Bible. Réécritures Contemporaines des mythes bibliques en littérature de jeunesse*, Peter Lang Gmbh, Internationaler Verlag Der W, 2014

période s'ajoute la restriction de la *géographie* littéraire - l'étude sera menée dans le cadre de trois littératures européennes - espagnole, française, anglaise, avec la mention de la littérature allemande, ce qui nous donnera la possibilité de suivre les transformations significatives que le récit biblique de Caïn et Abel subit dans le cadre de son parcours littéraire.

Or, quand nous parlons des études majeures consacrées à la question de la transposition littéraire du récit biblique de *Caïn et Abel* dans la littérature du XX^e siècle, il est absolument important de mentionner une analyse très approfondie faite par V. Léonard-Roques sur le mythe de Caïn (« Caïn, figure de la modernité⁹ »). Nous n'avons pas pu évidemment éviter une certaine intersection avec des questions abordées par l'auteur, mais ce qui pourrait être notre contribution en termes de la nouveauté et l'actualité de la recherche, c'est la focalisation sur le système binaire des frères et sur les modulations symboliques du modèle relationnel, qui ne s'inscrit pas forcément dans le cadre familial. Donc, faisant un accent particulier sur le paradigme intersubjectif du chapitre IV et en même temps, respectant la trame thématique du récit génésique de Caïn et Abel (différenciation-meurtre-responsabilisation-ville), nous sommes arrivées à la construction de la métaphore universelle des frères opposés qui ont traduit les inquiétudes et les contradictions inhérentes au contexte du XX^e siècle, en essayant de démontrer une envergure psychologique, philosophique, morale/éthique de l'acte de meurtre (même virtuel)

Dans le corpus littéraire, qui englobe chronologiquement les principales étapes du XX^e siècle, nous essayons de démontrer une image rétrospective de l'évolution du paradigme du mythe: le système fraternel (M. De Unamuno, E. Baumann, I. Murdoch, J. Lacour) qui représente le modèle abstrait de la société en bouleversement, de la responsabilité à la crise du sujet (V. Volkoff, P. Gadenne, M. Tournier, M. Butor) et la possible ouverture de l'être (J. Conrad, H. Hesse). Le mythe au seuil du siècle naissant, proclamant la mort de Dieu, s'inspire d'une part de la philosophie de Schopenhauer prônant la primauté de la volonté en détriment du paradigme d'un homme *connaisseur* et d'autre part, de la philosophie de Nietzsche – c'est la *volonté* (en

⁹ V. Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003

tant qu'une impulsion, un instinct, etc.) qui occupe une place majeure au cœur de la pensée philosophique et c'est ainsi que « volonté de vie » et « volonté de puissance » s'opposent à la tradition intellectualiste¹⁰.

Donc, dans le contexte controversé du XX siècle, analysant les strates sédimentées repérables dans le discours traditionnel, le travail cherche à donner une nouvelle orientation au texte biblique dans la littérature occidentale du XX siècle, de sortir du canevas d'interprétation canonique afin de construire un nouveau paradigme littéraire. Nous nous interrogeons s'il s'agit bien de refuser les dichotomies traditionnelles ou bien de lui attribuer une différente distribution des *signifiés*? Afin de répondre au mieux à l'objectif général de notre recherche, nous avons organisé notre étude autour de quatre principales parties.

Dans la première partie de notre thèse, nous avons cru nécessaire d'exposer le parcours diachronique du récit biblique de *Cain et Abel* au croisement de la tradition et la modernité dans le but de tracer brièvement le destin littéraire du Chapitre IV à l'intersection de l'histoire des idées et la pensée théologique. Un parcours diachronique nous permettra de mieux saisir la nouvelle réalité littéraire du récit de *Cain et Abel* et en repérer des ramifications narratives qui s'imposent à travers les *blancs* du chapitre IV, ce qui nourrit d'ailleurs des visions extrêmement variées du parcours ambigu de Caïn/Abel au XX siècle. Nous tenterons de démontrer comment on dépasse le manichéisme des contrastes, la duplicité fondamentale de maudit/protégé et comment on réinterprète le grand paradoxe génésiaque (apposition du signe sur le front de Caïn). Ces changements consécutifs, notamment la lecture déchristianisée du récit biblique en question, sont analysés dans le sillage des antécédents exégétiques ou littéraires qui ont contribué à former un noyau fixe et stable de la structure mythologique du mythe génésique. Ainsi, du *mysticisme révolutionnaire* de Nerval qui fait du premier meurtrier un porteur d'énergie alchimique – l'alchimie du *feu caïnique* - à l'affirmation de la suprématie de la race de Caïn (Baudelaire), la littérature européenne signe un tournant majeur dans la glorification du

¹⁰ V. Stanek, « Nietzsche. Volonté de vie et de volonté de puissance », dans *Philopsis*, Edition Delagrave, 2002, URL: http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_nietzsche_schopenhauer_stanek.pdf

premier meurtrier - père des arts, des techniques, des villes, dont l'*acte* s'interprète comme étant fécond, fondateur, alors qu'un crime s'inscrit dans la logique de rébellion, d'insoumission, d'audace, d'auto-affirmation. En plus, le dramatisme byronien contribue à la création de la psychologie personnelle d'un révolté intellectuel qui brise le cadre traditionnel de la foi. De surcroît, le crime est reconnu comme une donnée nécessaire qui portera désormais le poids d'un acte qualifié d'identificateur qui touche les points à la fois éthique, métaphysique, théologique de l'existence.

Suite à ce bref parcours exégétique/littéraire, dans la deuxième partie, nous nous focalisons sur les configurations sémantiques du mythe de *Caïn et Abel* au siècle de grands changements axiologiques. L'étude s'ouvre sur des différents volets d'analyse, mais un schéma de base qui retrace l'éclosion et le développement du conflit, l'oscillation entre les contraires et la phase de séparation, s'inscrit dans la logique génésique qui s'attribue d'un nouveau paradigme et s'imprègne d'une influence indéniable de la crise du sujet du siècle naissant: l'éclatement du système relationnel binaire et l'objet de désir, la perte de *l'autre* et la réversibilité des rôles, le dépassement de la bipartition binaire et la transformation fondamentale de la figure du premier meurtrier. Ceci dit, nous tenons à identifier une phase de dissociation et une phase de correspondance, ce qui aboutit souvent à la création d'un certain mimétisme entre ces deux personnages antagonistes. A cet égard, deux principales réflexions peuvent être retenues : primo, la dichotomie fondamentale (Caïn et Abel) comme un marqueur de la transgression/la violence, et secundo, à travers l'écroulement de l'équilibre/mutualité, l'émergence des questions liées à la subjectivité et à l'auto-identification (avec ses modalités) du sujet dans le contexte de la responsabilisation de l'être. Du point de vue théologique, le motif du premier péché humain clairement défini, se heurte à des fluctuations psychologiques : choix opéré par Dieu qui refuse l'offrande de Caïn - l'offrande indéterminée, insignifiante (un sacrifice avare et intéressé) - et accepte celle d'Abel qui donne quelque chose de plus précieux, ses propres *ovins* et *graisse*, transmet la profondeur de la *tragédie de différenciation* où la transgression de l'impartialité s'avère cruciale en termes du déséquilibre du système relationnel. Ainsi, la rivalité s'impose

comme une donnée indéniablement révélatrice du drame *fratricide*. Ceci dit, pour la littérature occidentale du XX siècle le paradigme traditionnel de deux frères rivaux qui se soumet à la bipartition catégorielle, conserve son statut d'un modèle de référence.

La réflexion sur l'ambivalence axiologique, nous amènera à aborder un troisième volet de notre recherche. L'étude sera réalisée en étroite connexion avec des questions de la philosophie de la déchirure de l'être au XX siècle, tout en passant par la question de la responsabilité si ardemment débattue dans le contexte de deux guerres mondiales, pointant la problématique du devenir humain, de l'acte et du choix dans sa nouvelle dimension transcendante. Dans la troisième partie, nous nous penchons sur l'aspect éthique du mythe du fratricide qui s'articule par l'entrelacement de deux notions majeures : responsabilité et hospitalité (*The Green Knight*, I. Murdoch). La triade culpabilité/châtiment/rédemption forge la portée extrêmement humaniste du chapitre IV de la Genèse. Or, la dimension intra-subjective du mythe se reformule selon le contexte spécifique qui re-pense la question de l'origine du Mal, son ambiguïté et de ses conséquences, au seuil de la sublimation, de l'esthétisation de la force (« Damian » de H. Hesse) et l'inversion *maligne* des signes magnifiés (*Le Roi des Aulnes*, M. Tournier). La destruction du frère rejoint ainsi l'idée d'anéantissement *organisé/technocratique* de l'humanisme de l'être et aborde la question de la culpabilité collective. Le modèle *face à face* sera invoquée pour réaffirmer une expérience tragique de l'acte de Caïn dont la brutalité (*Caïn et Abel*, E. Baumann), nous permet d'appréhender le creux existentiel de l'échec du dialogue – du mot étouffé (*La Plage de Scheveningen*, P. Gadenne) entre s1/s2.

Afin de respecter le cadre commun du texte génésique, nous complétons notre travail par le dernier axe thématique du mythe génésique – espace qui s'analyse dans le sillage de la nouvelle stratégie de construction/déconstruction du topos géographique ou imaginaire, du vécu et du perçu. Le traitement hugolien de la spatialité caïnique - ce rétrécissement visuel de la focalisation du *dehors* vers le *dedans*, l'alternance du *haut* et du *bas*, devient une grande métaphore du parcours du premier meurtrier qui reste indissociablement lié au thème du déplacement. Or, l'espace citadin déploie (aussi bien dans son appréhension directe/dimension

spatiale, ainsi que dans sa dimension métaphorique) une dialectique qui se traduit par le morcellement identitaire, la crainte ou l'instabilité, la désorientation ou la perspective d'ouverture. De l'espace de jouissance/culpabilisation, de recul ou de reconquête, de réel et de rêve dans *La Plage de Scheveningen* (P. Gadenne) à la ville-labyrinthe dans *L'Emploi du Temps* (M. Butor), de la ville-piège/la ville-théâtre des *Humeurs de la Mer – Olduvaï* (V. Volkoff) à l'espace babélien – un lieu de diabolisation absolue – dans *Le Fils de Babel* (F. Tristan), l'espace garde sa valeur initiatrice (*The Secret Sharer* de J. Conrad) - le mythe déploie ainsi une nouvelle dimension. L'univocité se prête à être remaniée par l'imagination artistique occidentale. A travers l'interférence du réel/imaginaire, ce qui retiendra notre attention, c'est comment le discours biblique modifie-il le cadre du *réel* et comment gère-t-il cet ancrage particulier des éléments inhérents à l'errance/égarement/transformation. Par le biais de cette dilution de l'espace du mythe et l'espace du vécu, le lieu dicte et génère des règles de distribution des rôles : c'est un lieu d'expérimentation extrême qui s'approprie des données spatiales du texte génésique afin de les transformer en un immense territoire de l'errance, du vide et de la perte.

En partant de l'idée que le récit de *Cain et Abel* est un *mythe fondateur* et prenant en compte le potentiel du mythe à se réécrire, on en vient logiquement à la question méthodologique ou du support théorique afin de mieux saisir la logique de ce parcours transformationnel d'un mythe dans la littérature du XX siècle et d'élucider certaines questions terminologiques. Quand nous évoquons le chapitre IV de la Genèse, nous considérons le récit du fratricide, d'une part, comme un texte *sacré* qui accumule sa propre « vérité archétypale¹¹ » à travers des siècles ; et d'autre part, nous essayons de décortiquer sa dimension mythique qu'il projette à travers le tissu littéraire comme dans un *miroir déformant* où il perd son caractère *ésotérique/sacré*¹² et rejoint ainsi une expérience collective de l'homme mettant en exergue une interférence avec la notion de l'archétype. Nous assistons ainsi à un passage subtil d'un *individuel* au *général* qui se prête au jeu complexe de « connotation-dénotation » et qui génère, *irradie* un nouveau sens, un nouveau

¹¹ M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Slatkine, Genève, 1987, p.200

¹² P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.41

paradigme par le biais de la *dénaturation* du modèle de départ prenant en compte des circonstances individuelles ou collectives.

L'analyse du processus complexe de transmission/transformation d'un discours particulier dans un nouvel univers textuel, convoque logiquement la question de la complexité des visions de recherche. Il s'agit d'établir des perspectives interdisciplinaires d'étude et de systématiser/concomiter des approches ethno-anthropologique, philosophique, psychologique, sémiologique ou littéraire. Ceci dit, dans le cadre de notre thèse, nous bâtissons la stratégie d'analyse du mythe génésiaque sur deux axes méthodologiques : intertextualité et mythocritique.

Il est évident que quand l'analyse s'étend au-delà de l'antinomie de la théologie, des limites strictes exégétiques et de l'archéologie du texte institutionnel, à la jonction du *biblique* et du *littéraire*, l'identification/interprétation de l'ancrage et de l'interférence des éléments bibliques/mythologiques dans un tissu littéraire, fait l'objet de l'étude intertextuelle. Les intertextes bibliques dans des œuvres sélectionnées de la littérature européenne du XX siècle, n'ont pas pu évidemment résister à la perspicacité du travail de l'identification, voire du repérage des allusions, des références explicites ou implicites à la source primaire. La tâche consiste donc à identifier cette structure modèle/des structures représentatives sur l'axe vertical qui acquiert dans son appréhension générale le statut du prétexte par excellence, à suivre les décalages narratifs avec ses amplifications ou des soustractions qui régissent le recyclage des images dans le contexte du XX siècle.

Or, lorsque la notion de « mythe » s'impose dans le corpus théorique, la référence aux approches mythocritique/mythanalytique se pose automatiquement. Dans le but d'articuler cette alliance complémentaire (mythe/intertextualité), M. Eigeldinger dans « Mythologie et Intertextualité¹³ » remarque que la principale fonction de l'intertextualité, définie comme l'un « des champs privilégiés de la théorisation littéraires¹⁴ », réside dans sa force transformationnelle qui à travers

¹³ M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987. p.16-17

¹⁴ Ibid. p.9

le « jeu des références » fait de l'œuvre un milieu générateur par excellence des nouvelles modalités ou des nouveaux invariants des thèmes dits universels. Un *acte d'écriture*, voire de réécriture, se base sur le principe d'échange et d'une greffe. Or, l'intertextualité ne se limite pas uniquement à l'incorporation, l'emboîtement d'un ensemble narratif dans un autre univers textuel, mais sa visée essentielle consiste dans ce « travail d'appropriation » qui par assimilation des matériaux brutes, les soumet au processus de métamorphose et en crée un nouveau produit littéraire, à savoir une nouvelle possibilité de lecture. Par conséquent, cette extension de la notion « intertextualité » vers le domaine mythique ou même historique dont parle M. Eigeldinger, se fait à travers un grand débat sur le flou terminologique autour de la définition de la notion d'intertextualité elle-même¹⁵. De sa « définition extensive » à « sa forme théorique restreinte » (G. Genette), l'intertextualité qui reste inhérente au processus de corrélation inter ou intra textuelle, nous permet d'observer comment s'effectue le transfert et le développement des énoncés mythiques d'un contexte vers l'autre et comment l'imaginaire des écrivains qui font un recours à ce type de pratique, consciente ou inconsciente, arrivent à leur insuffler un nouveau sens. Le texte qui se lit sous l'angle d'un autre texte, en le démembrant, voire démythifiant, en le reconfigurant, se prête à être étudié dans son expression dialogique (M. Bakhtine). De plus, la présence des éléments bibliques qu'on analyse tantôt dans une perspective de transposition ou de coprésence, faisant appel souvent à la compétence du lecteur, s'interprète, d'une part, en termes de l'intertextualité *primaire* (référence à la source primaire), d'autre part, s'analyse à travers des références d'« interprétation des interprétations ». L'étude de telle présence nécessite la prise en compte des « prédécesseurs littéraires » et du réseau complexe des sources sur-interprétées. Ce dialogue qui s'instaure entre deux discours indépendants qui tendent à se dilater dans un espace commun, permet de parler justement de cette interaction entre le mythe et l'intertextualité, voire du cheminement intertextuel d'un mythe – on assiste ainsi à la création d'un « espace

¹⁵ *Du dialogisme de M. Bakhtine au texte-mosaïque* de R. Barthes, J. Kristeva (*Semiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Coll. *Tel Quel*, Paris, Seuil, 1969), G. Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982, L. Jenny *La stratégie de la forme*, 1976

textuel multiple » que J. Kristeva dans *Séméiôtikè* qualifie d'un espace intertextuel¹⁶. Donc, l'intertextualité qui fait l'objet d'une multiple redéfinition par de différents auteurs, nous renvoie vers cette capacité d'un texte d'accueil de dépasser un simple processus d'enchâssement et d'intégration des autres voix textuelles, mais effectuant un travail d'appropriation, voire de la réécriture¹⁷. Dorénavant, le texte n'est plus considéré comme « une surface opaque », mais un espace mobile qui puise dans l'univers mythologique extrêmement complexe.

En même temps, un autre volet méthodologique se construit par des approches qui circonscrivent l'étude dans le domaine de la mythocritique. La mythocritique dont l'objectif est de lire un récit à travers un mythe, nous renvoie vers cet imaginaire tel que le perçoit C. Lévi-Strauss - « une matrice génératrice d'un sens¹⁸ ». A ce propos, G. Durand qui touche la question de la narrativité du mythe remarque: « le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre¹⁹ » et qui attribue la profondeur au texte grâce à sa flexibilité, l'irradiation et l'émergence du *dynamisme imaginaire* dont parle P. Brunel. Ainsi la mythocritique de G. Durand qui vise à dévoiler des structures, des occurrences mythiques afin d'évaluer leur redondance dans une culture concrète, dans un contexte donné, insiste sur cette force de l'image, du symbole dans le substrat de la pensée occidentale et cherche à étudier des grandes constellations imaginaires sous-jacentes – des mythes directeurs dans un univers textuels qui se soumettent au travail de recyclage/transformation.

Ainsi, la mythocritique et l'étude mythanalytique (D. de Rougemont) se fixent pour objectif d'explicitier la présence du mythe, de décortiquer son architecture narrative, d'observer ses modalités d'émergence, ses déplacements à travers sa notoriété et sa flexibilité dont les éléments

¹⁶ J. Kristeva, *Séméiôtikè - Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.255

¹⁷ M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.11

¹⁸ I. Rialland, « La mythocritique en question », *Acta Fabula*, Vol.6, N o 1, printemps 2005, URL: <http://www.fabula.org/revue/document817.php>, consulté le 20 janvier 2014

¹⁹ G. Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 230

trahissent une aptitude particulière de se constituer en intertexte. Le dialectique du constant et du variable se place au cœur de la reprise permanente des images mémorielles/universelles et du mimétisme du discours mythologique. L'imperméabilité d'un texte littéraire et la perceptibilité de la parole mythique créent un espace commun où le mythe assume la fonction d'un *texte idéal* (M. Riffaterre) et dont l'ouverture instaure cette récurrence des syntagmes minimaux, de ses invariants. La création d'un terrain propice aux expériences littéraires, à la polyvalence sémantique d'une parole mythique avec sa *structure feuilletée* (C. Lévi-Strauss), articule logiquement la question du potentiel du mythe d'être réécrit (l'hypertextualité de G. Genette) dans son prolongement littéraire:

L'histoire littéraire d'un mythe n'est plus une sorte de monologue, où s'exprime progressivement un sens préexistant dans sa pureté et sa plénitude originelles, mais une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde; [...] Ce que l'on appelle le « dialogue des auteurs » devient ainsi un « polylogue » entre l'auteur ultérieur, son prédécesseur détenteur de la norme et le mythe qui joue le rôle de tiers absent²⁰.

Ainsi, la confluence entre ces deux approches (mythocritique/intertextualité) devient bien évidente. C'est en moyennant des procédés intertextuels que les auteurs s'approprient, transforment et réinventent un mythe et créent un espace des expérimentations scripturales où se rencontrent la subjectivité du discours littéraire et l'universalité de la parole mythique incorporée dans un tissu romanesque.

²⁰ H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* (traduction de l'allemand par M. Jacob, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1998, p.219, rapporté par I. Riolland *Mythe et Intertextualité*, URL: http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26acute%3B#_ednref22

I PARTIE

La *voix du sang*²¹ à travers des silences et des ellipses du chapitre IV de la Genèse

²¹ Gen 4:10

1.1 Exégèse traditionnelle du récit fondateur de *Caïn et Abel*

« 1. Or Adam connut Eve sa femme, et elle conçut et enfanta Caïn, en disant: Je possède un homme par la grâce de Dieu. 2. Elle enfanta de nouveau, et mit au monde son frère Abel. Or Able fut pasteur de brebis, et Caïn agriculteur. 3. Or il arriva, longtemps après, que Caïn offrit au Seigneur des fruits de la terre en sacrifice. 4. Abel offrit aussi des premiers-nés de son troupeau, et de leur graisse. Et le Seigneur regarda favorablement Abel et ses présents. 5. Mais il ne regarda point Caïn, ni ce qu'il lui avait offert. C'est pourquoi Caïn entra dans une très grande colère, et son visage en fut tout abattu. 6. Et le Seigneur lui dit: Pourquoi êtes-vous en colère, et pourquoi votre visage est-il abattu? 7. Si vous faites bien, n'en serez-vous pas récompensé? Et si vous faites mal, le péché ne sera-t-il pas aussitôt à votre porte? Mais votre concupiscence sera vous, et vous la dominerez. 8. Or Caïn dit à son frère: Sortons dehors. Et lors qu'ils furent dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua. 9. Le Seigneur dit ensuite à Caïn: Où est votre frère Abel? Il lui répondit: Je ne sais. Suis-je le gardien de mon frère? 10. Le Seigneur lui repartit: Qu'avez-vous fait? La voix du sang de votre frère crie de la terre jusqu'à moi. 11. Vous serez maintenant maudit sur la terre, qui a ouvert sa bouche, et qui a reçu de votre main le sang de votre frère. 12. Quand vous l'aurez cultivée, elle ne vous rendra point son fruit. Vous serez fugitif et vagabond sur la terre. 13. Caïn répondit au Seigneur: Mon iniquité est trop grande pour que j'en obtienne le pardon. 14. Vous me chassez aujourd'hui de dessus la terre, et je m'irai cacher de devant votre face. Je serai fugitif et vagabond sur la terre. Quiconque donc me trouvera, me tuera. 15. Le Seigneur lui répondit: Non, cela ne sera pas; mais quiconque tuera Caïn en sera puni sept fois. Et le Seigneur mit un signe sur Caïn, afin que ceux qui le trouveraient ne le tuassent point. 16. Caïn, s'étant retiré de devant la face du Seigneur, fut vagabond de la terre, et il habita vers la région orientale d'Eden. 17. Et ayant connu sa femme, elle conçut et enfanta Hénoch. Et il bâtit une ville qu'il appela Hénoch, du nom de son fils. 18. or Hénoch engendra Irad, et Irad engendra Maviaël, et Maviaël engendra Mathusaël, et Mathusaël engendra Lamech, 19. Qui eut deux femmes, dont l'une s'appelait Ada, et l'autre Sella. 20. Ada enfanta Jabel, qui fut père de ceux qui demeurent dans des tentes, et des pasteurs. 21. Son frère s'appelait Jubal: il fut le père de ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue. 22. Sella enfanta aussi Tubalcaïn, qui sur l'art de travailler avec le marteau, et qui fut habile en toutes sortes d'ouvrages d'airain et de fer. Noéma était la sœur de Tubalcaïn. 23. Or Lamech dit à ses femmes Ada et Sella: Femmes de Lamech, entendez ma voix, écoutez ce que je vais dire: J'ai tué un homme pour ma blessure, et un jeune homme pour ma meurtrissure. 24. On vengera sept fois la mort de Caïn, et celle de Lamech soixante-dix fois sept fois. 25. Adam connut encore sa femme, et elle enfanta un fils, qu'elle appela Seth, en disant: Le Seigneur m'a donné un autre fils au lieu d'Abel, que Caïn a tué. 26. Il naquit aussi à Seth un fils, qu'il appela Enos. C'est lui qui commença d'invoquer le nom du Seigneur. »

« Histoires des origines » – appellation qu'on attribue aux 11 premiers chapitres de la Genèse – à travers des dichotomies fondamentales telles que le *jour* et la *nuit*, l'*âme* et le *corps*, la première naissance ou le premier meurtre, la *bénédiction* et le *châtiment* instaurent des lois

fondamentales qui régissent le *cosmos*. Elles instituent des *gestes essentiels* (le sacrifice ou la prière) et des *émotions* (la joie et la honte, le remords et la culpabilité) qui y sont ressenties pour la première fois²². Dans cette continuité, le chapitre IV de la Genèse, le récit fondateur de l'humanité, composé de 26 versets, condense une histoire du premier meurtrier et de ses descendants en traitant tout un amalgame de questions - de la transgression, de la révolte à la création de la civilisation. D'après R. Quinones, le récit biblique de *Cain et Abel* c'est une histoire qui frappe, aussi bien au sens direct que figuré - l'histoire qui véhicule une *force nucléaire indéniable*, voire la puissance narrative, imprègne significativement la pensée occidentale²³. Nourrie des silences et des ellipses de l'épisode IV de la Genèse, la civilisation européenne et notamment la littérature joue sur les contradictions et les paradoxes du premier meurtrier/civilisateur de l'humanité. Or, la lecture effectuée au croisement du *dit* et *non-dit*, dépasse les limites et les dogmes qui font accent sur la mise en relief « des valeurs promues et des contre-valeurs dénoncées²⁴ ». L'objectif de cette brève analyse des principaux constitutifs mythiques du texte biblique de *Cain et Abel*, est de démontrer les phases capitales du paradigme du récit fondateur qui deviendra l'un des thèmes les plus exploités par la tradition occidentale. L'étude diachronique de l'évolution de l'épisode IV de la Genèse dans la littérature européenne au croisement de la pensée théologique et des références à la lecture politique, sociale ou religieuse, nous aidera à mieux saisir les prétextes et les motivations qui préparent le terrain pour l'avènement du récit en question au XX siècle et à voir comment sa structure sous-jacente, complexe, en constante évolution, a marqué la pensée littéraire de l'époque de grandes contradictions axiologiques.

²² Ch. Uehlinger, « Genèse 1-11 » (p. 115-133), dans *Introduction à l'ancien testament*, textes édités par Th. Römer, J.-D. Macchi, Ch. Nihan (éd.), Genève, Labor et Fides, 2004

²³ R. J. Quinones, *The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, 2014, p.8

²⁴ A. Wénin, « Personnages humains et anthropologie dans le récit biblique », Dans *Analyse narrative et la Bible*, deuxième colloque international du PRENAB, Louvain-La-Neuve, Avril 2004, édité par C. Focant et A. Wénin, Leuven University Press/Uitgeverij Peeters, Leuven -Paris-Dudley, MA, 2005, p.43-71

Le chapitre IV qui peut/doit être lu en corrélation avec le récit biblique d'Adam et Eve, introduit pour la première fois une série de catégorisations, voire la répartition binaire qui acquièrent une importance capitale pour la compréhension de son symbolisme. Le partage de l'humanité en deux races - les sédentaires et les nomades - n'exprime pas uniquement la différence entre deux mentalités, mais marque la ligne de démarcation entre deux camps opposés dans le sens moral. C'est ainsi que le *développement du genre humain* coïncide avec l'avancement de l'idée du péché²⁵ (De la faute d'Adam et Eve au péché de Caïn). Or, la divergence initiale (Caïn-laboureur/Abel-berger) n'est pas uniquement l'expression de différence en termes d'activité/occupation, mais en termes de philosophie de pensée qui se base sur le rapport que deux frères entretiennent avec la terre - une essence originaire: Caïn reste attaché au sol, alors qu'Abel est un *corps en mouvement*, un nomade. Caïn présente son oblation issue du sein du sol qui est le porteur du péché originel²⁶, alors qu'Abel offre un sacrifice sanglant - les premiers-nés, les prémices de son troupeau, qui ne proviennent pas directement du matériau compromis de la terre (« Non pas qu'après avoir dite belle et bonne (*tov*), la création souffre d'un vice ontologique, mais parce que désormais, le rapport de l'homme aux choses, telles que le sol, est compromis²⁷ »), et donne la leçon de la générosité. Ainsi, le feu qui descend, étant la manifestation du rejet de Dieu, traduit l'abaissement même du visage de Caïn qui enferme, voire intériorise la négativité de ses pensées. Et ce visage abattu par rapport au mouvement vertical du feu sur l'autel d'Abel incarne ce cheminement des frères dans des directions complètement opposées. Le visage abattu de Caïn devient également le symbole de l'abolition de cette position de *face-à-face* avec le frère dans les *champs*, du repliement total de l'être sur lui-même. Le visage de Caïn qui tombe vers la terre (réflexion sur le péché originel) et l'âme d'Abel qui s'élève

²⁵ *La Sainte Bible d'après la Vulgate et les textes originaux*, L.-CL. Fillon, Deuxième Edition, Tome I, Editeurs Letouzey et Ané, 1894, p.34

²⁶ « Il dit ensuite à Adam: Parce que vous avez écouté la voix de votre femme, et que vous avez mangé du fruit de l'arbre dont je vous avais défendu de manger, la terre sera maudite à cause de ce que vous avez fait, et c'est à force de travail que vous en tirerez de quoi vous nourrir pendant toute votre vie. », (Gen.3:17)

²⁷ C. Birman, Ch. Mopsik avec J. Zackland, *Caïn et Abel*, Paris, Grasset, 1980

jusqu'au ciel, traduit ainsi la déchirure de ce système horizontal, ce qui sillonnera par ailleurs le destin de deux frères dans la pensée occidentale.

La préférence accordée à Abel est-il un signe de l'amour particulier que Dieu éprouve envers les nomades, ou n'est-elle conditionnée que par la dimension morale que porte l'acte même du sacrifice et par l'attitude envers ce qu'on sacrifie? Si la dimension de maîtrise (la maîtrise technique qui permet de travailler sur la terre) transmet les orientations existentielles de Caïn, elle semble être exclusive, dissociée de celle de la garde, attribuée à Abel, le gardien d'ovins (« je suis le bon pasteur ; [...] et je donne ma vie pour mes brebis », Jn 10 : 14, 15). Cette différence marquée dans le cadre de la relation triptyque (défaillance de l'équilibre par le tiers - Dieu) suit la divergence donnée dès la naissance. Caïn, le premier-né, est mal posé dans son existence (le verbe *quanah* (hébr.) – « acquérir » se rapproche du verbe *quané* – « être jaloux »). Il est d'emblée inscrit dans un contexte marqué par *l'esprit de convoitise*, imprégné par le désir de *dominer* et *posséder* – il est le premier né, le fils d'Eve et de Dieu et c'est avec Caïn qu'Eve comble son manque. Dans ce rapport entre la mère et le fils, il ne reste pas une place pour un tiers humain.²⁸ Comme le remarque A. Wénin, même si dans la naissance et la conception de Caïn il n'y a rien de *bien violent*, Caïn semble subir cette *violence rationnelle* qui marque son histoire dès le commencement. La présence d'Abel, dont un paronyme (*avél*) signifie *deuil*, contraint Caïn à faire « le deuil de l'exclusivité, de la fusion²⁹ ». La jalousie et l'envie qu'éprouve Caïn deviennent ainsi le reflet de ce manque vu et perçu à travers son frère qui jouit de ce dont il manque³⁰. Ainsi, l'acte commis par Caïn vise à *imposer* à Abel ce qu'il a subi lui-même : il le nie comme sujet. Dans cette logique, il est pertinent de se référer à P. Ricœur qui remarque : « Le fratricide,

²⁸ A. Wénin, « La question de l'humain et l'unité du livre de la genèse », (p.3-34) dans *Studies in the book of Genesis*, Literature, Redaction and History, CLV, Leuven University Press, 2001

²⁹ A. Wénin, « D'Adam à Abraham ou les errances de l'humain », Lecture de Genèse 1,1-12,4, dans *Lire la Bible*, Paris, Editions de Cerfs, 2007

³⁰ Ibid. p.146

le meurtre d'Abel fait de la fraternité d'elle-même un projet éthique et non plus une simple donnée de la nature³¹ ».

Le récit dont le nœud narratif se base sur les motifs et les conséquences de l'acte commis par Caïn, suit quatre phases majeures qui nous amènent du premier modèle *fraternel* au premier *fratricide*: différenciation, confrontation, meurtre et exil. Le parcours que suit Caïn de l'éclatement du système relationnel au bannissement devient une manifestation, une grande métaphore de l'échec de la construction du système intersubjectif. Les questions de la réciprocité et l'échange, de l'accueil et l'hospitalité, de la reconnaissance de l'autre au-delà de la dévalorisation de l'image de soi, constituent ainsi une partie inhérente au chapitre IV. Le récit met ainsi des points d'interrogation sur les enjeux de la relation interhumaine qui ne rentre plus dans la même logique que le rapport transcendantal entre *Homme-Dieu*, ce qui nous permet de parler du mythe de *Caïn et Abel* en termes de la mythologie personnelle de l'être. Le meurtre qui boucle la phase de cette « crise de différences » (Quinones), nous incite à réfléchir sur des questions de base qui se posent, d'un côté, en termes du libre arbitre et de l'égo-affirmation de l'être et d'un autre côté, par la remise en question de la responsabilité de l'homme envers son propre frère. La domination du péché, *tapi à la porte* (Gen 4:8) - c'est le premier défi que Dieu lance à Caïn dans le cadre d'un premier véritable dialogue avec un homme. La porte devient ainsi une sorte d'un seuil, un lieu de passage vers le *péché* ou la *domination* qui empêchera Caïn d'obstruer d'accès au dialogue horizontal (Abel). Le seuil, le passage qui symbolise à la fois l'entrée et la sortie, devient un seuil de la responsabilité et de la rétrospection du destin de l'homme³², le défi à reconnaître l'autre (« Tu »). Car, le sens de la responsabilité réside dans la réponse à l'Autrui (du latin - *respondere*). Donc, le crime a été commis et l'homme a vu la première conséquence de son acte qui cette fois-ci, dépasse largement un viol d'une simple interdiction d'aller au-delà du champ d'action admis, mais élimine un être créé à l'image de Dieu – Caïn verse le sang du frère. La fraternité apparaît ainsi comme un principe de discorde et non

³¹ P. Ricœur, « le paradigme de la traduction », in *Esprit* (Juin 1999), n253, pp. 8-19

³² J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980, p.117

pas comme un principe d'union. La reconnaissance du crime et la malédiction de Caïn, voue désormais le premier criminel à l'errance et forme de lui un personnage de *passage* par excellence.

1.1.1 Philon d'Alexandrie et Saint-Augustin : *Caïn est le mal*

« Duae itaque sectae sunt sub duorum fratrum nomine compugnantes invicem, et contrariae sibi. Ubi quae totum menti suae deputat tamquam principali, et quasi quidam cogitationis, et sensus, et motus omnis auctori ; hoc est, quae omnes inventiones humano ascribit ingenio. Altera quae tamquam operatori et creatori omnium Dei defert, et ejus tamquam parentis atque rectoris subdit omnia gubernaculo. Illa prior, Cain significatur ; haec posterior, Abel dicitur. Has duas sectas una anima parturit; et ideo germanae habentur, quod uno fundantur utero : sed contrariae sunt ; quia oportet eas cum quodam animae partu editae fuerint, divide ac separari. Compugnantibus enim hospitium unum perpetuo esse non potest » (De Cain et Abel, I, 4 (Saint Ambrose, Migne, P.L., XIV, 317 B-C) ³³

C'est avec Philon d'Alexandrie et Saint Augustin que le mythe de *Caïn et Abel* institutionnalise son cheminement *post biblique*. Chez deux auteurs le conflit entre deux frères, interprété dans le sillage de la lutte éternelle entre deux catégories morales du bien et du mal, devient ainsi un modèle qui prédominera la pense occidentale, ainsi que dans l'œuvre de toute une génération d'écrivains et de poètes de différentes époques. Cette lutte universelle dont la convocation littéraire est un paradigme privilégié dans la littérature européenne et la tradition exégétique,

³³ « Under the names of the two brothers, two types of people, two contrary ways of life contend with each other. Those of one party believe that their own minds are the authors of all reason, all meaning and all suggestion; that is to say, they ascribe all discoveries and inventions to human ingenuity. Those of the other party defer to God, creator and mover of all things, and submit in all things to the governance of their divine parent and guide. The former are signified by Cain, the latter by Abel. These two types were created by one spirit, conceived in one womb and born as brothers: but they are contraries, since they were born with different and antagonistic minds. Assuredly such enemies can never lives as one family », Saint Ambrose, « De Cain et Abel », I, 4, Migne, P.L., XIV, 317 B-C, traduit et cité par J. Mitchell Morse, "Cain, Abel, and Joyce", ELH, Vol.22, No1, 1995, pp.48-60

exploite la question immuable du *bien* et du *mal* en les rapportant à un principe du modelage de l'âme, exposé a priori à des impératifs du choix constant entre deux pôles controversés de la morale chrétienne. Influencé par Philon d'Alexandrie, c'est dans *La Cité de Dieu* (Livre XV, vers 413-427) que Saint Augustin traduit cet antagonisme originaire entre Caïn et Abel en termes d'existence de deux types de Cité - Cité Terrestre et Cité Céleste, « Cité d'hommes » et « Cité de Dieu »³⁴. Cette séparation axiologique des *bons* et des *méchants* se réfère explicitement à l'épisode IV de la Genèse et notamment au crime commis par Caïn: « Cité d'hommes » étant créée sur la *terre* maudite (du péché originel au meurtre du frère), alors que la *Cité de Dieu* s'instaure dans le ciel (voix des sangs d'Abel montée au ciel) - un lieu de cette alliance spirituelle d'Abel avec Dieu. Or, C. Husherr en évoquant ce système axiologique du bien et du mal de Saint-Augustin, remarque que la *Cité de Dieu* (ville céleste), pourrait être interprétée comme une manifestation de l'amour absolue de Dieu de la part de l'homme jusqu'au *mépris de soi*, alors que la *Cité d'hommes* (ville fondée par le péché), incarnerait l'amour de soi jusqu'au *mépris de Dieu*³⁵ - deux types de Cité faisant ainsi partie de cette grande métaphore ontologique que la littérature moderne traduira en lutte de deux « espaces » divergents de Caïn et Abel. Caïn devient donc le symbole du manque de l'amour et de l'absence « de la charité fraternelle » de son proche dû à « un amour exagéré de soi-même³⁶ ». Les bonnes œuvres d'Abel ne sont rien que la charité, alors que les mauvaises œuvres de Caïn sont l'expression de son haine absolue - cette opposition établie par l'épître Jean inspirera le modèle augustinien, ainsi qu'elle influencera ses successeurs: « Caïn était du mauvais et égorga son frère. Et à cause de quoi l'égorgeât-il ? Parce que ses œuvres étaient mauvaises et celles de son frères justes » (Jean 3 :12) D'ailleurs, Philon d'Alexandrie, selon lequel les premiers enfants d'Adam et Eve, ont connu l'Eden, considère que Caïn et Abel ont été les jumeaux. J.R. Roy fait accent sur le fait que dans le

³⁴ Saint-Augustin, *La Cité de Dieu*, Nouvelle Edition, (traduit en français par P. Lombert), Tome II, chez Gilles, Libraire, Bourges, 1818, p. 553

³⁵ C. Husherr, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf Littérature, 2005, pp. 34-35

³⁶ D. Dideberg, *Saint Augustin et la première Epître de Saint Jean: une théologie de l'Agapè*, Paris, Editions Beauchesne, 1975

manuscrit *De congressu eruditionis gratia*, Philon écrit que c'est Caïn avec Adam, que Dieu a expulsé du paradis³⁷. Pour expliquer cette étrange interférence de deux noms qui, suivant la logique du texte biblique, n'auraient pas dû être mentionné dans le contexte de la chute du premier homme et de son expulsion d'Eden, l'auteur se réfère à M. Alexandre qui dans *Les œuvres de Philon Alexandrie*, suppose que pour Philon, Caïn et Adam ont le même statut, celui de l'exilé, mais le commentateur grec, de cette manière aurait pu faire la distinction entre deux types d'exil : Adam - expulsé, Caïn - homme qui prend la décision de *se cacher de la face de Dieu*³⁸. Cette mention de Caïn dans la période édénique peut-il être juste le renvoi métaphorique de Philon, en indiquant que Caïn, a définitivement perdu son paradis en tuant son frère innocent - Abel. Pourtant, il est à noter que Saint Augustin, malgré cette stricte polarisation de deux univers conventionnels, à travers « les inclinations spirituelles » d'Abel et « les inclinations charnelles » de Caïn touche la question de la réversibilité potentielle des rôles incarnés par deux frères si dissemblables. Caïn *camouflé* présent dans l'âme de chaque homme n'est que le reflet du choix conscient de l'homme qui fait de lui le premier meurtrier de l'humanité. La question du choix pour ou contre Dieu, pour ou contre un frère, voire contre soi-même, se rapporte toujours au choix éthique qui se traduit en termes de la domination et du dépassement du *moi*: « Ne commettez pas le crime que vous méditez; que le péché ne règne point en votre corps mortel, et n'accomplissez point ses désirs déréglés³⁹ ». Le *mauvais* qui attaque le *juste* - telle lecture de l'épisode IV de la Genèse par Saint-Augustin prend comme modèle le système de pensée de Philon d'Alexandrie dont les manipulations exégétiques commencent par la Bible des Septante LXX. Or, Philon se montre fidèle à l'image qu'il crée d'emblée du premier meurtrier de l'humanité, sa vision globale du récit de *Caïn et Abel* se base sur la culpabilité absolue de Caïn et

³⁷ J.R. Royse, « Cain's Expulsion from Paradise: The Text of Philos's *Condr* 171 », p.220, *The Jewish Quarterly Review*, vol.79, no 2/3, 1988-1989, pp. 219-225 URL: http://www.jstor.org/stable/1454253?seq=1#page_scan_tab_contents

³⁸ Les œuvres de Philon Alexandrie, ed. and traduction de M. Alexandre (Paris, 1967), 16:222-223, No.4, rapporté par J.R.Royse, « Cain's Expulsion from Paradise: The Text of Philos's *Condr* 171 », p.220

³⁹ Saint-Augustin, *La Cité de Dieu*, traduit en français par P. Lombert, Nouvelle Edition, Tome II, chez Gilles, libraire, Bourges, 1818, p.560

s'écarte de l'idée de la possibilité de voir en lui une victime de la malédiction divine - criminel maudit par Dieu, transformé en un malheureux *accablé d'opprobre*, exposé au danger d'être meurtri par le premier venu⁴⁰. Or, le mécanisme de l'intériorisation de ce processus de *destruction* du frère est un thème largement exploité par l'auteur: Caïn qui tue Abel, tue Dieu dans son âme et se détruit. Caïn représente pour l'auteur un exemple par excellence de la démonstration de la thèse selon laquelle chaque homme ne se définit que par rapport à l'autre. Cette transcendance obligatoire, selon Philon D'Alexandrie, constitue un élément majeur qui fait émerger une essence de l'âme de chaque homme⁴¹. Dans son texte *De Posteritate Caini*⁴², à travers une lecture allégorique du récit génésiaque, il remarque que Caïn, qui par le meurtre abolit tous les principes de la transcendance, devient une grande métaphore de cette humanité qui s'est éloignée de la *face de Dieu* - qui a tué Dieu dans elle-même. Le code moral de Philon se maintient ainsi sur l'idée de cette « acceptation plénière » de Dieu par Abel - alors que la crise matérielle de Caïn se transforme en crise morale et la crise du sacrifice mène au drame intérieur de son âme⁴³. Pourtant, il est à noter, que dans *Legum Allegoriae*⁴⁴, cette différence entre Abel et de Caïn, dépasse un simple combat entre des catégories de base, liées à la spiritualité ou à la matérialité, au désir et à la raison, à l'amour de *soi* et à l'amour de Dieu, à la sagesse et au pouvoir. Philon d'Alexandrie la définit sous un angle de l'opposition entre le philosophe et le rhéteur. Abel – ce philosophe qui n'a jamais étudié l'art de parler, il garde toute cette sagesse qui ne naît que dans son esprit, enfermé dans son âme. Alors que Caïn – il maîtrise l'art de parole, il

⁴⁰ H. Rouillard , « Si Caïn voulait que l'œil le regardât ? », *Etudes des transformations de Gen. 4, 14 à travers la LXX et Philon d'Alexandrie*, Hellenica e Judaica, hommage à Valentin Nikiprowetzky, édité par A. Caquot, M. Hadas-Lebel et J. Riaud, Editions Peeters, Leuven-Paris, 1986

⁴¹ A. Moses, *Philon d'Alexandrie. De gigantibus. Quod Deus sit immutabilis*, Introduction, texte, traduction, notes, Paris, Editions du Cerf, 1963

⁴² Philon d'Alexandrie, *De Posteritate Caini*, Introduction, traduction et notes par Esther Strarobinski-Safran, Paris, Editions Cerf, 1970

⁴³ Philon d'Alexandrie, *De sacrificiis Abelis et Caini*, Introduction, traduction et notes par Anita Mésson, Paris, Editions de Cerf, 1966. L'oeuvre qui a eu une grande influence sur Saint Ambroise « Caïn et Abel »

⁴⁴ C. Mondésert, *Philon d'Alexandrie. Legum allegoriae*, Introduction, texte, traduction et notes, Volume 1, Paris, Editions du Cerf, 1962

parle, il persuade, il lutte et il proteste⁴⁵. Se basant sur ce nouveau système de catégorisation, G. Bruns fait un parallèle intéressant à la conception de deux villes de Saint-Augustin, en proposant une nouvelle possibilité de lecture de telle délimitation spatiale : « city-polis » et « city-maze », la ville organisée - une ville d'Abel et la ville labyrinthe de Caïn – un lieu de combat, de violence et d'errance. Cette conception métaphorique de deux villes rejoint également un autre type d'opposition explicité ci-dessus, voire entre la parole et le silence, le monologue et le dialogue qui acquiert une dimension capitale dans le décryptage du symbolisme du récit fondateur. Comme l'a bien précisé C. Hussherr, bien que l'interprétation augustinienne et même la lecture proposée par Philon d'Alexandrie de l'épisode biblique de *Caïn et Abel*, s'inscrivent « dans une triple perspective exégétique, littéraire et herméneutique⁴⁶ », Saint Augustin est évidemment loin de proposer une réécriture littéraire du récit fondateur. Ses vocations d'un exégète se limitent plutôt au décryptage du sens caché du mythe, se servant d'un mythe biblique afin de construire son propre modèle de la moralité chrétienne. Ainsi, de la tradition juive ou chrétienne qui nous propose une lecture morale du chapitre IV de la Genèse, le retour vers l'épisode du fratricide dans les siècles qui suivront, s'effectue sur le même principe axiologique : Caïn conserve son statut du *mauvais* face à Abel *juste*. Pourtant, ce *règne absolu* de l'innocence d'Abel, se voit contesté dans la tradition gnostique, selon laquelle c'est Seth qui marque le début d'une humanité non corrompue, voyant dans le modèle de Caïn et Abel l'expression de la vision pessimiste du monde. Une transition importante est signée par Maître Eckart (c.1260-c.1328) qui donnera la base à une nouvelle possibilité de lecture du récit génésiaque. S'éloignant de la lecture traditionnelle, Eckart remarque que Caïn et Abel « représentent les deux tendances de l'homme plus que l'opposition entre deux êtres de l'homme », soulignant ainsi la dichotomie entre la nature sensuelle et rationnelle inhérente à chaque être - l'apparition de deux frères étant

⁴⁵ G.L.Bruns, « Cain : Or, The Metaphorical Construction of Cities », *Salmagundi*, No.74 /75 (Spring-Summer 1987), pp.70-85, Skidmore College, URL: <http://www.jstor.org/stable/40547952>

⁴⁶ C. Hussherr, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Cerf Littérature, Paris, 2005, p.37

considérée comme deux états, deux phases de conscience, alors que le meurtre du frère est l'affirmation du de *la raison froide* qui triomphe sur le *cœur*⁴⁷.

⁴⁷ *Caïn et Abel, épreuve de la fraternité. Les traditions, le texte, le rapprochement*, <http://www.ledifice.net/3053-5.html>

1.2 De la lecture univoque vers le récit des contradictions : sens caché du fratricide

A travers l'expressivité, le laconisme éloquent et le silence parlant du chapitre IV de la Genèse, les exégètes, ainsi que les critiques littéraires, théologiques ou philosophiques décèlent la possibilité de lecture, d'interprétation des *pourquoi* ou des contradictions données dans le texte. L'enchaînement, voire le passage du dialogue Dieu/Caïn vers le meurtre violent succède au choix fait par le Seigneur (pourquoi Abel? Caïn, est-il injustement puni? Que dit-il à son frère Abel ?) et aboutit à un grand paradoxe du chapitre IV - protection du meurtrier par le signe. Ainsi, Caïn et Abel se transforment en *images de l'ambiguïté* véhiculant de nouvelles significations qui dépassent la lecture linéaire/univoque. La narratologie du texte biblique permet de construire un modèle superposé au modèle de départ et de poser des questions avant d'y apporter les réponses (A. Gignac). C'est ainsi que l'interprétation officielle/canonique frôle l'interprétation de ceux qu'A. Gignac qualifie de *braconniers*: « [...] les artistes et penseurs qui viennent chasser sur le territoire théoriquement réservé aux théologiens⁴⁸ ». Le récit de *Caïn et Abel* est souvent interprété comme le premier drame de l'humanité, mais il acquiert une importance d'autant plus significative à travers son symbolisme très profond, qu'il représente un récit des grands paradoxes et des ellipses narratifs. Les *blancs*, les lacunes qu'on repère en général dans le chapitre IV et la différence, les déviations qui persistent souvent lors de diverses traductions de la Bible, donnent la possibilité d'avancer des hypothèses bien controversées sur le déroulement du drame fratricide. Le premier point d'interrogation se pose sur le choix qui succède l'énumération des données factuelles sous la forme d'une opposition binaire (aîné-cadet, laboureur-berger) et d'une portée qualitative/quantitative: (exclamation d'Eve/naissance de Caïn et silence/naissance d'Abel; Caïn - initiateur de du sacrifice/Abel - la qualité de l'offrande). La rivalité fraternelle, la fonction étiologique (la race de Caïn), l'importance de la maîtrise et la gestion de l'angoisse, l'adhésion aux conséquences de l'acte, la portée éthique/morale du texte, la lecture relativement subjective/psychanalytique (notamment au XX siècle), l'interdiction du

⁴⁸ A. Gignac, « Caïn, protégé du Seigneur? La voix de Gn 4,1-16 dans une perspective narratologique », *Théologiques*, vol.17, n o 2, 2009, pp.111-134, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/044065ar>

meurtre et la naissance de la civilisation sont des questions qui subissent un effet de la *contextualisation*. L'univocité dans la lecture et l'interprétation des faits renvoient constamment à l'hybridité des constructions narratives qui émergent derrière le plus grand silence qu'est le silence de communication (« Or Caïn dit à son frère: Sortons dehors », Gen 4:8). Abel est ainsi réduit au silence et le changement de la focalisation, nous fait retourner (dans une sorte de continuité après une pause) vers le dialogue homme/dieu. Un dialogue qui n'est que sous-entendu, est remplacé par un dialogue factuel, frappant, voir émotionnel : « La famille d'Adam et Eve est une famille où l'on ne se parle pas,⁴⁹ sinon pour défendre sa liberté, ses intérêts, son autonomie⁵⁰ ». Dans cette relation intra-générationnelle de Caïn et Abel⁵¹, la parole reste monopolisée par Caïn. C'est lui qui pense et agit, c'est lui qui cultive, prend l'initiative, apporte les offrandes : il s'irrite, il frappe, il dément, il s'éloigne et il construit la ville. Comme le signale A.-L. Zwilling, Caïn prend beaucoup de place dans ce simulacre de dialogue, dans cette communication métaphorique et « il finira par prendre toute la place : marqué, signifiant aux yeux de tous à cause de la marque mise par le Seigneur⁵² ». Selon Midrash Rabbath (Gn. XXII, 22⁵³) c'est le *rouge* qui crie « à la fois d'horreur de la mise à mort criminelle et l'indélébilité de la tache » et c'est à travers le rouge - le sang, que Caïn instaure un simulacre de son premier dialogue (le *sang qui crie*) avec son frère. Le mot *sang* qui dans certaines versions apparaît sous sa forme plurielle - *sangs*, ne symbolise pas uniquement le meurtre d'Abel, mais de ses descendants. Le meurtre individuel acquiert ainsi la dimension du meurtre collectif. L'acte commis devient la manifestation d'étouffement de la voix de la préférence divine et en même temps l'étouffement

⁴⁹ Les dialogues sont confinés dans les monologues : monologues d'Adam et Eve, monologue de Caïn et de Lamek. Les exégètes analysent souvent le récit de Caïn et Abel en le situant dans la continuité narrative de l'histoire d'Adam et Eve.

⁵⁰ A. Thaysse, *Vers de Nouvelles Alliances. La Genèse autrement*, Paris, L'Harmattan, 2006

⁵¹ A.-L. Zwilling, « Caïn versus Abel (Gn 4, 1-16) », p.p. 507-516, dans *Analyse narrative et la Bible*, (p.507/516), Deuxième colloque international du PRENAB, Louvain-La-Neuve, Avril 2004, édité par C. Focant et A. Wénin, Leuven University Press/Uitgeverij Peeters, Leuven -Paris-Dudley, MA, 2005

⁵² Ibid. p.510

⁵³ Mentionné par P. Villela-Petit, « Caïn et Abel, La querelle des offrandes », dans *Le Rite*, Editions Beauchesne, 1981

de cette possibilité même. Dans cette perspective d'analyse, il nous semble pertinent de se référer à M. Da Penha Villela-Petit, qui souligne :

Cette tentative d'anéantissement qui, selon Levinas, est celle de « l'identification de la mort au néant ⁵⁴ », va vite s'avérer illusoire. Car « la voix des sangs d'Abel répandus sur la terre se met à crier vers le ciel » (Gn 4 : 10). Par ce coup de génie de l'expression qui prête une voix, un cri, au signifiant métonymique de la vie (mais déjà inanimé pour autant que sans versé), voilà l'espace d'Abel, paradoxalement agrandi au-delà du « ici », défini par son corps, dont Caïn a prétendu se défaire comme un rival. En effet la voix ne se renferme pas dans les limites de l'incorporation ; elle est capable de retentir et de remplir l'espace jusqu'à remplir l'intervalle entre la terre et le ciel et être entendu de Dieu. Il y a donc une effectivité d'Abel au-delà des limites de son corps⁵⁵.

Cette dichotomie et la divergence originaire, le meurtre et la négation absolue d'Abel en tant qu'un sujet, ouvre un nouveau volet dans le débat de la relation *face-à-face* entre Caïn et Abel. Les frères bibliques n'occupent pas le même espace - l'éloignement dans l'espace et l'éloignement des regards (E. Levinas), le dialogue estompé (Caïn ne parle jamais à Abel) et le « jeu des visages⁵⁶ », aboutissent au paroxysme de l'acte, à la destruction de *l'autre* dans un *silence* total.

Le deuxième volet capital en termes de suspension narrative, c'est la mention du topos - dehors, champs (« Et lors qu'ils furent dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua », Gen 4:8) - un lieu présumé du dialogue où Caïn verse le sang de son frère. L'alternance de la spécialité *haut/bas, la face de Dieu/la face de la terre*⁵⁷, l'horizontalité du mouvement du péché

⁵⁴ E. Levinas, *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961. A la page 209, nous lisons : « L'intentionnalité spontanée de cette passion (du meurtre) vise l'anéantissement. Caïn, quand il tuait Abel, devait posséder de la mort ce savoir-là. L'identification de la mort au néant convient à la mort de l'Autre dans le meurtre. Mais ce néant se présente, à la fois, comme une sorte d'impossibilité», cité par P. Villela-Petit, « Caïn et Abel - La querelle des offrandes », dans *Le Rite*, Editions Beauchesne, 1981, p.134

⁵⁵ P. Villela-Petit, « Caïn et Abel -La querelle des offrandes », dans *Le Rite*, Editions Beauchesne, 1981, p.134

⁵⁶ J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980

⁵⁷ A. Gignac, « Caïn, protégé du Seigneur? La voix de Gn 4,1-16 dans une perspective narratologique », *Théologiques*, vol.17, n o 2, 2009, pp.111-134, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/044065ar>

(tapi à la porte) et un élan vertical de la force, la violence (Caïn se jette sur Abel) forment un tableau mouvant qui attribue un certain rythme, une direction au développement du texte. Les binômes des verbes de mouvement se complètent par un changement radical du topos: Nôd et Hénoch. L'espace biblique irradie un symbolisme fort qui se transformera en un objet de reprise récurrent et donne une profondeur au récit du fratricide. Le verbe *sortir* qui marque la première tentative du dépassement des limites, en corrélation avec la restriction spatiale des champs, permet d'évoquer une multitude de représentations de l'espace même, voire de l'espace intériorisé à l'espace extériorisé. L'exil vers l'Est, le pays de Nôd devient (Nâd - errance, un lieu qui n'existe pas), un reflet du destin du premier errant: il ne s'agit pas uniquement du changement d'état, de registre (Caïn sédentaire devient un nomade), mais la transformation relativement plus profonde: un paradigme de pensée. Portant en soi une partie d'Abel, Caïn n'est-il pas un personnage hybride par excellence? La fragmentation du sujet et la confusion identitaire formera de Caïn un personnage de déchirure qui ne restera pas de son côté au-delà de l'intérêt de la création artistique ou la réflexion philosophico-religieuse. Le parcours de *l'Est de l'Eden* (son propre Eden perdu, un simulacre du *Jardin des Délices*) vers Nâd que Caïn achève par la création de la première ville dans l'histoire de l'Humanité, rejoint le deuxième grand paradoxe de l'épisode IV de la Genèse - celui de la protection par un signe du premier meurtrier banni - le thème que la pensée occidentale exploitera dans sa plus grande envergure. C'est ainsi qu'on assiste aux prolégomènes de la civilisation tachée du sang d'Abel, à la création de la ville qui s'organise sans Dieu et contre Dieu (la ville de Babylon), transformée en un lieu de quête de la « solution du salut dans son anonymat, dans son impersonnalité écrasante⁵⁸ ».

⁵⁸ J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980 p. 77

1.2.1 Vers la naissance de la nouvelle métaphore. Le récit biblique de *Caïn et Abel*, est-ce un mythe?

En situant notre recherche dans le cadre de l'incorporation/la transposition des épisodes bibliques dans un univers littéraire, c'est la question de la terminologie qui mérite d'être brièvement abordée. La littérature se retourne perpétuellement vers le sujet du premier meurtrier de l'Humanité qui démontre une puissance symbolique inépuisable. Le texte biblique qui se caractérise de sa part par son caractère polyphonique, la fusion du discursif et du narratif, le changement de la focalisation, le déplacement du focus de l'extérieur vers l'intérieur, la transformation du personnage au seuil de l'acte de violence et de la culpabilisation, du général au particulier, se charge d'un potentiel important interprétatif, ce qui permet, à travers le symbolisme traditionnel, de relire et de redécouvrir inlassablement la nouvelle morale du chapitre IV. Est-il un texte qui se crée, se renouvelle perpétuellement et forge une nouvelle métaphore du conflit fraternel? Lorsque nous parlons du re-travail littéraire des thèmes universels parmi lesquels Caïn et Abel détiennent leur place indiscutablement marquante, il serait important d'analyser quel est le statut que le récit acquiert en dehors du texte biblique et comment est gérée la question de la dénomination du chapitre IV qui sort, strictement dit, des confins bibliques. Pourtant cette question d'attribution d'un différent statut (fable, légende, mythe) au récit de *Caïn et Abel*, ce qui d'ailleurs reste opérationnel pour l'ensemble de thèmes bibliques, se retrouve à l'origine des débats ardents. L'histoire de *Caïn et Abel* est pourtant qualifiée d'un mythe. Le mythe dans sa définition ethno-religieuse est considéré comme un récit fondateur, se rapportant au « temps fabuleux des commencements⁵⁹ » - *histoire sacrée* qui nous raconte l'origine du rite et de l'interdit qui régit le lien que l'homme entretient envers le monde dans lequel il évolue. La parole anonyme et collective qui instaure des mécanismes de pensées et d'expressions mythiques, se base sur les *organisations symboliques, extrêmement fermes*⁶⁰ et

⁵⁹ M. Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.16

⁶⁰ Ph. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », In: *Littérature*, Volume 55, Numéro 3, *La farcissure. Intertextualité au XVI siècle*, 1984, pp.112-126 URL: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239

construit un modèle du *comportement humain*⁶¹. Ceci dit, porteur d'une dimension étiologique, le mythe représente « un essai d'explication d'une réalité sentie mystérieuse »⁶² et devient un terrain de la réception, voire de l'expression des *pulsions inavouables refoulées par le surmoi* (Ch. Mauron)⁶³. Le mythe chargé d'une valeur métaphorique se confronte constamment à un rationalisme contemporain, qui le perçoit à travers des préjugés visant à le dévaloriser, ne le voyant comme qu'un « [...] une espèce de reflet de la réalité, toujours intermédiaire, toujours imparfaite⁶⁴ ». Le mythe se dote ainsi d'un statut d'un miroir imaginaire dans lequel l'homme moderne contemple son propre reflet nourri des images et des figures mythiques. Dans ce contexte, il nous paraît opportun de se référer aux propos de M. Eigeldinger qui affirme qu'une critique textuelle parle de « la clôture du signifiant au détriment de l'ouverture constante du signifié⁶⁵ ». Il enferme ce signifié dont l'interprétation et l'approvisionnement dépasse le décryptage d'un simple code, d'une structure du mythe. Mais en revenant à la définition de P. Brunel proposée dans *Le Dictionnaire des mythes littéraires*⁶⁶, on attribue au mythe trois fonctions fondamentales - celle de la *transmission*, de l'*explication* et de la *révélation* - qui forme d'une part, une énergie véhiculaire d'un mythe, peuplé des éléments actifs sujets à la modification d'où la plurivocité, la polyphonie inhérente, de l'autre part, sa valeur didactique à la base d'un dialogue atemporel entre la modernité et l'histoire qui nous parle de l'homme dans sa dimension psychologique; et la troisième fonction, la révélation qui place l'homme face à la divinité, « le sacré originel » dans le monde.

⁶¹ Ph. Sellier, In: *Littérature*, Volume 55, Numéro 3, *La farcissure. Intertextualité au XVI siècle*, 1984, p.15 (pp.112-126) URL: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239

⁶² M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris, 1944, cité par R. Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981, p.17

⁶³ R. Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981

⁶⁴ P.A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Purdue University Press, 1995, p.2

⁶⁵ M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, rapporté par P.A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Purdue University Press, 1995, p.3

⁶⁶ P. Brunel, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988

C'est dans cette universalité mythique que l'homme insuffle sa vision personnelle, adaptée à son contexte culturel. Ceci dit, le mythe retrouve sa puissance de communication active avec la conscience individuelle⁶⁷. Dans le cadre de notre recherche, ce qui constituera notre objectif en abordant la question terminologique, c'est de voir comment le mythe rencontre la littérature et comment à travers un mythe biblique fait son émergence le mythe littéraire dépourvu de son énergie religieuse, en tant qu'une nouvelle entité qui représenterait une réalisation concrète de sa mémoire archétypale modifiée et travaillée par le texte littéraire. C'est ainsi que le topos divin cède la place au topos humain et c'est à travers cet enchâssement que naît un nouveau discours mytho-littéraire. Le mythe de *Caïn et Abel* qui constitue un assemblage des *mythèmes*⁶⁸, des « éléments mythiques⁶⁹ » dont la décomposition, la mise en rapport et la réactualisation à des diverses époques fait l'objective de la recherche diachronique ou synchronique, nous amènera vers le repérage de la structure permanente du mythe (archétype culturel) de *Caïn et Abel* - ce nœud narratif que le mythe de deux frères bibliques conserve, mais avec des ramifications complexes à de différentes étapes de son destin littéraire. Ceci dit, il est important de garder comme fil conducteur dans la présente recherche le principe qu'« un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes⁷⁰ », alors que l'œuvre est *fixation d'une version* concrète. A cet égard, il est significatif de mentionner le propos de P. Brunel qui se réfère à A. Jolles et souligne que le mythe « vise l'être et la nature profonde de tous les éléments de l'univers dont on observe à la fois constance et la multiplicité » (A. Jolles « Die mythe »). C'est justement cette « univocité absolue » qui attribue à l'unité, à la fois *solide* et *mouvante*, la pluralité et la constance⁷¹.

⁶⁷ P.A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Pordue University Press, 1995

⁶⁸ Terme de C. Lévy-Strauss. A. J. Greimas parle également du pouvoir exceptionnel du récit mythique de reproduire d'autres récits à travers ses éléments constitutifs (« Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, N° VIII).

⁶⁹ D. Anzieu, « Freud et mythologie », *incidences de la psychanalyse*, I, Gallimard, 1970, p.124, cité par R.Trousson dans « Thèmes et mythes », Questions de méthode, Arguments et Documents, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p.61

⁷⁰ C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 242

⁷¹ P. Brunel, *mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 20-21

Or, dans le flou terminologique, l'épisode de Caïn et Abel, qui fonctionne indéniablement comme *mythe*, se voit doter d'ailleurs des caractéristiques de « thème ». R. Trousson précise qu'en parlant « de la situation caractéristique de l'opposition entre deux frères » on parle du motif, qui, de sa part, devient thème (toujours connecté à certaines figures selon W. Kayser) à travers la *crystallisation* et *particularisation* d'un motif :

[...] il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire⁷².

Un motif forme une plate-forme pour plusieurs thèmes/caractères ajustables dans la mesure où « le thème modifie sa valeur et signification au gré des siècles et des écrivains [...] »⁷³, de plus, il ne s'agit pas seulement de sa configuration verticale (dans le temps), mais aussi horizontale, voire chez différents auteurs dans la même période littéraire. Or, R. Trousson semble analyser le *thème* comme porteur d'une énergie mythique – la polyvalence du thème s'assimile ainsi à la plurivocité du mythe tout en véhiculant une valeur exemplaire d'une situation humaine. Or, la divergence d'opinion à ce sujet crée un débat terminologique. Selon P. Brunel, le mythe est un *ensemble*⁷⁴ qui ne se réduit pas uniquement à une *situation simple* à laquelle R. Trousson attribue ce nom du « thème de situation » et il ne s'interprète non plus en termes d'un *type* (« Thème de héros » selon R. Trousson).

Ainsi, tout en définissant le mythe de Caïn et Abel comme mythe fondateur par excellence, construit sur un *thème* biblique, notre objective est de mener la recherche dans une ordonnance chronologique du XX siècle, dans un contexte linguistiquement varié, ce qui nous permettra de suivre, repérer les principales étapes de l'évolution du *thème* de Caïn et Abel dans la littérature européenne. Le mythe de Caïn et Abel - un amalgame des mythèmes qui forme un paradigme

⁷² R. Trousson, *Thèmes et mythes, Questions de méthode, Arguments et Documents*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p.23

⁷³ Ibid. p.29

⁷⁴ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.30

littéraire complexe tel qu'il a été développé au XX siècle, offre un large éventail d'interprétations possibles. La figure biblique qui conserve sa connotation purement religieuse se mêle à des images collectives qui se transfèrent, à leur tour, vers le tissu littéraire d'où naissent des personnages hybrides qui se chargent d'une nouvelle énergie sociale, politique, culturelle en fonction de leur contexte d'actualisation. Le passage d'une figure mythique littéraire s'accompagne des amplifications, des soustractions ou de la fragmentation possible de son symbolisme de départ. Ainsi, un « canevas narratif du mythe⁷⁵ » fonctionne comme modèle pour des différentes réécritures du mythe en questions, d'où la notion du mythe littérialisé (Caïn dans sa dimension mythique *trahit* ses origines bibliques) et le mythe littéraire (le récit biblique de Caïn et Abel est en même temps le mythe littéraire car un nombre de réécritures abandonnent des racines bibliques en faveur des modèles littéraires). Notre intérêt se penchera également vers l'identification de ce type de dérivation du modèle d'origine afin d'établir un bilan exhaustif du recyclage de l'intertexte biblique de Caïn et Abel.

⁷⁵ V. Léonard-Roques, *Figures mythiques: Fabrique et Métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p.30

1.3 De l'exégèse biblique aux manifestations littéraires du chapitre IV de la Genèse

Des différentes structures de pensée ou de dogmes émergés dans les confins complexes de la Bible, grâce à leur flexibilité et la permanence, servent souvent d'un modèle à des nouveaux invariants littéraires dont l'herméneutique dépasse largement le paradigme du texte canonique. A travers ce voyage intertextuel, le cheminement, le transfert des images ou des sujets bibliques vers d'autres codes textuels font ainsi l'objet d'un double travail interprétatif: le texte canonique ambivalent trouve un nouveau souffle dans un tissu romanesque qui en suivant des impératifs du contexte sociopolitique ou des restrictions idéologiques, fait naître un nouveau paradigme du chapitre IV de la Genèse qui évolue à travers ses réécritures⁷⁶. Le parcours qui forme le destin du mythe littéralisé se nourrit d'une certaine tradition littéraire dont l'influence est impossible à négliger. Ceci dit, nous nous assistons à la création d'une « histoire institutionnelle d'un fait littéraire où, dans une vue globale, les écrivains apparaîtraient comme participant à l'existence continue d'un thème qui les dépasse individuellement, qui vit dans une sorte de conscience collective en perpétuel devenir [...]»⁷⁷. C'est ainsi que le mythe de *Caïn et Abel* s'élève lui-même au statut de la structure de paradigme et se dote de la *structure permanente*⁷⁸. L'objectif d'une brève analyse du parcours diachronique du récit de *Caïn et Abel* dans la littérature européenne jusqu'au XX siècle ne visera pas à étudier en détail des œuvres concrètes, mais il se limitera à examiner les étapes importantes de la transposition littéraire du récit fondateur afin de saisir la logique du développement du paradigme littéraire du premier fratricide et son avènement au XX siècle.

⁷⁶ *Questions de mythocritique*. Dictionnaire, sous la direction de D. Chauvin, A. Siganos et Ph. Walter, Paris, Editions Imago, 2005

⁷⁷ R. Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode, Arguments et Documents*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 58

⁷⁸ J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 292

1.3.1 Du Moyen Age au romantisme: Caïn maudit/Caïn révolté

L'un des premiers textes littéraires qui s'inspire du récit génésiaque de *Caïn et Abel* est un poème épique majeur de la littérature anglo-saxonne *Beowulf* (V-X siècles) qui prépare, en grande partie, le terrain pour les mystères médiévaux des XII-XV siècles. Une épopée anglo-saxonne qui traite la question de la monstruosité, de l'altérité ambiguë et de la violence originaire de Caïn se crée à l'instar de la confluence de la tradition païenne et des éléments bibliques. L'association que l'auteur établit entre l'image de Caïn biblique et Grendel (une figure démoniaque aux racines humaines), descendant de la race maudite, est d'ordre purement symbolique, comme il ne s'agit pas de lien de sang avec son ancêtre, mais se connecte avec lui par le caractère et le poids de son péché. Grendel - *monstre de fiction mythologique* se transforme ainsi en un symbole du mal absolu et de l'incarnation du péché du premier meurtrier de l'humanité - un Autre, un marginal qui menace l'image civilisée des hommes⁷⁹. Au XII siècle une autre version littéraire évoqué par Ph. Sellier et analysée par C. Hussherr dans son ouvrage *L'Ange et la Bête*⁸⁰, *l'Historia scholastica de Petrus Comestor* (1172-1173) poursuit également cette trame narrative en faisant un accent particulier sur la méchanceté de Caïn, de même que, rédigé dans la même période, un drame semi-liturgique qui est l'interprétation théâtrale des scènes de l'Ancien Testament, *Le Mystère d'Adam* (1150-1170), au-delà cette monstruosité originaire revient vers la question de la dualité de deux frères antagonistes basée sur la délimitation axiologique d'Abel « bon » et de Caïn « méchant ». L'antagonisme vu à travers la communication rompue dans l'épaisseur de la fumée du sacrifice et l'élimination de l' élu de Dieu, « agenouillé vers l'orient » représentent ainsi deux questions emblématiques du récit génésiaque que la pièce aborde⁸¹. Parmi d'autres versions littéraires créées dans la même période, mentionnées par C. Hussherr figurent la pièce *The Murder of Abel* ou *Mactacio Abel* (XIV

⁷⁹ F. Dubouchet, « L'ambiguïté du statut des monstres dans *Beowulf* », *Philologist*, N° 10, 2014, pp.174-185, URL: https://www.academia.edu/11171369/Lambiguïté_du_statut_des_monstres_dans_Beowulf

⁸⁰ C. Hussherr, « L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature », Paris, Editions du Cerf, 2005

⁸¹ Ibid. p. 47

siècle) faisant partie de *Towneley Plays* et un ensemble des textes dramatiques réunis sous le titre unique *Le Mystère du Viel Testament* (première édition au début du XVI siècle, 1500-1542). Dans ce cycle de mystères anglais figure également le cycle de pièces *Ludus Coventriae* (1450-1500), nommé *N-Town Plays*, qui présente Caïn comme un personnage grotesque, laid et comique. Or, des œuvres telles que *Rappresentazione di Abel e di Caino* (imprimé en 1554) en Italie, *Auto de Abel y Cain* de Maestro Ferruzen Espagne, *Une Historia de Abel é Caim* au Portugal, citées par le baron James de Rothschild dans l'introduction au *Mystère du Viel Testament*⁸², puisent leur inspiration dans le texte sacré de *Caïn et Abel* et forme une tradition assez riche du destin dramaturgique du récit biblique. D'ailleurs, c'est dans *Le Mystère du Viel Testament* que les premiers indices d'affirmation du pouvoir politique voient le jour, ce qui marque un tournant majeur de la modernisation du mythe au XVI siècle. L'opposition et la jalousie ne s'enferment plus dans la dichotomie axiologique du bien et du mal, mais touche des catégories plus globales - tel le paradigme de la guerre et de l'institutionnalisation du pouvoir politique. Dans cet esprit de logique, le personnage de Caïn, stigmatisé par la tradition chrétienne, s'investit d'une nouvelle conscience dans le contexte des guerres de religion. Martine Luther qui a joué un rôle important dans la *démythologisation* de la foi chrétienne au XVI siècle⁸³ voit en Caïn l'incarnation de la foi catholique qui persécute des Abel - les protestants - et rejoint ainsi la conception augustinienne de la dualité de la nature humaine (*Commentaire de l'Épître aux Galates*, 1538). Effectuant la lecture *institutionnelle* du texte sacré, c'est dans le personnage d'Abel que Luther voit la manifestation et l'absolution de la véritable foi - Abel incarnant un juste persécuté par « l'Église caïnite⁸⁴ ».

⁸² *Mystère du Viel Testament*, avec introduction, notes et glossaire par le baron James de Rothschild, Paris, Librairie de Firmin Didot et C, M DCCC LXXVIII

⁸³ P. Barthel, *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Etudes de quelques étapes de l'évolution de du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythique de la foi chrétienne*, Leiden, E.J. Brill, 1967, p.18

⁸⁴ C. Hussherr, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf Littérature, 2005, p.55

Selon Ph. Sellier, au XVI siècle on assiste à « une émancipation du scénario par rapport à l'univers religieux⁸⁵ » et donne comme exemple une affirmation de Luther qui voyait en Caïn un homme à qui la foi a manqué. Pourtant, c'est avec D'Aubigné (*Les Tragiques*, 1616), qu'une nouvelle tournure se marque dans le parcours littéraire du chapitre IV de la Genèse. D'Aubigné qui reste dans le cadre de la lecture politique du récit, évoquant derrière le conflit de Caïn et Abel, la possibilité d'affirmer sa position religieuse en faveur de la foi protestante, crée un véritable mythe de *conscience* - le thème qui atteint son paroxysme ultérieurement chez V. Hugo⁸⁶. La mise en avance du thème de l'errance éternelle du criminel banni et de la malédiction qui « ne le mène vers aucune Hénochia » prépare le terrain pour la psychologisation du portrait littéraire du premier meurtrier qui, marqué par un signe, devient ainsi un symbole d'expiation, de souffrance perpétuelle et la manifestation de la « vie dans la mort⁸⁷ ». D'Aubigné reste fidèle au texte biblique, faisant un accent particulier sur la jalousie, la désapprobation. Et c'est sous l'influence de la lecture canonique qu'il introduit cette dualité spatiale entre le ciel (Dieu) et l'Enfer (qui n'est pas mentionné dans le texte biblique) :

[...] Il estoit seul par tout, hors mis sa conscience:
Et fut marqué au front afin qu'en s'enfuyant
Aucun n'osast tuer ses maux en le tuant⁸⁸.

La réhabilitation de Caïn par Maurice Sève dans *Microcosme*, publié en 1562 (Homo Faber), considéré comme le poème de l'Homme, *La Seconde Semaine* de Du Bartas (1584) - admiration de Caïn exilé, le fondateur de « cent beaux artifices » (Du Bartas, V.450), Caïn-civilisateur de Machiavel et Caïn-Homo Politicus de Shakespeare révolutionnent, en grande partie, le parcours

⁸⁵ Ph. Sellier, « Caïn », dans *Dictionnaires des mythes littéraires*, textes réunis par P. Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1988, p.259

⁸⁶ V. Hugo, *La Conscience, Légende des siècles*, Tome Premier, Paris, M. Lévy, 1859, p.15-18

⁸⁷ A. Mehat, « Le châtement de Caïn, de Philon d'Alexandrie aux Tragiques d'Agrippa D'Aubigné », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T.32, No.1 (1970), pp.119-125, Librairie Droz, URL: <http://www.jstor.org/stable/20674694>

⁸⁸ D'Aubigné, *Tragiques*, Livre VI, vers 182-216, vol. II, pp.813-814

littéraire du mythe de Caïn et Abel aux XVI-XVII siècles. Mais c'est au XVIII siècle que les premiers exemples de la lecture déchristianisée de *Caïn et Abel* voient le jour. La systématisation/la rationalisation du sacré se soumet ainsi aux forces du langage métaphorique de la création littéraire. Vu ce parcours controversé du récit génésiaque de *Caïn et Abel*, avec un large éventail de lecture allant du bannissement aux premières tentatives de la réhabilitation du premier meurtrier, R. Quinones repère trois principales phases de l'interprétation de l'acte de Caïn qui émergent dans la pensée occidentale des VI-XVIII siècles : « Citoyen Caïn » - la lecture allégorique née et forgée avec Saint-Augustin, qui établit le dualisme métaphorique de deux frères en termes de l'opposition de deux types de cités ; « Caïn Monstre » - lecture médiévale du mythe qui, par rapport à la première tradition, le dévalorise significativement en associant l'image de Caïn « au monstre des montres » (*Beowulf*) ; Et « Exécuteur sacré » - terme qui se crée sous l'influence de Machiavelli qui met en relief la dimension fondatrice du meurtre. Pourtant, ce passage du meurtre à la fondation, Machiavelli l'évoque en corrélation avec le mythe de Romulus et Remus, alors que Caïn biblique apparaît dans son poème *Dell'ambizione* (XVI siècle). C'est R. Quinones qui reprend cette lecture métaphorique du meurtre chez N. Machiavelli en lui attribuant cette portée « positive » venue de la tradition païenne de « l'Exécuteur sacré⁸⁹ ». Après une brève absence, une sorte de reculement du mythe de deux frères bibliques dans la littérature européenne, c'est avec S. Gessner (*La mort d'Abel*, 1771) que se prépare l'avènement de la lecture romantique du mythe en question. D'une part, la révolte de Caïn (S.T. Coleridge, W. Blake et V. Hugo) n'est pas interprétée comme la révolte d'un frère injustement rejeté, mais c'est l'affirmation d'un frère fautif, dont la révolte contre l'arbitraire de Dieu, cette exigence de la primauté devant la puissance absolue, n'est qu'une expression de son égocentrisme (C. Husherr). C'est V. Hugo dans *La Conscience* (1853) qui mettra un accent particulier sur la dimension morale du drame de Caïn: le regard porté du dedans vers le dehors est une forme du dépassement du règne absolu de l'ego. La culpabilité et l'impossibilité de se

⁸⁹ R. Quinones, *The changes of Cain: Violence and the Lost brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, 1991

cacher des conséquences de l'acte, de l'œil de la conscience représentent les points de base sur lesquels V. Hugo bâtit sa vision du meurtrier.

Il est à noter que la période préromantisme et le romantisme contribuent largement à la laïcisation du mythe de Caïn et Abel. Parmi les textes majeurs figurent *La Mort d'Adam* de Klopstock (1756) et *La Mort d'Abel* (1758) de Solomon Gassner - une sorte d'un drame pastoral. Mais c'est évidemment avec Byron en 1821 qu'un véritable mythe de révolté de Caïn se crée. Aux interprétations littéraires de *Caïn et Abel*, qui connaissent ses périodes d'ascension, d'actualisation et de « repos », Byron donne un nouveau souffle avec son œuvre dramatique qui démontre la révolte métaphysique, voire sociale et le siècle devient un siècle de réhabilitation de Caïn maudit, porteur « d'une conscience malheureuse », lancé dans une quête spirituelle⁹⁰. En développant sa version radicale du récit génésiaque, Byron s'inspire de la tradition gnostique du mythe romantique : d'une part, la réhabilitation de Lucifer et de Caïn sous une forme de leur alliance contre la tyrannie d'un Dieu créateur/destructeur et d'autre part, le rejet d'Eden en tant qu'un lieu d'innocence absolue - une innocence qui ne pourrait être atteint que par une profonde ignorance de l'homme. Cette forme de gnosticisme qui s'élève jusqu'à l'hérésie manichéenne s'exprime dans sa plus grande envergure dans la spéculation théologique sur la question du bien et du mal que Byron considère comme deux principes éternels - si le monde est envahi du mal, c'est parce que le Créateur, lui-même, incarne le Mal. A travers les questions de la mortalité et l'innocence, de la chute et la révolte, perdu dans l'abysse spatio-temporelle, Caïn de Byron mérite une sympathie des lecteurs. De sa part, Samuel Taylor Coleridge (*The Wanderings of Cain*, 1828-1834) propose une transposition du drame de Caïn à la base de la philosophie naturelle selon laquelle l'essence de Dieu doit être comprise par sa création⁹¹. Caïn qui viole le code moral en tuant une créature de Dieu commet un crime contre le Créateur. Caïn

⁹⁰ V. Léonard-Roques, « Aspect du caïnisme romantique », *Hospitalité des Savoirs*, pp.615-633, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2011

⁹¹ K. Davis, *Cain in early nineteenth-century literature: Traditional biblical stories revised to encompass contemporary advances in science*, Graduate Theses and Dissertations, Paper 12308, 2012

n'arrive pas à percevoir l'image de Dieu étant donné que son âme est un univers chaotique où se perd le sens que véhicule la force divine (K. Davis).

En France, trois importantes étapes dans l'évolution du mythe littéraire de Caïn et Abel sont signées par G. de Nerval, Ch. Baudelaire et Leconte de Lisle. *L'histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies* de Gérard de Nerval (1850), *Abel et Caïn* de Baudelaire (1857), *Qaïn des Poèmes Barbares* de Leconte de Lisle (1869) - constituent les tentatives les plus réussies de la réhabilitation de Caïn et l'influence de Byron en est indéniable, même étant partielle dans certains cas. G. de Nerval qui a lu le texte de Byron (traduction en 1823 par Amédée Pichot), propose sa propre vision de Caïn en s'appuyant sur deux principales occurrences mythiques : le meurtre interprété comme un acte de désespoir, une manifestation de la révolte contre la tyrannie, l'injustice et la jalousie de Dieu et le thème de l'initiation, voire la poétique de l'espace initiatique où la conscience est parfois « entraînée dans la spirale de la folie⁹² ». Du personnage de Byron, Baudelaire dans son *Caïn et Abel* retient deux éléments de base : le blasphème et le désir du renversement de l'ordre de Dieu : « Race de Caïn, au ciel monte, /Et sur la terre jette Dieu ! ». Une *anthropologie dualiste* de Baudelaire transformée en révolte métaphysique atteint son paroxysme dans *Qaïn* (1889) de Leconte de Lisle - la révolte qui prépare et annonce la mort de Dieu⁹³. La perte du paradis se lit en corrélation avec le problème du mal, engendré et influencé par l'héritage du péché originel. Si chez Byron, la première réponse au mal est le silence – réticence qui permet au mal de s'accomplir, chez Leconte de Lisle la réponse au mal cosmique est bien directe, voire blasphématoire – c'est la révolte totale contre la Providence. Dans le contexte moderne, la transposition de l'action dans un temps/espace désacralisé, l'incorporation d'un texte biblique dans un espace bricolé par l'auteur, nous amène à la disparition, à savoir à l'affaiblissement de la sphère surnaturelle. Ceci dit, l'interprétation sociologique, les réflexions sur la sexualité, la criminalité, la psychanalyse, la puissance de

⁹² C. Hussherr, « Caïnisme et Lieux initiatiques », dans *Littérature et espaces*, pp.413-421, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Collections Espaces Humains, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p.147

⁹³ C. Hussherr, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf Littérature, 2005, p.107

volonté ou les vacillements politiques trouvent une nouvelle forme d'expression au sein du récit génésique dont les diverses transpositions semblent s'adapter aux impératifs du contexte moderne. C'est l'homme et la société dans laquelle il évolue, qui se voient refléter à travers ce « miroir biblique », à travers les modèles et la problématique que fournit le texte canonique du premier fratricide et qui deviennent les objets des expérimentations littéraires les plus inattendues. Ainsi, de la monstruosité affirmée et de la condamnation de la sécularisation au Moyen Age, à la révolte métaphysique ou sociale de Caïn du Romantisme, le récit fondateur, et notamment Caïn conserve sa *valeur d'indice*, la *fixation narrative*⁹⁴, véhiculant tout un réseau des thèmes éternels : meurtre, fratrie, fratricide, culpabilité, mort, que XX siècle commence à adapter à son environnement sociopolitique ou artistique. Ce qu'on qualifie d'un mythe de *Caïn et Abel*, comme le remarque L. Véronique Roques, se crée par « la répétition et la réception⁹⁵ ». Donc, la réflexion sur le symbolisme de l'épisode IV de la Genèse à travers une riche tradition littéraire influence et détermine son nouveau paradigme au XX siècle qui, de sa part, formera une structure extrêmement mosaïque de l'épisode biblique en question.

1.3.2 Vers le changement du symbolisme littéraire de *Caïn et Abel* au XX siècle

Le déplacement de la focalisation de la *chute* (le péché originel) au *meurtre* s'effectue sous le changement capital du système relationnel qui met accent sur la question de « la sociabilité en l'éloignant d'elle la divinité⁹⁶ ». L'homme qui sort successivement de ce système triptyque (Caïn-Dieu-Abel) se voit projeter à travers l'image valorisée du frère qui devient le reflet de sa propre défaillance. Le modèle antagoniste de deux frères opposés ne représente pas évidemment le modèle qui pourrait être qualifié d'un paradigme emblématique de la pensée occidentale du XX

⁹⁴ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, préface, p.14

⁹⁵ V. Léonard-Roques, *Caïn et Abel. Rivalité et Responsabilité*, Figure et Mythes, Monaco, Editions du Rocher, 2007, p. 14

⁹⁶ Ibid. p. 16

siècle. Pourtant, l'intérêt particulier porté sur le système de valeurs que le récit génésiaque établit à travers ses silences et paradoxes, s'explique par la sensibilité des questions que l'homme met en corrélation avec les changements du paradigme littéraire, philosophique, psychologique ou social (voire politique). Ainsi, l'interférence de l'ambivalence de l'épisode de *Caïn et Abel* avec les contradictions et les bouleversements du XX siècle devient une source importante qui nourrira l'imagination occidentale. Les principaux points d'interrogation posés sur l'hétérogénéité narrative du récit fondateur, sur son potentiel d'évolution - l'acte et le meurtre, l'errance et la création, le bannissement et la réhabilitation - font de l'épisode IV de la Genèse une énigme textuelle par excellence. Or, comme dit Arturo Graf « Si ache si vuole, tu Caino, hai ucciso il tuo fratello⁹⁷ ». Ainsi, c'est l'acte - fondateur ou destructeur - qui se doterait d'un statut d'accumulateur de toutes ces modulations symboliques examinées et interprétées à travers des *vacillements axiologiques* (V. Léonard-Roques) du XX siècle. XIX siècle, avec l'avènement de la science et la révolution cosmologique qui commence à affaiblir une image imposante de Dieu, jouera un rôle indéniablement important dans la redéfinition du symbolisme du premier meurtrier de l'humanité dans le contexte du XX siècle. La disparition de la sphère surnaturelle et la révolte métaphysique se culminent par la déclaration de la mort de Dieu et par conséquent, la question de la transcendance ferait l'objet d'une grande expérience philosophico-littéraire. Le recyclage des thèmes sacrés, oscillera entre l'affrontement de son héritage existentiel et la redéfinition du statut de l'Être, entre la recherche des nouvelles formes d'expression et de la littéralité du texte.

⁹⁷ A. Graf, *La Poesia di Caino*, Nuova Antologia 134, 1908: 440, « Peu importe ce que tu dis Caïn, tu as tué ton frère » (nous traduisons)

1.3.3 *Cain et Abel* à l'intersection avec la pensée philosophique moderne

Un moment important dans l'accueil de l'épisode IV de la Genèse par la littérature du XX siècle, sera signé par les progrès, à savoir par la révolution « psychanalytique ». La psychanalyse qui essaie d'entrer dans les profondeurs de l'âme de l'Être, de saisir et d'interpréter l'irrationnel à travers le rationnel, devient « une alliée précieuse⁹⁸ » de la production littéraire. La littérature qui prend comme « objet de son investigation » primordial l'homme, commence à s'investir entièrement dans l'être/pour l'être et l'homme va à l'encontre de sa propre essence dont l'intérêt serait de retrouver cette « une unité psychologique, sociale, spirituelle » perdue⁹⁹. La modernité – « pouvoir de fondation » de tout ce qui entre dans le champ de la subjectivité, marquée par « le règne absolu du sujet¹⁰⁰ » dont les prémisses se trouvaient déjà dans l'affirmation du cogito cartésien - détermine notre « rapport au monde » en fonction de nos actes, de nos représentations, nos décisions, nos choix. C'est ainsi que l'homme devient *subjectum* – « le sous-jacent » sur la base duquel tout doit désormais reposer¹⁰¹ ». Pourtant, la modernité - notion telle qu'elle a été interprétée par Heidegger en se référant à « un cadre unique [...] de la « métaphysique de la subjectivité », à travers la primauté affirmée d'un sujet, incite à s'interroger sur toute une série d'évènements à caractère sociopolitique, culturel ou religieux-philosophique qui nous conduisent selon Heidegger, depuis Platon, au « dépouillement des dieux », voire à la mort de Dieu omniprésent et omnipuissant¹⁰². C'est l'Être, « perdu dans l'Histoire de la métaphysique occidentale¹⁰³ » qui « se place au centre de l'étant¹⁰⁴ », cherche à réconcilier son

⁹⁸ J.-P. Kamiński, « Freud, la psychanalyse et la littérature », *Le Coq-héron* 1/2011, No 204, p.64-73, URL : www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2011-1-page-64.htm

⁹⁹ J.-L. Benoit, « La question de Dieu dans la littérature française du XX siècle », *Revue roumaine d'études francophones*, 2012 (pp. 56-72), p. 7, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861/document>

¹⁰⁰ A. Renaut, *La philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2006

¹⁰¹ A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 28

¹⁰² Heidegger inspiré par Hölderlin (« défaut de Dieu ») et de Buber (« Eclipse de Dieu »), rapporté par J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions Politiques*, Paris, Mouton Publishers, 1982, p.182

¹⁰³ J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions Politiques*, p.182

désir (éros) et la représentation (eidos) du monde - revendique sa place au centre de l'univers. Cette autonomie d'individualisme absolu touche la question de la transformation de « l'individu-hors-monde » (homme/dieu) à « l'individu-dans-monde ». Or, l'affaiblissement de la transcendance universelle (homme-Dieu) contribue à la révolution du statut de l'être qui s'affirme avec son propre individualisme moral, le code éthique et la liberté de choix. L'idéalisme métaphysique (Platon) avec son interprétation morale cède la place à une pensée de la puissance de volonté de Nietzsche¹⁰⁵. S'inspirant en partie de pensée monadique de Leibnitz, Nietzsche attribue une valeur absolue à l'individu qui devient, selon lui, « un principe ontologique¹⁰⁶ ». En même temps, l'influence de la philosophie de la déchirure - de la volonté et de la représentation de Schopenhauer au début du siècle, la responsabilisation éthique de l'homme par E. Levinas dans le contexte de l'échec total de l'ouverture de l'Être et l'inacceptation de l'autre (deux guerres mondiales) - à la recherche de la nouvelle dimension morale - préparent un bon terrain pour la révision du paradigme de l'épisode IV de la Genèse au XX siècle. Dans la logique de l'exaltation de l'Être et sa responsabilisation, c'est un grand Autre qui entre en scène. Ceci dit, la transformation du *premier duo fraternel*¹⁰⁷ en monologue désespéré de Caïn permettra de mettre un point d'interrogation sur le nœud spirituel du chapitre IV - l'homme ne peut pas échapper à son prochain : il ne peut non plus échapper à lui-même. E. Levinas, radicalisant la théorie d'Husserl, signe la fin de la monadologie en affirmant que c'est l'intersubjectivité qui crée le sujet et non pas à l'inverse. C'est ainsi qu'on parle de « la subjectivité comme transcendance et la transcendance comme communication¹⁰⁸ ». En d'autres termes, l'humanité de l'homme se définit dans cette « rupture d'une identité » et dans l'ouverture d'une altérité de l'« autre homme », « l'autre (est) autrui... la sortie de soi (est) l'approche du

¹⁰⁴ *Questions* II, p. 160, cite par A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p.30

¹⁰⁵ P. Trotignon, « Comment Nietzsche comprit Platon », *Germanica*, 8|1990, pp.11-28

¹⁰⁶ Nietzsche *La volonté de puissance*, trad., II, §72, cité par A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p.213

¹⁰⁷ F.G. Lopez, *Comment lire le Pentateuque*, traduit de l'Espagnol par C. Lanoir, Genève, Labor et Fides, 2003, p. 82

¹⁰⁸ A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989

prochain, la proximité (est) responsabilité pour l'autre ». ¹⁰⁹ C'est ainsi que le passage du sujet-nomade à un sujet transcendant permet de traiter la question de la responsabilité dans sa plus vaste envergure - la destruction de *l'illusion de l'autosuffisance* et la reconnaissance de *la modalité fondamentale* qu'est *l'accueil de l'autre*, à savoir l'hospitalité. L'autre entre dans le champ absolu du sujet refermé, replié sur lui-même. Le sujet est une manifestation de la « [...] responsabilité avant d'être intentionnalité ¹¹⁰ », - responsabilité qu'il n'a pas choisie, mais qui est présente et se définit « dans l'approche d'autrui, où l'autrui se trouve sous ma responsabilité » - l'autrui qui s'est glissé « en moi à mon insu, aliénant ainsi mon identité ¹¹¹ » :

Ecart entre moi et soi, récurrence impossible, identité impossible. Personne ne peut rester en soi : l'humanité de l'homme, la subjectivité, est une responsabilité pour les autres, une vulnérabilité extrême. [...] l'homme s'approche de l'homme. Il est cousu de responsabilités. Par elles, il lacère l'essence ¹¹².

Donc, l'objectif de ce bref parcours de la redéfinition du statut métaphysique de l'être dans le sillage de la pensée philosophique du XX siècle a eu pour objectif de donner une vue générale (qui est loin d'être exhaustive) sur le contexte dans lequel le récit biblique de Caïn et Abel continue son « voyage intertextuel ». Or, quelle était la motivation de se focaliser essentiellement sur le destin philosophique de la notion du sujet? La réponse nous semble donnée même dans le message que l'épisode IV de la Genèse essaie d'émettre : Caïn qui devient un porteur du symbolisme de l'égo-affirmation par excellence, se voit échoué dans son ouverture transcendantale vers l'autre. La question est d'autant plus importante qu'elle ne pourrait pas être analysée sans la référence directe aux deux guerres mondiales, ainsi qu'aux fluctuations

¹⁰⁹ Nietzsche, *La volonté de puissance*, trad., II, §72, p.33, cité par A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 234

¹¹⁰ E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme* », p.13, rapporté par A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p.252

¹¹¹ Ibid. p.82, dans *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, d'A. Renaut, Paris, Gallimard, 1989, p.252

¹¹² A. Renaut, *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, p.252

axiologiques du XX siècle. Cette amalgame des invariants dont l'épisode Caïn et Abel s'investit du point de vue des matériaux philosophiques, psychologiques (S. Freud, P. Szondi, J. Attal, E. Drewermann etc.) ne peut pas échapper à l'attention de l'analyse littéraire, comme la littérature, elle-même, nous y renvoie perpétuellement pour l'interprétation de ses propres modèles. Le destin littéraire du texte biblique *Cain et Abel* au XX siècle s'imprégnerait du « déclin du sacré », que nous venons de mentionner ci-dessus. Le mythe, « un mode de communication » qui introduit constamment « des séries de catégories en opposition » (la terre et le ciel, Alpha et Oméga) - « Dieu s'oppose au monde et le monde lui-même divise à jamais en deux registres d'oppositions [...] »¹¹³. La Parole de Dieu - la Bible s'inscrit dans ce va-et-vient entre l'émetteur surnaturel et le récepteur croyant qui essaie à travers cette redondance des motifs et des épisodes de décrypter le message codé de Dieu. Or, le déclin ne sous-entend en aucun cas la disparition définitive du sacré, soumis à des permutations et au travail de transformation profonde - il « se manifeste [...] à travers des survivances (ou des permanences) mythiques de toutes sortes¹¹⁴ ». « La mythologie camouflé » de M. Eliade devient ainsi un véhiculaire de « la permanence du sacré » ou de « la permanence des archétypes » qui hante l'imaginaire occidentale¹¹⁵. A travers cette éclipse du sacré, ce « désenchantement du monde » (M. Weber) le « lieu de Dieu » devient le « lieu de l'homme¹¹⁶ » qui invente sa propre mythologie. Caïn biblique, voire le mythe moderne du premier meurtrier, qui incarne cette exaltation du moi absolu devient ainsi le signe fort chargé de cette mythologie personnalisée:

Or, voilà que chacun, par égoïsme, et plus profondément, par ego-centrisme, a tendance à s'affirmer et à prendre conscience de soi-même comme Caïn : un être qui est là, qui a raison évidente d'exister, et auquel on n'a pas à demander de fournir son droit à l'existence. Mais simultanément, il pense que l'autre est comme un satellite autour de lui et, dans le dialogue qui

¹¹³ E.R. Leach, « La Genèse comme mythe », *Langages*, No 22, *Sémiotique narrative : récits bibliques*, Armand Colin, 1971, pp.13-23, URL: <http://www.jstor.org/stable/41680782>, accédé dernièrement le 16.03.2015

¹¹⁴ J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions Politiques*, Paris, Mouton Publishers, 1982, p.189

¹¹⁵ Ibid. p. 189

¹¹⁶ A. Renaut, *La philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2006

s'établit entre eux, l'autre est constamment mis en demeure de justifier et de prouver son existence. Autrui est toujours Hébel par rapport à nous-mêmes. Inversement, chacun de nous est toujours Hébel pour l'autre qui est Caïn, dans la relation d'altérité¹¹⁷.

XX siècle qui serait marqué par l'empreinte des conséquences de deux guerres mondiales n'échappe pas bien évidemment à la redéfinition de ce qu'on appelle la dimension morale du sujet. Le mythe de Caïn et Abel qui inspire profondément l'imaginaire de la guerre, sert d'une démonstration éloquente du conflit à l'instar duquel c'est la subjectivité qui « se désinvestit ». De l'Ere de l'individu c'est l'Ere du vide qui s'instaure à travers la dissolution de Hébel:

Le Moi n'habite plus un enfer peuplé d'autres egos rivaux et méprisés, le relationnel s'efface sans cri, sans raison, dans un désert d'autonomie et de neutralité asphyxiantes. [...] déjà atomisé et séparé, chacun se fait l'agent actif du désert, l'élargit et creuse, incapable qu'il est de « vivre » l'Autre. [...] on demande à être seul, toujours plus seul et simultanément on ne se supporte pas soi-même, seul à seul. Ici le désert n'a plus ni commencement ni fin¹¹⁸.

La littérature qui suit cette pulsation de grands bouleversements du code de valeurs, entre dans le vif du débat sur le sujet en cherchant de diverses formes narratives d'exprimer ce mal collectif. Dieu est toujours là, mais il ne juge plus, alors que Caïn n'est plus notre lointain ancêtre : il est l'homme contemporain et ses pulsions meurtrières se munissent avec une puissance destructrice illimitée¹¹⁹. N. Frye dans son ouvrage « Anatomie de la critique », remarque que la Bible représente « une grammaire des archétypes de la littérature¹²⁰ » et dans cette logique de réflexion, le mythe de *Caïn et Abel* crée un « terrain fertile » pour la redéfinition des questions

¹¹⁷ J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980, p.53

¹¹⁸ G. Lipovetsky, *Ere du vide, Essais sur l'individualisme moderne*, Paris, Gallimard, 1983, p.54

¹¹⁹ W. Golding dans son roman *Lord of the Flies* (Perigee Books, Reissue Edition, 2003), bien qu'il ne se réfère pas explicitement à Caïn biblique, touche la question de la régression morale et de la monstruosité humaine - de l'homme échoue dans sa responsabilité envers les autres. La marge entre homo sapiens et le monstre Homo primitif devient extrêmement fragile.

¹²⁰ N. Frye, *Anatomie de la Critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 165, traduit de l'anglais par G. Durand (*Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957)

sur les origines de la haine, de l'acte et de la responsabilité, de la nature de violence et la perte de repère morale inhérentes au XX siècle, dont Caïn devient le symbole immanent selon A. Volochine¹²¹. La conventionalité du code moral d'Abel s'oppose ainsi à la rébellion de Caïn avec une revendication de la création d'un nouveau pôle axiologique. Or, la collision finit par l'engendrement « des ramifications de l'ambiguïté du code moral » dans le monde moderne¹²².

¹²¹ A. Volochine, « Tragédie de la culture matérielle », (Путями Каина), 1915. Dans son cycle de poèmes « Voies de Caïn », les références bibliques, y compris le mythe du premier fratricide, fonctionne comme composants de la structure dynamique qui jaillissent et se développent en corrélation avec des structures sémantiques binaires, basées sur l'opposition de la vie et de la mort, la haine et miséricorde/la compassion, la haine et la responsabilisation de l'homme, le regret et la civilisation, etc. ce que Volochin prend de cette fusion du sacré et l'homme contemporain, c'est la primauté de ce qui rentre dans le champ du moral.

¹²² R.J. Quinones, « Cain-Abel Syndrome: in Theory and in History », in *Models and Cases of Violence in Religion*, Ad Testimonium by Archbishop Desmond Tutu. - Westport, [Connecticut] : Praeger, 2004, p.95

II PARTIE

De la fratrie au fratricide - entre le paradigme traditionnel et la relecture du mythe de *Cain et Abel* dans la littérature occidentale du XX siècle

2.1. Du paradigme biblique à l'évolution littéraire du mythe de *Caïn et Abel*

Les lectures traditionnelles, aussi bien théologiques qu'exégétiques, associent souvent Abel au spirituel et Caïn au matériel. L'exégèse qui met accent notamment sur la qualité de berger nomade, considérée par la tradition d'Israël, comme une activité (une condition même) se rapportant à la spiritualité de l'être, l'interprète également dans sa dimension métaphorique de *conducteur d'âmes*¹²³. Cette valorisation absolue d'Abel se met en opposition avec Caïn laboureur/sédentaire qui symbolise l'attachement matériel au monde. Ceci dit, Abel associé à la justice, à l'harmonie, à la tolérance, au courage, alors que la structure Caïn inclut la jalousie, la haine, l'envie et la vengeance. B. Dov Hercenberg interprète l'histoire de Caïn et Abel en termes de conflit de deux espaces et de types de relation qu'ils entretiennent avec la terre. Cette grande dichotomie d'espace, à l'origine même de l'antagonisme de deux frères opposés, constitue un système généralisé du modèle de divergence qui aboutit au meurtre inévitable. En même temps, du point de vue métaphorique, l'espace pourrait être perçu dans sa double dimension: un espace intérieur propre à la nature d'un être et un espace extérieur dans lequel cet être évolue. Caïn, en rapport direct, sans intermédiaire, avec l'espace, en travaillant la terre, la substance d'où le premier homme a été issu, est porteur de « l'expérience matérielle ». Dans sa solidification dans l'espace, Caïn devient ainsi un symbole d'une « spatialité terrienne » qui s'oppose à l'« espace temporalisé » d'Abel - « espace qui se crée en mouvement ». La divergence qui réside dans ces « deux modalités existentielles » constitue justement le pré-requis de l'éclatement du conflit : en rapport tactile avec un objet immobile, Caïn sédentaire vit dans la délimitation spatiale, alors qu'Abel nomade relativise son propre espace dans un double mouvement¹²⁴. B. Dov Hercenberg souligne également une particularité très significative qui réside à la base même du mécanisme d'interférence de ces deux types de spatialité - la structure temporelle d'Abel « digère » la structure spatiale de Caïn. Autrement dit, deux espaces ne sont jamais voués à cohabiter

¹²³ V. Léonard-Roques, *Caïn et Abel. Rivalité et Responsabilité*, Figure et Mythes, Monaco, Editions du Rocher, 2007

¹²⁴ B. Dov Hercenberg, *Du manque à l'œuvre : le monde, l'absence et l'infini*, Paris, Editions Beauchesne, 2001

harmonieusement. Le potentiel de la complémentarité s'abolit par la puissance destructrice de la rivalité naturelle. La structure fermée de Caïn qui est en contact clos avec la terre (avec son essence) se met en face de la structure ouverte qui se nourrit et qui dispense d'elle. Et Abel, pour que sa structure subsiste, il a besoin de Caïn, de sa terre où il assure sa mouvance dans le temps. Ces deux espaces deviennent ainsi une grande métaphore, un principe même de la catégorisation de deux systèmes de valeurs qu'incarnent respectivement Caïn et Abel. De l'état de « face-à-face » à la collision violente, il y a ce continuum spatial qui réside sur des modalités dont l'analyse est souvent décisive pour l'interprétation du principal message du chapitre IV de la Genèse. A travers la bipartition axiologique que ce partage en deux espaces - caïnique et abélique - fait logiquement émerger, l'objectif serait de trouver les principaux modes d'expression que la littérature du XX siècle se procure afin de proposer sa propre vision de l'opposition des frères. Cette vision qui loin de s'enfermer dans un modèle uniforme de « la crise de différence » (R. Girard), voire de la *crise des espaces*, nous permet d'avantage de jouer sur la double compréhension de l'espace. Au-delà de la dichotomie originaire du bien et du mal (Cité terrestre et Cité céleste de Saint-Augustin) que l'exégèse biblique, ainsi que la tradition littéraire, a largement interprétée, c'est l'espace elle-même qui devient un « acteur » important dans la construction du symbolisme du chapitre IV de la Genèse dans le texte littéraire. Comme remarque R. Quinones, c'est à travers la différence même que nous appréhendons l'espace et le temps¹²⁵. L'atout majeur qui réside dans cette collision des espaces personnalisés de Caïn et Abel exprimés par la *bipartition actantielle*¹²⁶, c'est l'identification, la stabilité axiologique de son propre espace intérieur, qui s'effectue par l'appropriation, voire par l'approvisionnement de l'espace de dehors (la personnalisation de l'espace partagé). Cette dialectique (dedans/dehors) est cruciale dans le chapitre IV de la Genèse. Le topos géographique « champs », lieu de meurtre, marque initialement cette possibilité d'ouverture, l'appel de déplacement vers au-delà de cette restriction spatiale, à savoir l'invitation au dialogue, à l'inter-communicabilité (« Allons aux

¹²⁵ R. J. Quinones, *The Changes of Cain: Violence and the lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, 2014, p.10

¹²⁶ V. Léonard-Roques, *Caïn-figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.117

champs »/ Or Caïn dit à son frère: Sortons dehors (Gen 4 :8) - avec cette phrase Caïn s'adresse pour la première fois à son frère et c'est l'unique ancrage dialogique dans le texte):

Lorsque Caïn tue Abel, c'est cette révolution, cette progression, cette sortie de la spécialité pure vers l'espace de communication qu'il refuse. Pour lui, l'espace est le moyen de la violence, non lieu d'élaboration du dialogue. « Caïn dit à Abel et le tua ». [...] Il parla mais ne dit rien. Sa parole n'alla pas vers Abel. L'espace de Caïn n'est pas transcendé par le verbe, et sans celui-ci la spatialité ne peut pas être envisagée comme un espace faisant place à l'autre. L'espace devient le lieu du meurtre¹²⁷.

D'ailleurs, l'espace¹²⁸ devient le reflet, le récepteur de ce dialogue échoué et paradoxalement, c'est toujours l'espace qui rend possible la reconstruction identitaire - se reconnaître à travers la maîtrise de la spatialité (de l'errance au retour de ses origines du sédentaire - la création de la ville). Ceci dit, les oppositions qui régissent le modèle biblique des frères rivaux dans *Abel Sanchez* (M. De Unamuno), *Caïn et Abel* (E. Baumann), *Le Rire de Caïn* (J.A. Lacour), *The Green Knight* (I. Murdoch), ainsi que la relation fraternelle métaphorisée entre Guillaume et Hersent dans *La Plage de Scheveningen* (P. Gadenne), n'entrent pas uniquement dans le champ d'analyse purement psychologique, voire psychanalyse, mais devient une allégorie de la confrontation de deux univers de pensées, de la philosophie de vie et de perception. C'est ainsi que la nature belliqueuse d'Hubert (dans *Caïn et Abel* de Baumann, 1930) s'efforce d'anéantir la sensibilité du monde de François, Joaquin/artiste se heurte au pragmatisme mécanique d'Abel (*Abel Sanchez*, 1917), ou Lucas métaphysicien essaie de détruire la structure fragile de Clément (*The Green Knight*, 1994) - cette lutte d'incompatibilité d'espaces deviennent une source majeure qui nourrit, d'une part, la philosophie de la puissance de volonté dans *Demian* (H. Hesse, 1919) ou le dépassement, à savoir l'ouverture ontologique de Leggatt dans *The Secret Sharer* (J. Conrad, 1910) qui trouvent dans Caïn biblique la manifestation de l'affirmation de l'Être par excellence ; d'autre part, ce combat de différences permet aux auteurs de méditer sur

¹²⁷ B. Dov Hercenberg, *Du manque à l'œuvre : le monde, l'absence et l'infini*, Paris, Editions Beauchesne, 2001, p.10

¹²⁸ La question de l'espace extérieur bouclera notre recherche dans la quatrième partie de notre thèse

les questions du mal et de la responsabilité autant individuelle que collective (*La Plage de Scheveningen* (1952), *Les Humeurs de la mer – Olduvaï* (1980), *Le Roi des Aulnes* (1979). Pourtant, une chose devient chose uniquement par la fusion de ces deux *espaces* : « La réalité n'existe que là où le temps et l'espace se rejoignent¹²⁹ ». Mais en même temps, c'est là, le lieu d'une vraie tragédie, car le bourreau et la victime se trouvent en face-à-face. Est-ce dans cette lutte d'espaces que naît une véritable identité de l'Être? La littérature européenne du XX siècle essaie d'y apporter une réponse en reprenant le mythe de Caïn et Abel dans sa totalité narrative : de la crise de différence à la redéfinition du statut, du rôle de l'autre dans l'identification de la structure ontologique du sujet, passant par la question de la responsabilisation de l'être dans son sens social ou chrétien. La souffrance interpersonnelle tend à se transformer en souffrance intrapersonnelle. Dans la logique de cette confrontation de deux espaces, la redéfinition de la révolte caïnique acquiert une importance capitale. Dans le contexte du XX siècle, la révolte ne vise plus Dieu, vu le contexte dans lequel elle s'affirme - mais, il s'interprète comme un acte qui vise à retrouver une plénitude ontologique, à surmonter cette fragmentation de l'espace personnel, à s'affirmer face au monopole d'Abel en tant qu'un modèle de la morale chrétienne ou un symbole de la reconnaissance unanime. La révolte métaphysique au sens byronien acquiert d'un côté une portée psychologique, et d'autre part, une nouvelle dimension sociale. Dans cette logique, au début de notre analyse, deux réflexions semblent retenir notre attention : d'une part, la profanation du modèle biblique qui se fait par la psychologisation du mythe biblique de Caïn et Abel, en faisant accent sur les modalités de base qui sont à l'origine de la crise qui s'instaure entre deux « frères » et d'autre part, la tentative de la création du mythe personnel de l'être qui par un acte de meurtre abolit les frontières conventionnelles afin d'accéder à l'ouverture absolue.

Dans le contexte du XX siècle le terme « fraternel » devient inséparable des enjeux auxquels se voit confronté le siècle en question. Les facteurs éminents que nous avons déjà mentionnés ci-

¹²⁹ R. Bisschops, « Entropie et « Elan Vital » chez Beckett », dans *Samuel Beckett Today /Aujourd'hui*, Vol.5, *Beckett et la psychanalyse et psychoanalyse*, 1996, Editions Rodopi B.V., p.125-142, URL: <http://www.jstor.org/stable/25781197>, p.135

dessus, ont significativement modelé la sémantique de la notion de la fratrie qui dans sa définition stricte sous-entend une relation bilatérale établie entre deux individus qui ne sont pas obligatoirement des frères consanguins. Pourtant la connotation théologique de la fraternité (unité inséparable du vocabulaire du relationnel humain - les frères de Jésus détermine justement une identité, une valeur chrétienne) sert d'une base pour son appréhension sociale (laïque) modelée par une pensée moderne en lui attribuant sa portée relativement générale. Or, l'enjeu consiste à surmonter les difficultés de la construction de la fraternité et de l'impossibilité de construire un dialogue pacifique. Dans la Bible qui touche la question dans son vif, la question de la fraternité est traitée dans la continuité du premier péché humain. Du couple d'Adam et Eve, la focalisation se déplace vers le premier couple fraternel, cette fois-ci sur la relation entre les êtres humains qui à la différence de leurs parents sont engendrés. L'apparition d'Abel est une nouvelle étape dans la relation dite intra-générationnelle qui complète la relation intergénérationnelle (Adam et Eve - Caïn et Abel). Ainsi, R. Kaës remarque: « Le fraternel ne peut se définir comme un en-soi: il est nécessairement tenu dans un rapport dialectique avec ce qui le construit, il s'origine dans le paternel et il ouvre sur la filiation¹³⁰ ». Or, ce récit dit le premier récit familial, inscrit d'emblée cette relation bilatérale dans une dimension du conflit, de l'opposition, en incitant les frères (le frère) à assumer cette responsabilité d'être frère dans la mesure où la fratrie risque d'aboutir au fratricide. Pourquoi la Bible introduit la question de la fratrie en écho avec l'impossibilité de reconnaître son propre frère dans sa supériorité à travers la préférence paternelle déclarée - avec l'impossibilité de fraterniser la relation entre deux êtres? Si nous nous référons toujours au texte biblique de l'épisode IV de la Genèse, l'arrivée du frère n'est commenté que par la mère (la parole), alors qu'Adam garde le silence complet (au moins le texte biblique n'en parle guère) et c'est par le manque de parole entre deux frères que retentit la voix du *sang* de la première victime tuée par son propre frère. C'est grâce à Abel que Caïn devient frère, il se voit attribuer d'un nouveau paradigme d'existence - il n'est plus désigné dans

¹³⁰ R. Kaës, *Le complexe fraternel*, Paris, Dunod, 2008,

URL:[http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/123650/d6545f9b58378f16f4d1b68cad67771d.pdf?sequence=](http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/123650/d6545f9b58378f16f4d1b68cad67771d.pdf?sequence=1)

1

sa solitude, il n'est plus un fils unique, mais traité dans cette réciprocité, cette mutualité relationnelle dont Abel devient l'un des acteurs importants - Caïn subit la chute de son narcissisme, la mise en cause de son omnipotence. Caïn est dans cette obligation d'accueillir, d'accepter cet autre, mais il est également dans cette impossibilité de faire face à cet intrus qui s'approprie, s'attribue d'une place dans un espace désormais réservé à *deux*. Le chapitre IV ne nous donne aucune indication, aucune précision sur la nature réelle de la relation que Caïn entretient avec Abel - ce sont des frères qui ne se parlent jamais. Pourtant la dichotomie, cette délimitation de deux espaces antagonistes (un agriculteur et un berger) réside même dans leur essence - une phrase d'Eve « J'ai acquis un homme avec le Seigneur » (Gen 4 :1) rend la primauté de Caïn indéniable, le privilège absolu est pré-acquis; la place assurée d'où émerge cet « amour-propre » d'être élu, favori et d'où ce défi à surmonter - être capable d'accueillir l'autre dans son système uni-agent (uni-acteur)¹³¹. L'émetteur de la subjectivité absolue - Caïn s'oppose à la précarité de la structure d'Abel et dans cette inégalité distributive entre deux frères, escamote définitivement la possibilité du dialogue. Hével ne fonctionne alors que comme un ajout et n'est désigné que par son statut de frère de Caïn. Ce manque, l'ellipse *nominative* est le premier indice du déséquilibre du système relationnel, qui de la différence nous mène à la division de la structure en deux espaces divergents. Caïn est acquis, il est justifié dans son existence, alors qu'Abel hérite d'être seconde, la suite - « Abel est à la périphérie et Caïn est au centre¹³² ». Un *equilibrium* apparent basé sur un système différentiel représente l'un des principaux pivots pour la construction des avatars bibliques de Caïn et Abel dans la littérature du XX siècle. Quelle que soit la stratégie de réinterprétation de l'épisode biblique par les auteurs et les modulations narratives de l'intertexte biblique, cette dichotomie insurmontable représente la base de chaque nouveau modèle, de chaque invariant littéraire inspiré par le mythe du premier meurtrier - c'est

¹³¹ J.M. Roessli, B. Fournier, « La ligne blanche et Genèse 4. Théâtre, De quelques énigmes de Genèse 4 », p.2, 2006, URL: http://www.academia.edu/8721423/De_quelques_énigmes_de_Genèse_4, consulté le 31 janvier 2015

¹³² A. Abecassis, « Les fondements de la fraternité » (pp.13-16), dans *Fraternité*, n154, 2012, URL: <http://consistoire.soka-bouddhisme.fr/pdf/FraterniteAbrahamrevue154/Les%20fondements%20de%20la%20fraternite%20-%20A.%20Abecassis.pdf>, consulté le 10.01.2016

dans cette dualité originaire que réside la réponse à toutes réflexions philosophiques ou spirituelles que XX siècle investit dans la chapitre IV de la Genèse. Ceci dit, la confrontation entre le monde *abélique* et le monde *caïnique* fait de son côté l'objet des expérimentations narratives. Le modèle de deux frères opposés, se présente soit comme une donnée inhérente au décor familial, soit il dépasse ces restrictions spatiales du récit génésique et devient un exemple pour une catégorisation axiologique relativement plus générale, qui évolue bien au-delà de ce cadre prédéfini.

2.2 De la différence à la division - enjeux de la fraternité

Caïn parla à son frère Abel; mais il advint, comme il était aux champs, que Caïn se jeta sur
Abel, son frère, et le tua.

Genèse 4:8¹³³

Caïn connut sa femme, qui conçut et enfanta Hénok. Il devint constructeur de ville et il
donna à la ville le nom de son fils.

Genèse 4:17

La différence et la séparation dont le récit biblique de Caïn et Abel nous fournit des indices majeurs, s'interprète en corrélation avec la tragédie de la différenciation que R. Quinones a minutieusement étudiée dans *The Changes of Cain*¹³⁴. La division qui inclut dans sa compréhension le potentiel de la rivalité due à la différence, se lit de sa part en termes de la division par nature (Caïn est différent, chronologiquement, psychologiquement, il est autre) et de la préférence, de l'arbitraire (la participation d'un tiers). L'opposition entre Abel et Caïn permet d'actualiser toute une série des schémas dualistes latents ou explicites que la littérature européenne du XX siècle utilise afin de créer des nouveaux avatars littéraires des frères bibliques. La séparation est toujours au cœur de la stratégie des écrivains qui convoquent le mythe de Caïn et Abel - c'est dans l'opposition que les protagonistes endossent les traits de leurs prototypes bibliques. A part de la dénomination explicite (le cas d'Abel Sanchez, Abel Tiffauges), l'attribution des rôles s'effectue à la base des caractéristiques rigides permettant au lecteur de lire derrière un personnage un Abel ou un Caïn. Les écrivains qui optent plutôt pour un travail intertextuel explicite, essaient d'en dire long sur les origines de la rivalité entre les frères qui ne sont pas obligatoirement les membres de la même famille, mais évolue et s'évalue dans le cadre

¹³³ Texte hébreu, *Bible du Rabinat*, traduction française sous la direction du Grand-Rabbin Zadoc Kahn, le texte original de 1899, URL: <http://www.mechon-mamre.org/f/ft/ft0.htm>

¹³⁴ R. Quinones, *The changes of Cain: Violence and the lost brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1991

commun, dit familial. La rétrospective d'une opposition originaire se débute généralement par des souvenirs du passé sous forme d'un monologue intérieur (*La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne) ou d'un flash-back, sous forme d'un nouveau métadiscours (*Olduvaï* de V. Volkoff). La littérature essaie de cette manière de combler l'ellipse du chapitre IV de la Genèse, de saisir et de donner ce point de départ qui fait délimiter des espaces caïnique et abélique. A titre général, en analysant les principales formes d'insertions intertextuelles qui régissent le jeu des références ou le mécanisme des renvois thématiques au texte biblique, les manifestations paratextuelles sont d'emblée les premiers indicateurs de cette connectivité entre des textes interférés. Dans *Abel Sanchez* de M. De Unamuno, *Caïn et Abel* d'E. Baumann ou dans *Le Rire de Caïn* de J.A. Lacour, la valeur de l'onomastique et la convocation explicite des citations bibliques (notamment dans le chapitre 11) font évidemment partie de la stratégie narrative des auteurs qui à travers cette modalité intertextuelle essaient de souligner l'effet de l'incorporation des séquences intertextuelles du mythe biblique dans l'œuvre d'accueil et de jouer sur les attentes du lecteur. Ceci dit, M. De Unamuno qui choisit pour le titre - « Abel Sanchez » - et qui semble ainsi mettre au centre un personnage-victime - nous propose un déplacement significatif du focus narratif vers Joaquin/Caïn qui devient lui-même le coproducteur de l'œuvre, en tant qu'un auteur des « Confessions » qui joue un rôle important aussi bien du point de vue sémantique que structural dans la construction de l'œuvre. Or, derrière chaque Abel, il y a toujours Caïn - ainsi le titre qui contient déjà une référence nette à connotation religieuse, sert d'une sorte de préambule dans le processus de la construction du modèle littéraire du récit génésiaque par Unamuno. Le discours biblique devient ainsi un terrain d'exploit de nouveaux mécanismes d'expression ou de ses nouveaux « signifiés ». Du point de vue thématique, la première donnée factuelle sur laquelle les auteurs bâtissent leur vision du modèle de Caïn et Abel, est bien la différence qui oscille constamment entre une phase de la reconnaissance d'un frère et celle de la transgression de l'équilibre, ce qui place les personnages au cœur d'une confrontation ardente. Dans *Abel Sánchez - una historia de pasión* (1917) de M. De Unamuno, l'auteur met en relief justement le mot passion - une turbulence d'âme en proie de l'envie et de la jalousie, déclenchées par la

domination absolue de l'autre (que Monegro ressent depuis toujours) en vertu de ses qualités et de son énergie vitale. La passion qu'éprouve le protagoniste face à cet Abel favori n'est pas par conséquent obligatoirement quelque chose d'indigne, mais traduit la profondeur, l'intensité de la souffrance de celui qui est marginalisé ou se croit rejeté - l'envie angélique même selon M. De Unamuno. La perte et le rejet sur le terrain amoureux (Elena) ou professionnel (Abel est un peintre reconnu) fait rejouer l'opposition entre frères à deux niveaux : confrontation de surface à une tendance de s'intérioriser, redescendre dans la profondeur. Dans *Abel Sanchez* la reprise du motif de l'envie et de la jalousie qui modulent la relation de deux frères bibliques dans l'épisode IV, est d'autant plus significative qu'elle se développe et s'analyse à travers un double prisme. La rivalité s'enferme dans les confins de l'écriture, se commente et s'interprète. Monegro mène une sorte d'un journal intime où l'expansion de son rival prend toute à fait une nouvelle dimension. Il se voit ainsi dédoublé entre la réalité et la fiction, il se perçoit comme une victime réelle ou imaginaire qui essaie d'ensevelir la primauté de Caïn par des lettres (par l'acte d'écrire), de l'étouffer par son propre discours - c'est lui, le vrai artiste non reconnu qui déclare la lutte à Abel, à l'esprit futile, dépouillé de la spiritualité: « [...] los engaños y falsos efectismos de su arte, sus imitaciones, su técnica fría y calculada, su falta de emoción¹³⁵. » Ses confessions reflètent ainsi une division avec son rival comme un effet d'un miroir - la réalité étant sujette à des transformations significatives fonctionne comme générateur des réflexions, un mécanisme de capture des subtilités relationnelles entre deux frères. C'est par ses « Confessions » (« Hacemos espectáculo de nuestras más intimas y asquerosas dolencias¹³⁶ ») que Joaquin essaie de capter le moment où Abel prend déjà les traits de celui qui s'élance contre lui comme une pierre d'achoppement, malgré sa soumission apparente. Il se retourne ainsi vers son « in illo tempore », vers son enfance afin d'y griffonner une esquisse de l'image valorisée d'Abel « silencieux » - qui

¹³⁵ AS, p.103, **Traduction** : « [...] tromperies et les faux-semblants de son art, les imitations qu'il se permet, sa technique froide, calculée, l'absence d'émotion qui marque sa peinture. » Traduction de l'espagnol et postface de Maurice Gabail, Miguel de Unamuno, *Abel Sanchez, une histoire de la passion*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1995, p.69

¹³⁶ AS, p.83/Traduction : « Nous faisons un spectacle de nos souffrances les plus intimes et les plus honteuse », p. 56

ne dit jamais non (une sorte d'agressivité passive): « Por mí como tu quieras... !¹³⁷ ». C'est par ce refus de résister à Joaquin que ce dernier reçoit un premier message implicite de la part d'Abel - de tracer cette ligne démarcatrice entre eux. Monegro, destiné à être marginal, se projette à travers l'omnipotence/omniprésence d'Abel - favori des camarades, qui ne le perçoit même pas comme un égal: « Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde de niño me aislaron mis amigos¹³⁸ ». Joaquin « premier en classe » et Abel « premier hors de classe¹³⁹ » donne déjà un premier indice de la dialectique d'espace existentiel - la force centripète de Monegro s'oppose à la force centrifuge d'Abel qui tend vers l'extérieur, vers l'ouverture qu'est la reconnaissance des autres tout en restant un égoïste parfait d'après Joaquin, alors que Monegro, un personnage replié sur lui-même, porte d'ailleurs le symbole de son destin prémédité inscrit dans son nom (Mono - Seul, Negro - Noir). A travers ce déplacement à contre-sens se lit la divergence de deux structures de pensée: Abel - un peintre ambitieux - est une manifestation absolue du succès, de cette mobilité envahissante et de « soberano egoísmo¹⁴⁰ ». Dans les autres il ne voit que les modèles pour ses propres tableaux, un être plein de soi-même qui n'est même pas capable de haïr étant donné qu'il ignore *l'autre*, la force destructrice de son regard: « Ingenuamente, sencillamente no se daba cuenta de que existieran otros. Los demás éramos para él, a lo sumo, modelos para sus cuadros. No sabía ni odiar ; tan lleno de sí vivía¹⁴¹ ». Et Monegro - homme de

¹³⁷ AS, p.10/ Traduction : « Comme tu voudrais », p. 13

¹³⁸ AS, p. 10-11/Traduction : « A cette époque déjà, c'était lui qui était sympathique, je ne savais pourquoi, et moi j'étais antipathique sans que j'en comprenne mieux la raison. On me laissait seul. Dès mon enfance, mes amis se détournaient de moi », p.14

¹³⁹ AS p.11, « [...] Joaquin era el empollón, el que iba a la caza de los premios, el primero en las aulas y el primero Abel fuera de ellas, en el patio del Instituto, en la calle, en el campo, en los novillos, entre los compañeros ». Traduction : “[...] Joaquin était le bûcher, celui qui travaillait pour le prix, le premier en classe ; Abel, le premier hors de la classe, dans la cour du lycée, à la campagne, faisait buissonnière avec les copains », p.14

¹⁴⁰ AS, p. 41/Traduction: « l'égoïsme souverain », p. 41

¹⁴¹ AS, p. 41/Traduction : « En toute simplicité, avec la plus parfaite ingénuité, il ignorait jusqu'à l'existence d'autrui. Les autres, nous-mêmes, nous n'étions au fond que des modèles pour ses tableaux. Il ne savait même pas haïr, tant il était plein de lui-même », p.32

sciences - médecin, qui malgré ses talents et sa dévotion pour le métier, n'arrive même pas à se faire valoir auprès de ses patients, représente une manifestation radicale de la défaillance.

C'est justement par le succès et la reconnaissance du métier d'Abel que Monegro se rend compte qu'il cède à chaque pas à son rival d'enfance. Deux métiers divergents, c'est aussi le symbole de deux personnalités en contraste: Abel orienté vers le succès - le matériel, se heurte à l'espace de Joaquin artiste - la science pour lui étant d'ordre spirituel, la voie vers la perception de la vérité. Cette profondeur de la vision de Monegro, essayant de saisir les confins secrets de l'homme (métier de profondeur) par la science, s'oppose à la superficialité de vision d'Abel Sanchez pour qui l'homme est tel qu'il apparaît à la surface : « [...] acostumbrado uno a mirar a los demás por dentro, da en ponerse a mirarse a sí mismo, a auscultarse¹⁴² ». Peintre et Médecin représentent ainsi deux mondes opposés - deux espaces délimités. Abel peint et la peinture n'est que l'acte de copier uniquement l'apparence, les subtilités frivoles et éphémères, alors que Monegro est celui qui touche l'essence de l'homme - il les guérit. Pourtant, dans la divergence de ces deux métiers « Peintre/Médecin », Monegro entrevoit une phase transitoire, un marge de l'espace commun : « [...] empeñándose Joaquin en probarle a Abel que la Medicina era también un arte y hasta un arte Bela, en que cabía inspiración poética¹⁴³ », la réflexion ayant pour objectif de démontrer au rival toute la profondeur spirituelle du métier qu'il exerce, de s'affirmer à lui comme un égal, tout en gardant ce sentiment de primauté absolue qui fait de lui supérieur à Abel - c'est lui, le médecin qui fortifie et amplifie l'esprit dans la recherche de la vérité. De plus, Abel insinue à Monegro subrepticement qu'il le considère comme quelqu'un à l'écart de la masse, quelqu'un qui s'en détache par ses vertus, se place au-dessus de toute envie des médiocres, de l'esprit réactionnaire de bigot: « Todo eso me parece que no nace sino de la envidia, y me extraña en ti que te creo muy capaz de distinguirte del vulgo de los mediocres¹⁴⁴ ». Ainsi Abel, qui par cette

¹⁴² AS, p.145/Traduction : « [...] quand on a pris l'habitude de regarder les autres de l'intérieur, on commence à se regarder soi-même, à s'ausculter », p.94

¹⁴³ AS p.12/Traduction : « Joaquin s'efforçait de prouver à Abel que la médecine était aussi un art, un des beaux-arts dans lequel l'inspiration poétique avait sa place », p.14-15

¹⁴⁴ AS, p.109/Traduction : « Il me semble que tout cela n'est au fond que l'envie. Et je m'étonne que toi, que je crois capable de te distinguer du médiocre et du vulgaire, tu t'affubles de cet uniforme », p.73

opposition de l'esprit de l'individu et celui de la masse, essaie de souligner la portée considérablement sublime de la confrontation qui se développe en mode latent entre lui et Monegro, attribue à son rival un statut d'égal dans ce conflit. Or, à travers cette égalité déclarée, c'est Abel qui arrive à devancer même la mort, alors que Monegro, le médecin, perd son combat pour la vie humaine. Abel donne l'éternité, l'immortalité, alors que lui, il n'est que perdant devant la puissance de la mort avec la quelle il signe le pacte de résignation. Ceci dit, la dichotomie entre scientifique/artiste, homme de l'éthique et homme de l'esthétique¹⁴⁵, sensible/mécanique reste relativement dominant. Et Monegro se perçoit comme une victime (triangle amoureux avec Helena et la première victoire d'Abel) face à cet Abel qui se justifie lui-même auprès de Joaquim, n'étant qu'une victime de circonstances (que c'est la femme qui l'a séduit). Pourtant cette auto-victimisation fait accent sur le caractère flatteur d'Abel qui transforme l'acte de séduction en manifestation de sa primauté : « [...] seducido, es m s que ser seductor. Pobre vicitma! [...]»¹⁴⁶. Bien que M. De Unamuno fasse une référence explicite au mythe de Caïn et Abel, il ne place pas l'opposition entre des frères au cœur du cadre familial.

De sa part, E. Baumann en intitulant son roman *Caïn et Abel* propose une réinterprétation moralisatrice du Chapitre IV de la Genèse. Une histoire de deux frères qui n'arrivent pas à maîtriser un équilibre familial ou amoureux, constitue un bon prétexte pour E. Baumann de construire une métaphore de la société en crise morale qui a littéralement déclaré Dieu comme mort. Deux frères, deux univers, des perspectives différentes - le fil narratif du chapitre IV est bien respecté, avec une tranchante dichotomie entre un angélique et un brut; l'un toujours approuvé avec bienveillance et l'autre mis à l'écart. Le roman s'ouvre même avec la scène de deuil et la réflexion sur l'héritage à partager - et l'auteur introduit sur la scène premier fils de famille né du premier mariage du père. La naissance de l'autre, du second fils est accueillie par son père par une réticence significative: « [...] il aurait mieux fait de rester là où il était¹⁴⁷ ». Dès

¹⁴⁵ A. Sinclair, *Uncovering the mind: Unamuno, the unknown and the vicissitudes of self*, New York, Manchester University Press, 2001, p.182

¹⁴⁶ AS, p. 31/Traduction: « Etre séduit est plus flatteur qu'être séducteur. Pauvre vicitme! », p.26

¹⁴⁷ CA, p.15

le début, la concentration de l'énergie et de l'affection émotionnelle autour Hubert – premier-né, « sobrement jaloux », d'une nervosité inquiétante, méfiant signale la convocation de l'image de Caïn par excellence. Il se défend de la tendresse maternelle, en recevant tous ses soins et son attention, il se déclare comme la propriétaire unique, de cet espace familial: « L'enfant qu'elle portait, son François, devait ressentir de ces fatigues absurdes¹⁴⁸ ». Pour E. Baumann, comme c'est le cas dans *Abel Sanchez* de M. De Unamuno, le recours aux scènes d'enfance joue un rôle important pour le suivi d'évolution de la contradiction originaire de deux frères: « Les deux frères allaient chacun de son côté, dans le sens qui lui convenait. [...] Hubert attardé dans ses études, longtemps paresseux, s'adonnait au sport, s'intéressait à la mécanique, à la chimie. François rêvait un avenir d'un poète [...]»¹⁴⁹ ». La dichotomie ambivalente entre le monde d'Abel sensible et de Caïn brute semble être au cœur des réflexions d'E. Baumann qui reprend l'interprétation traditionnelle du récit biblique. En dédiant son roman *Caïn et Abel* à un écrivain et essayiste catholique - Paul Bourget, E. Baumann crée une œuvre à connotation nettement religieuse - le fratricide étant interprété comme le résultat de l'affrontement de la monstruosité de Caïn qui détruit l'univers d'Abel innocent. La sensibilité du monde d'Abel qu'incarne François, le fils cadet de la famille (« J'existe [...] pour que survive l'espèce des hommes désintéressés¹⁵⁰ ») fait face à son demi-frère Hubert - premier-né, symbolisant la force et l'esprit pratique : « L'espace des bons serins, [...] la vie moderne n'admettait qu'une fin valable : avec le minimum de travail, gagner le plus possible¹⁵¹ ». C'est ainsi que « deux conceptions de la vie et du bonheur¹⁵² » se mettent en opposition. Afin de traduire cette lutte pour la vie et la mort, E. Baumann au début du roman insère une scène d'un corbeau blessé, qu'Hubert, épris par « des voluptés d'assassin » étrangle avec une froideur extrême. L'oiseau symbolisant l'essence de la vie est tué par Hubert qui s'affirme comme le porteur de ce paradigme de la mort - la destruction de l'autre étant pour lui d'ordre naturel (« Ce rapace, si j'étais un cadavre, aurait bien joui de me

¹⁴⁸ CA, p.17

¹⁴⁹ CA, p.24

¹⁵⁰ CA, p.24

¹⁵¹ CA, p.24

¹⁵² CA, p. 250

déchirer¹⁵³ »). C'est autour Hubert que se focalise cette énergie de haine et de violence absolue: « Je me sens autour de ma vie des méfiances coalisées, des haines¹⁵⁴ ». Dans l'espace d'Hubert, la violence devient une entité de base de son code moral, un mécanisme défensif permettant de ne pas être enseveli de son côté par l'autre. Le système défensif de Caïn, dont parlent certains exégètes, s'appuie sur l'idée que c'est Abel qui attaque Caïn. Caïn d'E. Baumann, comme celui de M. De Unamuno, est un personnage de profondeur: d'un côté, par les accusateurs, il est qualifié d'un « type singulier d'instinct et de calculateur, anarchiste avec le désir de dominer¹⁵⁵ », héritier de la part de ses ascendances paysannes de « ce goût d'acquérir pour acquérir¹⁵⁶ », d'autre part, une vision positiviste se prête à compléter les traits de sa structure complexe - un membre de cette « jeunesse d'après-guerre », avec une « volonté de puissance¹⁵⁷ », qui rompt définitivement avec « une folle sensiblerie » de François dont la vocation primaire semble être « refaire [...] la paix du premier Paradis¹⁵⁸ ». Cette jonction de force et de violence, de l'ego-affirmation et l'égoïsme, fait classer Caïn de Baumann dans cette catégorisation que chérit le siècle naissant: un être avec une puissance de volonté, mais à la différence de H. Hesse et de J. Conrad, E. Baumann est loin d'y voir la source de sublimation de la force de Caïn. La brutalité du meurtrier n'est que la manifestation de la férocité d'un être qui s'affirme comme étant d'une autre race - celle de *donnant donnant*, de la raison prête à basculer la frivolité de l'ordre d'Abel spirituel:

Je sens trop, ma mère, que tu m'éprises. Je suis d'une autre race que toi. Je suis peuple, moi, et j'en suis fier. [...] Nous n'allons pas chercher au confessionnal ce qu'on doit dire ou ne pas dire. Nous sommes des réalistes. Nous appelons les choses par leur nom. Le mensonge des simagrées nous

¹⁵³ CA, p.26

¹⁵⁴ CA, p.97

¹⁵⁵ CA, p.248

¹⁵⁶ CA, p.138

¹⁵⁷ CA, p.249

¹⁵⁸ CA, p.27

dégoûte. Nous disons à la vie : « Donnant donnant ; tu ne vas pas nous dindonner avec tes scrupules, avec la peur de ce qui est ». La vie est un placement ; Nous entendons qu'il rapporte¹⁵⁹.

Hubert - agnostique, placé entre la parole et le hurlement de l'abîme, se conçoit comme le détenteur d'une vérité absolue de vie: « [...] le seul absolu, c'est ce que palpent nos sens, ce que notre raison enchaîne comme vérifiable et certain¹⁶⁰ », de la liberté d'âme et de la force de morale personnelle qui reconnaît pas les limites : « [...] la morale c'est la liberté¹⁶¹ », et la liberté est d'autant plus subjectif qu'elle devient absolue: « [...] l'humanité, c'est moi¹⁶² ». Pourtant cette plénitude ontologique se heurte à la nécessité de la reconnaissance. Le sort d'un élu c'est d'être rejeté, non reconnu et Hubert/Caïn se sent souvent égarer dans un labyrinthe de solitude, cherchant à faire récompenser ce vide: « Oui, j'ai faim, par moments, d'être aimé, d'aimer¹⁶³ ». Ainsi la division axiologique de deux frères dans *Caïn et Abel* d'E. Baumann se traduit dans la divergence qui, à la différence du modèle proposé par M. De Unamuno, appartient à l'ordre nettement théologique. La nature angélique, passive, même romantique de François s'écrase sous le poids de la force destructrice d'Hubert - représentant d'un siècle naissant. Même l'espace qu'ils habitent devient un attribut de cette classification binaire : chambre de François orné des tableaux de Greco, de Van Dyck, de Delacroix (expression de la spiritualité), alors que ceux de la chambre d'Hubert couvert par des couvertures des champions de la boxe, des chevaux de courses (exposition de la force) : « Les forts [...] n'ont jamais peur de tuer, quand il faut tuer » - cette absolution de la force qui rejoint une réflexion de son père : « Les cœurs tendres sont bons à être dévorés¹⁶⁴ ». L'opposition entre les frères - Teddy et Rocky Van Dyke dans le roman de J. A. Lacour *Le Rire de Caïn* (1980) s'inscrit également dans ce cadre familial auquel fait recours E. Baumann dans « Caïn et Abel ». Un grand frère qui accueille le petit dans un château - un espace commun, transformé lui-même en un simple « [...] symbole du dérisoire, du provisoire, du faux,

¹⁵⁹ CA, p.49

¹⁶⁰ CA, p.57

¹⁶¹ CA, p.85

¹⁶² CA, p.77

¹⁶³ CA, p.97

¹⁶⁴ CA, p.139

le témoin déjà en poussière de ma [Teddy] propre poussière¹⁶⁵ » - qui reflétera tout le drame de la collision meurtrière de deux frères. La séparation et le retour, le rapprochement et l'éloignement de ceux deux structures antagonistes dans le temps et l'espace (une succession permanente de rencontre-séparation-rencontre), se fait par la prédominance de la force et la violence, par une alternance perpétuelle de l'acceptation et du refus, accompagné du désir effréné d'éliminer le frère. Rocky n'a gardé qu'un souvenir d'un simulacre de son frère et sa présence virtuelle qui s'impose par une différence majeure - avec un regard ironique, rebelle et gagnant, il dépasse et surpasse son frère réservé, terne et désarçonné:

Je l'aurais tué ! D'avoir démenti à ce point une image de lui que j'avais toujours gardé, par-delà ma haine: celle du frère éblouissant, désinvolte, toujours gagnant, une crapule mais séduisante, mon cadet envié avec qui mon histoire d'amour, non, n'avait pas réussi mais qui eût dû conserver assez de courage - courage gai, ironique, détaché - pour m'attendre¹⁶⁶.

Or, J.A. Lacour ne fait pas recours à la catégorisation tranchante de l'espace caïnique et abélique. Le caïnisme dans *Le Rire de Caïn* étant un signe flottant, se définit par sa réversibilité puissante. Chaque frère s'associe à des différentes étapes du récit à Caïn et en devient la victime. Or, c'est « le rire » de Caïn gagnant qui fait émerger une figure d'Abel victime derrière un frère persécuté. Deux espaces - deux frères semblent ainsi se confronter et se superposer. L'activation de l'un met en état d'alerte l'autre, qui se munit d'un mécanisme destructif. Rocky « pervers et séduisant, nonchalant, subtil et cruel¹⁶⁷ » et Teddy éprouvant en lui la présence perpétuel d'un *Démon* font ainsi partie de ce caïnisme latent qui n'attend que l'autre pour la réactualisation, le dévoilement de son essence : « Il y a en moi un Démon mesquin. Je suis heureux de le dire parce que j'ai été heureux de l'éprouver, ce Démon mesquin - mon autisme, mon impérialisme moral, mon obsession de dominer [...]¹⁶⁸ ». L'intrusion de cet autre dans l'espace personnel de Caïn qui se met à l'origine de la manifestation du modèle biblique de Caïn et Abel dans le roman d'I.

¹⁶⁵ RC, p.30

¹⁶⁶ RC, p.384

¹⁶⁷ RC, p.211

¹⁶⁸ RC, p.215

Murdoch *The Green Knight* ou *Les Humeurs de la mer*¹⁶⁹ de V. Volkoff permettent aux auteurs de méditer sur une dichotomie de deux conceptions de vie. Chez I. Murdoch, ainsi que chez V. Volkoff, cette dichotomie prend la dimension nettement explicite : l'obscurité et la luminosité d'âme, le pacifisme et des pulsions belliqueuses qui s'affrontent dans une lutte meurtrière. Pourtant, chez deux auteurs, Caïn se caractérise par sa puissance intellectuelle – il endosse un rôle d'une sorte de « magicien » qui s'élève au-dessus de la précarité et de l'acuité propre à la nature abélique. Dans *The Green Knight* (1994) l'auteur nous propose une réinterprétation du récit biblique en aval - l'histoire commence par une tentative du meurtre, dont on ignore la cause. Lucas, le frère aîné, universitaire tranquille et solitaire, accusé d'avoir frappé un inconnu dans la forêt, se voit disculper de l'acte étant considéré comme un acte de défense. C'est ultérieurement, lors d'un dialogue avec son frère cadet Clément que les raisons de la confrontation sont premièrement évoquées - l'amour, la préférence concentrée sur le fils par sang (Lucas est un fils adoptif) qui fait de Clément un préféré absolu de sa famille et de ses amis. Aux « caresses accordées à la hâte » se substitue ainsi la persécution de cette image du frère préféré dans les coulisses familiales lors des jeux d'enfance: « [...] the tension between them had become less of a damaging war and more like a strange ancestral game¹⁷⁰ ». La tentation désespérée de conquérir sa place perdue, Lucas s'attribue du pouvoir absolu mêlé avec l'obligation de protéger le frère cadet - ce dualisme qui caractérise la relation des frères, voire la relation de l'amour-haine (une haine entre deux se cache derrière un amour, un respect mutuel apparent auprès les autres). Le despotisme accepté dans le silence par Clément se rejoint ainsi une expression d'un « instinct de propriété » de Lucas qui devient une incarnation d'une sorte d'oxymoron - un bourreau et un « protecteur de l'enfant »: «The despotism remained a secret between the master and the slave¹⁷¹ ». Très proches et attachés, la relation des frères évolue à

¹⁶⁹ Le modèle de deux frères rivaux se construit à la base de l'opposition entre des héros de la pièce théâtrale qui se déroule à l'intérieur du roman

¹⁷⁰ GK, p. 82. Traduction: « [...] la tension qui existait entre eux n'était plus tant une guerre cruelle qu'une espèce d'étrange jeu ancestral. », p.137

¹⁷¹ GK, p. 81/Traduction: « Le despotisme resta un secret entre le maître et l'esclave. p.136

travers la soumission et la domination où la victime n'est obligatoirement pas persécutée et le bourreau n'assume pas toujours le rôle d'un bourreau. C'est une sorte de jeu ancestral où le cadet gagne la guerre - étant élu, préféré, mais qui reste quand même une victime potentielle :

The exaltation, which involved a form slow-seeing, or entranced-staring, presence, consisted for Clement of two layers, one of good joy, wherein he was gladdened that Lucas had survived, that Lucas was a great man, and that after all Lucas loved his brother. The other layer, primal and less clearly discernible, was some awful strange old feeling, left lurking in his deep mind from long ago, of having won, having triumphed over Lucas, of being himself loved, the cherished, the real child; whereas Lucas was a dummy, a garish puppet, a robot¹⁷².

Clément - étranger, intrus, saboteur, naufrageur - est celui qui compromet l'hégémonie absolue de Lucas (l'aîné détrôné selon Adler). Et Lucas commet l'acte qui acquiert une portée profondément métaphysique, ainsi qu'ontologique. Il frappe une image de Clément dans sa culpabilité, dans sa suprématie pour lui faire sentir cette divergence qui s'augmentera après la tentative du meurtre:

He was appalled to find himself feeling so guilty, so touched by evil. He wanted from Lucas some reassurance, some liberation, some absolution. But for what? Of course for being unkind to Lucas when they were little children. He must be unkind for existing, for arriving, an outsider, an intruder, a spoiler, a wrecker, in that world pure undivided love in which Lucas had first emerged in consciousness¹⁷³.

¹⁷² GK, p.83/Traduction: « L'exaltation, qui faisait naître en lui une sorte de forme de perception au ralenti, de contemplation extasiée, comportant deux strates, l'une, de joie vertueuse au cœur de la quelle il se réjouissait que Lucas eut survécu, que Lucas fût un grand homme et qu'après tout Lucas aimât son frère. L'autre, primale et moins facilement perceptible, était un étrange et horrible sentiment tapi depuis bien longtemps dans son esprit, le sentiment qu'il avait gagné, qu'il avait triomphé Lucas, que c'était lui, Clément, l'enfant aimé, l'enfant chéri, le véritable enfant, alors que Lucas n'était qu'un mannequin, une marionnette aux couleurs, criards, un robot. » p.139

¹⁷³ GK, p. 93/Traduction: « Il fut épouvanté de se découvrir si coupable, si atteint par le mal. Il attendait de Lucas qu'il le rassure, il voulait de lui comme une libération, une absolution. Mais de quoi? Bien sûr, d'avoir été si cruel envers Lucas lorsqu'ils étaient enfants. Il avait dû être cruel. Il l'avait été en existant, en arrivant tel un étranger, un intrus, un saboteur, un naufrageur, au cœur de ce monde d'amour pur et entier dans lequel Lucas s'était, le premier, à éveillé à la conscience. », p. 154

La tentative du meurtre échouée qui dès le début n'est mentionnée que par un mot chose et qui change désormais tout (« What had happened had made him feel this round. He must make sense of it all. [...] Now everything had become tragically desperately important. Had he uttered the word 'evil'? He could not remember¹⁷⁴ »), dans son indétermination, à travers l'a-temporalité, tient à universaliser l'acte du fratricide, à puiser dans la mythologie des avatars de la modernité: « Why was it happen? [...] You know perfectly well why. Why did Cain kill Abel? Why did Romulus kill Remus? I have always wanted to fill you, ever since the moment when I learnt of your existence. Do not let us waste time on that?¹⁷⁵ » Lucas ressent une nécessité absolue de tuer son frère, étouffer l'image dominatrice de celui qui par son arrivée déséquilibre le monde rationnel de Lucas. Lucas est un dominateur affirmé, un intellectuel désinvolte qui fascine et inquiète. Le meurtre n'a pas été planifié, intentionnel - l'acte pour Lucas acquiert une fonction comme une décharge émotionnelle: « [...] I don't want to kill you. I did want to and I had to try - it was a burden I had long carried, like a duty - which I feel relieved now¹⁷⁶ ». Il doit combler cet écart entre lui et cet autre qui appartient à un autre système de pensée. Historien, philosophe (Lucas a pris un chemin de l'Université), il incarne le monde de la raison, des faits, de la causalité, alors que Clément (Clément a pris le chemin du théâtre) qui a du mal à trouver sa place, travaille dans un petit théâtre et est une manifestation de la vacuité, de la faiblesse - représentant d'un monde non intellectuel. Ainsi le mécanisme commun qui modèle la confrontation fraternelle chez les auteurs mentionnés ci-dessus se base sur deux principes majeurs: la terreur de rejet et l'oblation (dans son sens métaphorique) offerte pour la présentation, l'affirmation de « self ». Comme remarque R. Quinones, ce processus est toujours

¹⁷⁴ GK, p.93/Traduction: « Ce qui s'était passé lui avait fait sentir cette blessure. Il devait saisir la signification de tout cela. [...] A présent tout était devenu tragiquement, désespérément important. Avait-il prononcé le mot « mal »? Il n'arrivait pas à s'en souvenir. », p.154

¹⁷⁵ GK, p. 88/Traduction: « Pourquoi cela était-il censé d'arriver? Tu sais bien pourquoi [...]. Pourquoi Caïn tuât-il Abel ? Pourquoi Romulus tua-t-il Remus ? J'ai toujours voulu te tuer, dès l'instant où j'ai appris ton existence. Ne perdons pas notre temps à discuter de cela. », p.147

¹⁷⁶ GK, p.91/Traduction: « [...] je ne veux plus te tuer. Je le désirais vraiment et je devais essayer... c'était un fardeau que je portais depuis longtemps, comme un devoir...dont je me sens à présent soulagé », p.151

balancé par deux acteurs opposés, la domination de l'un s'effectue à la base de l'abaissement de l'autre: « when one brother rises, [...] the other falls¹⁷⁷ »). Ainsi, les auteurs gardent les empreintes de la lecture univoque traditionnelle du texte biblique. Le système binaire fait actualiser toute une série des structures antagonistes qui portent cette sensibilité de la catégorisation admise. Or, une bipartition ne s'effectue pas toujours sur des principes moraux (le bien et le mal, le coupable et l'innocent), mais intègre les particularités qui mettent en cause cette séparation axiologique entre le meurtrier et la victime¹⁷⁸. Pourtant, des traces de la brutalité, de la bestialité qu'incarne le prototype de Caïn conservent sa validité. Les Caïn d'E. Baumann, de J.A. Lacour ou d'I. Murdoch se soumettent à une caractérisation qui marque un contraste avec le caractère presque angélique des avatars abéliques. Caïn est le meurtrier par nature et cette image persiste à travers une longue tradition, voire par le forgeage de son symbolisme. Dans « L'Emploi du Temps » de M. Butor avec le paradigme du premier meurtrier civilisateur, ou « Le Roi des Aulnes » de M. Tournier, où Caïn redécouvre son rôle du guerrier, du pervers, du barbare, symbolisant une machine d'extinction qui ravage le monde des Abel, un certain équilibre avec le texte de départ – le texte biblique – est bien conservé. Néanmoins, comme chez M. De Unamuno qui dépasse en quelque sorte une dichotomie conventionnelle entre le coupable et la victime, avec une influence explicite de *Caïn* de Byron, la nature négative de l'avatar caïnique est en quelque sorte disculpée. Même s'il commet un acte meurtrier, Caïn suscite une empathie du lecteur et semble endosser un rôle de la victime. Or, la tentative de revoir l'acte du meurtrier sous un angle relativement nouveau, reste également opératoire chez les autres auteurs que nous examinerons ultérieurement. Pourtant en nous revenons vers les principes de la séparation nette de Caïn/Abel, il est important de mentionner que Caïn/Abel n'est pas simplement un modèle basé sur la différence, mais il est la manifestation de la division (« At its origins, Caïn-Abel does not

¹⁷⁷ R.J. Quinones, « The Cain-Abel Syndrome: in Theory and in History », in J.H. Ellens (dir.), *Destructive Power of Religion Volume 3, Models and Cases of Violence in Religion*, Westport/London, Praeger, 2004 (pp. 81-125), p.87

¹⁷⁸ Or, le mythe véhicule quand-même une dimension éthique que nous analyserons dans la deuxième partie de notre recherche.

only show difference, it shows division¹⁷⁹ »). La division due à la différence est toujours violente et la violence qui est soumise à la répétition (les descendants de Caïn) reste une donnée inhérente au paradigme caïnique.

2.2.1 Lutte d'un ange et d'un démon dans *Les Humeurs de la Mer : Olduvaï* de V. Volkoff

Dans *Olduvaï* (1980) de V. Volkoff, le traitement du mythe de Caïn et Abel qui se fait sous une forme d'un emboîtement de la pièce théâtrale basée sur le chapitre IV de la Genèse dans la structure du roman - la séparation de deux espaces intérieurs, deux univers opposés est d'autant plus intéressante qu'elle obéit aux règles de la représentation théâtrale et à la duplication narrative. Le théâtre où tout fonctionne comme un signe, étant un espace autonome lui-même dans le roman, la formation de deux conceptions de vie opposées des frères rivaux fait l'objet d'un certain jeu spéculaire et de l'amplification de l'intensité d'action. Dans l'indétermination spatiale et temporelle, c'est Montbrun, un avatar caïnique, qui change, évolue, agit, il est à la fois un mouvement, une continuité, une discontinuité. Il n'est plus un baladin qui s'amusait avec la flûte aux marionnettes. Il est un garçon étrange, un rebelle qui occupe la totalité d'espace et fait éclipser par sa simple présence son cadet Montrose/Abel, qui n'est que cette partie latente de sa structure extrêmement controversée. Ainsi, le mythe de deux frères rivaux se prête moins à la psychologisation du récit qu'au traitement cosmologique – pareils, mais en même temps différents, ils représentent deux structures indépendantes, liées par un rapport mystérieux d'unité qui n'éclate que sous effet d'une restriction de la scène théâtrale :

[...] Egaux, mais moins égaux que différents,

Ils ressemblaient autant que deux gouttes d'eau :

¹⁷⁹ R. J. Quinones, *The Changes of Cain: Violence and the lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, 2014, p.87

L'une d'eau de pluie, et l'autre l'eau de vie¹⁸⁰.

La catégorisation axiologique de Montbrun/Montrose s'amplifie par la différence déclarée au niveau de la physique. L'apparence est une donnée importante qui permettent de trancher le seuil entre deux natures antagonistes: une laideur et la monstruosité propre à Caïn, devint un indice de son paradigme violent - un « maigre » dont le « teint trahit des effusions de bile », et qui « sème autour de lui /toutes les semences secrets de la vengeance¹⁸¹ ». Dépourvu de la sensibilité et de la compassion, Caïn de V. Volkoff est un destructeur par excellence:

[...] Il dévorait des livres hétéroclites,
Il brisait le dos à ses poneys,
Sur des obstacles qu'il prenait à rebours¹⁸².

Montrose/Abel « modéré » qui aime le soleil, « mais sans talent notoire », qui ne « discute jamais avec les sots », et qui « fera un mort heureux dans le cimetière¹⁸³ » - représente un personnage quasi-angélique qui s'efface sous l'image imposante de Montbrun – muni d'un sabre, qui court dans le jardin pour « décapiter des héliotropes¹⁸⁴ ». Dans le même cadre de réflexion, l'apparence, voire « une lecture visuelle » est un élément important sur lequel insiste également I. Murdoch en caractérisant Lucas (avatar caïnique): « rondelet », « teint jaunâtre », « nain » face à Clément - « mince, svelte, gracieux ». L'apparence qui trahit en quelque sorte l'appartenance au paradigme diabolique, alors que Montrose est posé d'emblée en opposition comme une « entité » positive, évaluée par rapport à l'image dévalorisée de son aîné:

[...] Montbrun n'est pas un homme : c'est une **herse** !
Je me demande comment j'ai fait de l'enfanter.
Buisson de **ronces** déjà dans mes entrailles,
Il est sorti de moi homme un **boulet de foudre**

¹⁸⁰ HM, p. 27

¹⁸¹ HM, p.27-28

¹⁸² HM, p. 27

¹⁸³ HM, p.27

¹⁸⁴ HM, p.27

Et il ne fait que croître et **qu'enlaidir**.
Montrose – je **me souris** en lui – Montrose
Panse les blessures qu'ouvre à plaisir son frère,
Et grâce à lui tout se passera **au mieux**¹⁸⁵.

Pourtant, à travers une préférence déclarée au cadet, le monologue de la mère de Montrose et Montbrun est d'autant plus significatif qu'il révèle certaines correspondances avec le texte biblique où l'exclamation d'Eve - « Je possède un homme par la grâce de Dieu » (Gen 4:1)¹⁸⁶ - attribue à Caïn le statut exclusif d'un élu, lui réservant un accueil particulier dès sa naissance. Donc, V. Volkoff va à l'encontre de la version biblique selon lequel l'apparition de Caïn s'inscrit dans un rapport particulier qui unit Eve et le premier-né. A la différence de Caïn biblique, Caïn de V. Volkoff est un marginal absolu dont la monstruosité fait défaut face à Abel *cueillant* les fruits de connaissance. Abel s'ouvre au monde - s'expose au soleil (la sérénité et la lumière), alors que la structure de Montbrun, refermée, repliée sur lui-même, véhicule le paradigme de haine et d'envie:

Montrose apprenait tout, en se riant ;
Je le revois encore, grammaire d'une main,
De l'autre s'emplissant gaiement des cerises
Dont il crachait des noyaux rouges de sang,
Par notre fenêtre ouverte, vers le soleil !
Montbrun, ployé sur son pupitre sombre
Qu'il tailladait sans cesse de son canif,
Perdait le fruit de mes leçons savantes
En sueurs glacées...¹⁸⁷

¹⁸⁵ HM, p.24 (je souligne)

¹⁸⁶ La traduction de la Bible par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Editions Robert Laffont, Paris, 1990 (pour la présente édition), p. 9

¹⁸⁷ HM, p.26

Ainsi, Montrose est celui qui dit oui au monde (une harmonie absolue), alors que le personnage de Montbrun traduit la négation totale de la vie - il se replie sur lui-même et l'intériorisation du regard prépare la collision des structures si divergentes. Générateur de la haine, Montbrun signe cette délimitation radicale avec l'univers de Montrose, mais se prête en même temps à une analyse relativement plus profonde. Ce type de répartition n'est qu'une donnée brute pour V. Volkoff afin d'aller plus loin dans le décryptage d'une véritable essence de Caïn, de décortiquer le potentiel caché de son paradigme. A travers cette polarisation, c'est Montbrun qui détient plus de profondeur en tant qu'un personnage - c'est un protagoniste tragique qui souffre, se consume face à Montrose qui symbolise la plénitude de soi - Montrose est limité dans son acceptation du mal, ceci dit « sa puissance de fécondité est limitée aussi » :

[...] Heureux de crier « ouille » au monde en ordre :

Son « ouille » n'était qu'une autre forme de oui.

Montbrun ne criait pas ; les dents serrées,

Les yeux fermés, le front couvent l'orage,

Il rugissait silencieusement : non, non !¹⁸⁸

[...] Montrose souriant péchait, se repentait,

Et attendait les joies matrimoniales ;

Montbrun faisait brûler son corps tragique

Tantôt comme luit un cierge au pied d'une croix,

Tantôt comme flambe une torche en haut d'un lit¹⁸⁹.

Le meurtre de frère par Montbrun, malgré cette divergence tranchante, n'est pas prévisible. Il aime son frère, celui qu'il haït c'est lui-même. Même dans ce contexte, un certain parallélisme avec le couple fraternelle d'I. Murdoch s'impose. Montbrun est relié avec son frère avec un sentiment paradoxal d'amour-haine. Comme remarque le metteur en scène de la pièce - Bloch, la scène du meurtre est « une scène d'amour », « la danse de mort » : « [...] l'affection c'est comme

¹⁸⁸ HM, p. 26

¹⁸⁹ HM, p. 27

un rapport mathématique: ça part de la différence¹⁹⁰ ». L'un cherche à retrouver ce que l'autre détient et vice versa. Mais en même temps, cette envie passe par la reconnaissance de sa supériorité sur l'autre enclin à être perpétuellement modifiée, même renversée. Dans *Olduvaï* le drame de Caïn et Abel s'étend sur trois niveaux à l'intérieur de la pièce (construction en abyme): ligne de Montrose/Montbrun, des marionnettes de Montbrun (Bela et Inca - sœurs opposées) et Montbrun/Faon (après l'exil de Montbrun). Le conflit est vu à travers une sorte d'une spirale narrative où les images controversées se substituent à un modèle de départ - la division est ainsi perçue comme conventionnelle, ainsi que le mécanisme du drame qualifié comme universel. La reprise du drame qui s'effectue comme un emboîtement narratif et structural par une mini-représentation des marionnettes sous main de Montbrun, transmet les vacillements et les contradictions qui hantent la future meurtrière (Inca) qui par une sorte de répétition en abyme du crime, cherche à se culpabiliser. Pour Montbrun le couple d'Inca et Bela représente une projection de l'humanité, un mini-modèle, alors que ses mains sont « les âmes des ces poupées vivantes » et « tous mes membres vides s'agitent les doigts de Dieu ». Il se met au rôle de Dieu et déclenche ce « boomerang fatal » qui revient afin d'atteindre son frère à lui dans cette confusion identitaire totale:

[...] mais suis-je conscient moi-même? ou si
un autre en moi halète tout bas: je suis?¹⁹¹

[...] Ne suis-je qu'une arme visant celui qui vise
et qu'un regard qu'un moi vers un moi tourne?
Alors, Inca, Bela, nous sommes semblables,
comme des triangles l'un dans l'autre inscrits,
et il se peut que mon auteur lui-même
soit le regard d'un œil qui se contemple,
et que cet œil... ainsi *ad libitum!*

¹⁹⁰ HM, p.264

¹⁹¹ HM, p.109

Donc, pas de trac! Vous serez, sur ce théâtre,
des héroïnes rivales filles d'un même père,
comme d'un même père nous sommes les fils. Ameni!¹⁹²

La bonne Bela avec ses traits moralisateurs, bornée, bienséante, bête, blonde, la bête fait contraste avec Inca « [...] longue, les joues creuses, la bouche profondément fendue d'un coup d'ongle, les cheveux de coton noir, des rides noires sur un front morbide », « hermaphrodite, presque viril », d'une « grandesse de dindons à côté de la bergère de pastorale ». Inca d'Arnim est « cynique, ironique, sardonique » qui ricane, renifle, « [...] elle serait le moi s'érigeant en juge de l'univers - la lettre I symbolise le moi en graphologie¹⁹³ ». Arnim – le protagoniste principal, un jeune acteur qui est obligé d'endosser le rôle de Montbrun/Caïn, découvre en Inca cette « indifférence, un superbe isolement » - qui n'est que la caricature de Montbrun dessinée par Montbrun et ce Montbrun représente de sa part « une incarnation partielle de l'auteur F...B...» (auteur anonyme) de la pièce. Inca est donc la clé de la serrure de Montbrun, Montbrun la clef de la serrure de FB et FB la clef de la serrure de Dieu. C'est ainsi que l'existence de Dieu déduit pour Arnim à la question de *trigonométrie*. Ainsi, Bela, prototype féminin de Montrose, se soumet à la même catégorisation axiologique que le fils préféré - « [...] je me réjouis de vous voir sage [...] », alors qu'Inca est un personnage rebelle qui refuse la soumission, l'exécution du plan prémédité de Dieu/Montbrun (« Caesar Impertor! Morituri te salutant!¹⁹⁴ »). Montbrun fait rejouer le modèle byronnien du mythe de Caïn et Abel, où Bela qui prie pour sa sœur et demande à Montbrun de ne pas « la briser » (comme Abel de Byron demande à Dieu de pardonner son frère), la considère comme une victime de son *ignorance*. Et Inca, un ange noir, dans sa révolte contre le Dieu tyrannique, cherche à atteindre un autre niveau d'existence - celui d'un nouveau paradigme de connaissances et ce chemin évolutionniste passe par dire non à l'harmonie de Dieu (« qui opine oui s'endort; qui non, s'éveille »! Secouez le chef, Bela! Eveillez-

¹⁹² HM, p.51

¹⁹³ HM, p. 240

¹⁹⁴ HM, p.109

vous!¹⁹⁵, et c'est justement dans cet état d'extase qu'elle décapite Bela par hasard, brise le *miroir de Dieu*:

« Qu'ai-je fait? Sa tête me reste dans les mains;
et du carton qui lui servait de cou,
ganguette cylindrique soudain découronnée,
ne jaillit plus, comme un serpent trop mince, que l'index nu de notre créateur¹⁹⁶.

[...] Comme Lucifer qui est l'index de Dieu¹⁹⁷.

Dans *Olduvaï* la lecture du conflit des protagonistes se soumet à la règle de l'asymétrie théâtrale - *le soleil qui se lève à gauche et se couche à droite*: « Dieu écrit à l'envers¹⁹⁸ ». V. Volkoff cherche ainsi à revoir le mythe de *Cain et Abel* sous un angle nouveau allant à rebours des dogmes forgés. La spéculation contribue à l'invasion des rôles. Le retour vers l'origine de cette division affirmative à travers une pièce de théâtre acquiert une importance capitale permettant de repérer les caractéristiques dont s'investissent les avatars cainiques et abéliques en prenant en considération toutes les particularités des règles qui régissent le processus de la représentation. La pièce théâtrale (l'action se passe dans une ville anonyme du XVII^e siècle) fonctionne de sa part comme un complément à une action principale - le protagoniste Arnim commence son voyage initiatique dans une ville inconnue qui porte le nom du personnage de la pièce - le meurtrier Montburn, dans un pays qui est « à l'espace ce que le Moyen Age au temps » - une ville de manichéisme qui vit « [...] le règne de la guerre sainte, de la chasse aux sorcières et des partouzes mystiques¹⁹⁹ ». C'est ainsi que la ville de Caïn, le lieu de rencontre de la civilisation et du meurtrier magnifié, dresse une pièce qui au-delà de son manichéisme déclaré, propose une nouvelle version du récit fratricide. Olduvaï – « pièce dans la pièce, abstraite, irréaliste, avec ses parallélismes et anagrammes [...] » devient un vrai enjeu pour Arnim avec son caractère

¹⁹⁵ HM, p.110

¹⁹⁶ HM, p. 110

¹⁹⁷ HM, p.112

¹⁹⁸ HM, p.278

¹⁹⁹ HM, p.15

angélique qui se confronte à cet « [...] enchevêtrement des couloirs divergents qui ne mènent nulle part²⁰⁰ ». La confrontation entre deux univers divergents des prototypes bibliques atteint son paroxysme et lance un défi à leur cohabitation. Le rôle d'Abel (Montrose et Faon²⁰¹) est confié dès son arrivé au nouveau venu - Arnim, dont l'angélisme libéral, la virilité hésitante, et les dégoûts pour le côté physique et sordide de l'existence, de l'amour à l'armée, répondant à la vocation de l'innocent sacrifié. La première fois, il voit la scène reflété dans un miroir et entre dans cette toile d'araignée où les personnalités ne comptent plus. Arnim entre dans un rôle d'Abel – admirateur de la puissance divine – c'est-à-dire de Montrose qui symbolise un être de chair, de sang qui dit oui à la musique de Dieu, à l'ordre de Dieu. Montrose c'est la liberté, alors que Montbrun est un *outsider*, mais selon le metteur en scène Block *outsider* gagne toujours en littérature. Pour Block il n'y a pas d'histoire de Caïn. Ce n'est qu'un mythe et si l'histoire c'est du passé, le mythe appartient toujours au présent: «Un mythe n'est jamais rédigé qu'à moitié : il faut suppléer le reste, et comme celui qui supplée est au présent, le mythe devient présent du même coup²⁰² ». Pour Arnim, jouer le rôle de Montbrun c'est faire « souffrir le personnage », de lui donner une nouvelle dimension - la connotation relativement morale. Dans une lettre virtuelle adressée à sa mère, Arnim procède à une catégorisation qui dévoile sa propre vision de cette bipartition morale de deux frères opposées:

[...] loin d'être un Ivan Karamazov aimant trop les hommes pour accepter l'existence du mal, Montbrun m'apparaît comme un réactionnaire cherchant une libération aristocratique du fort par l'oppression systémique du faible et trouvant même dans la transgression du « Tu ne tuera point » l'affirmation suprême de son être. [...] le mien, Montrose, dit oui à la création en admettant que le mal est la concavité du bien ou, tout au plus, une dissonance nécessaire à l'harmonie absolue dans sa mesure où l'harmonie suppose amour, amour liberté, et liberté choix, l'autre Montbrun, dit non à la création en prétendant que nous n'avons pas réellement le choix, que le mal figure

²⁰⁰ HM, pp. 379-380

²⁰¹ L'acteur qui joue Abel endosse également le rôle de Faon. Le personnage apparaît après l'exil de Caïn qui fonde une nouvelle ville et est obligé de faire face à la rébellion contre lui, dirigée par les habitants autochtone dont Faon devient un dirigeant

²⁰² HM, p. 204

obligatoirement à notre menu et que c'est dans la mesure où nous acceptons, si j'ose dire, d'avaler le serpent, que nous devenons véritablement hommes²⁰³.

Ainsi c'est Arnim qui de Caïn agressif (rôle interprété au début par Debeaujeux expulsé par Block - un noir avec un *grand talent d'acteur*), doit se transformer en Caïn inquiet. Les motivations du meurtre lui reste ambiguës car Montbrun aime son frère (« Notre image n'est-elle pas une sécrétion de notre être ? En faisant partie à tout jamais. Il songeait que s'aimer soi-même modifié par l'autre, c'est aimer l'autre²⁰⁴ ») et c'est cette impossibilité de saisir le personnage dans sa justesse qui rend impossible, de sa part, le passage d'un rôle d'un ange au rôle d'un démon. Pour Arnim, accepter le meurtre immotivé c'est prendre le parti de Caïn qui en dépit de tous principes moraux se transforme du meurtrier en un *grand* homme civilisateur.

²⁰³ HM, p. 189

²⁰⁴ HM, p. 405

2.3 Esprit de jalousie et de haine: *Caïn et Abel* dans *Abel Sanchez* de M. De Unamuno

Le récit de Caïn et Abel est souvent qualifié d'un récit qui parle du manque – manque de dialogue, d'amour, de reconnaissance, ce qui met, de sa part, en relief logiquement un système triptyque qui retrace l'apparition d'un complexe de manque et contribue à l'éclatement du conflit : un sujet désirant – un objet – un autre sujet désirant forment ainsi un système relationnel dans le cadre duquel la jalousie, l'envie et la haine représentent trois catégories de base qui régissent le rapport de deux frères unis par le désir commun de posséder ce que l'autre possède déjà. L'envie et la jalousie modèlent le Moi du personnage, qui nourrit la structure de son double qui se révèle à de divers moments du récit sous forme extériorisée ou intériorisée. La jalousie et l'envie expriment la particularité du rapport du sujet avec son objet, pourtant la différence entre ces deux termes reste significative. Si la jalousie qui provient du mot grec « zélos » (signifiant « zèle²⁰⁵ »), nous renvoie en grande partie, à la notion de la possession et à la peur de sa perte, l'envie est la manifestation du manque - envie de posséder ce que l'autre dispose déjà. A travers Freud qui analyse la jalousie dans la cadre de la névrose, voire en corrélation avec des questions de la sexualité ou du narcissisme et J. Lacan qui étudie la question en termes du complexe familial²⁰⁶ - du complexe d'intrusion, convoquant la fameuse scène des nourrissons de Saint-Augustin des « Confessions », la jalousie représente une modalité qui précède toute apparition d'un sujet envieux. L'antinomie sur la base de laquelle se construit cette répartition inégale d'Abel Sanchez et Joaquin Monegro, est un syntagme narratif important qui sert de référence significative au mythe biblique de Caïn et Abel dans *Abel Sanchez*. Même si, le texte biblique reste silencieux sur l'évaluation axiologique de deux frères, il instaure implicitement cette catégorisation qui aboutit par un acte meurtrier. La traduction de ces différences chez Monegro s'exprime par l'appropriation, voire l'intériorisation extrême de cette antinomie qu'il

²⁰⁵ S. Aparicio, « Destins freudiens de l'envie et de la jalousie infantiles », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* 4/2005 (N° 62), pp.17-24 URL : www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2005-4-page-17.htm.

²⁰⁶ J. Lacan, « Complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 1938

perçoit, qu'il porte en tant qu'une marque du damné. Ceci dit, la préférence accordée à Abel Sanchez que Monegro n'interprète pas uniquement comme étant d'ordre individuel, mais y déniche la manifestation de l'accueil, de l'acceptation unanime par les autres, fait de lui « le favori du destin » : « Tu el simpático, tu el festejado, tu el vencedor [...] », « [...] al afortunado, al favorito de la fortuna [...] »²⁰⁷. Face à cet Abel « lleno de si mismo [...] »²⁰⁸, Monegro assume entièrement ce « drame de l'envie » qui lui empêche de se positionner, ne pas se désaxer par rapport à son rival: « Si, no soy simpatico a nadie ; naci condenado »²⁰⁹. Ce qui fait souffrir Monegro, c'est la jalousie et la haine, ce qu'il ne supporte pas, c'est le manque de ce que l'autre, le frère, s'approprie. Comme remarque P. Hassoun, « au commencement avait été non pas la vie mais l'envie. Moment où il avait à partager une première fraternité d'autant plus difficile à partager que son frère se trouvait dans la position idéale de posséder l'objet total »²¹⁰. L'un gravite autour d'un signe de jalousie/haine, l'autre s'affirme par sa plénitude/possession. L'ouverture d'Abel qui en interaction harmonieuse avec le monde, se heurte à la fermeture totale de Monegro : « Si a ti, Joaquin, aunque uno so proponga no puede quererte... Si rechazas a la gente »²¹¹. Le verbe « rechazar » - « rejeter, refuser » si récurrent dans le discours de Joaquin souligne cette auto-aliénation perpétuelle qui se termine par la perception de la réalité en tant qu'un mécanisme de rejet qui met en place des « acteurs » divisés en deux camps : « lui » et « les autres » qui ne l'acceptent pas. C'est ainsi qu'Abel Sanchez traverse un stade de jalousie (Helena comme étant à lui - le manque qu'il essaie de combler à l'aide d'Abelin et du petit-fils) et finit par devenir un envieux de cet objet dont l'autre, le frère s'empare. Or, la relation de rivalité entre eux est régie par une alternance de la perte et de la victoire, de la valorisation ou de la dévalorisation, le rejet ou la reconnaissance. Tout lie et tout différence Abel et Joaquin. Le

²⁰⁷ AS, p.29/Traduction : « Toi, tu es sympathique, le bien-aimé, le vainqueur [...] », « [...] le chanceux, le favori du sort [...] », p.25

²⁰⁸ AS, p.24/Traduction : « [...] renfermé, orgueilleux, obstiné, plein de lui-même [...] », p.22

²⁰⁹ AS, p. 30/Traduction : « C'est vrai, je ne suis sympathique à personne ; je suis né condamné », p.26

²¹⁰ P. Hassoun, « Au commencement était l'envie », *Cain*, Figures mythiques, Paris, Editions autrement, 1997, p. 79

²¹¹ AS, p.226/Traduction : « Mais toi, Joaquin, même si on décide de t'aimer, on n'y arrive pas... Tu repousses les gens », p.140

déséquilibre fait actualiser le paradigme de la jalousie et de l'envie qui prend comme référence un modèle biblique des frères opposés. Le mythe convoqué fonctionne ainsi comme une surface spéculaire qui reflète pour Joaquin un drame à l'envers. Caïn n'est envieux par le fait qu'Abel étale sa primauté devant le frère qui se sent dévalorisé. Au-delà de la portée théologique du mythe de Caïn et Abel dans *Abel Sanchez*, le matériau biblique sert à transmettre le penchant psychologique du récit biblique: chemin que passe le personnage d'un être envieux à la figure tragique. Monegro pousse son envie à son paroxysme : l'arrachement à l'autre de ce qui garantit sa plénitude, sa satisfaction totale ; le nivellement de son pouvoir rivalitaire par l'effacement de l'image de cet autre choisi (Abélin et Joaquin) ; la destruction totale de ce qui conditionne la gloire de l'adversaire (tableau et le commentaire de Joaquin). A ce propos, M. Klein qui consacre une étude extrêmement importante à la question de l'envie, remarque que l'envie n'est pas uniquement le désir de posséder, mais le désir de détruire la jouissance que fournit un objet lui-même²¹². Cette philosophie de l'être en conflit perpétuel avec soi-même s'interpose au canevas du mythe biblique de Caïn et Abel dans *Abel Sanchez* - Abel une victime unanimement avouée en face de Caïn persécuteur semble traduire profondément les contradictions entre les êtres en mettant en avant les contradictions dans un être lui-même. Caïn est un personnage qui souffre et Monegro se livre à cette assimilation à maintes reprises en commentant le passage du chapitre IV de la Genèse. C'est son image spéculaire qu'il voit projeter à travers le personnage biblique tel que la Bible le décrit dans ses limites canoniques et tel qu'il est peint par Abel Sanchez. Ce n'est qu'Abel qui est à l'origine ces contradictions - le catalyseur du conflit qui se développe graduellement. C'est lui qui déclenche la jalousie savourant sa plénitude et c'est lui qui empêche Caïn de dominer son péché. Ainsi, le meurtre est le stade que Caïn n'échappera point. L'élimination du rival estompe cette souffrance - au-delà il n'y a pas d'autres issues (en commentant l'épisode de Caïn et Abel, il s'arrête sur la scène du fratricide). Afin de comprendre la nature du rapport qui s'instaure entre le mythe de Caïn et Abel et sa lecture proposée par M. De Unamuno sous le signe de jalousie/haine - qui est à l'origine de cette *symétrie conflictuelle*

²¹² M. Klein, *Envie et Gratitude*, Paris, Gallimard, 1978

(R. Girard), il nous paraît pertinent de se référer aux propos de R. Alter qui nous invite à « penser humain en dialogues avec des récits bibliques²¹³ »:

Il s'agit par cet art (narratif biblique), d'éclairer une question : que signifie exister lorsque l'existence est à ce point partagée ? Capable d'aimer son frère par intermittence, l'homme peut, davantage encore, le haïr [...] d'osciller entre une ignorance désastreuse et une connaissance imparfaite ; d'affirmer farouchement sa liberté, mais aussi de se reconnaître inséré dans une trame d'évènements qui est l'œuvre de Dieu; d'apparaître extérieurement comme un « caractère » bien défini, et être agité intérieurement par des courants tourbillonnants de cupidité, d'ambition, de jalousie, de lascivité, de piété, de courage, de compassion et combien d'autres choses encore. La fiction sert de loupe à l'écrivain biblique, elle lui permet de percevoir et de faire percevoir de manière plus nette les paradoxes sans fond de la condition créée de l'homme²¹⁴.

Miguel de Unamuno dont l'œuvre est une illustration « du conflit entre la foi chrétienne [...] et positivisme contemporain²¹⁵ », est un écrivain qui à travers la philosophie de déchirure de l'être transmet ce sentiment tragique (« le tragicisme » unanumien) de l'homme qui de la contradiction avec le milieu dans lequel il vit, arrive à la contradiction avec soi-même. Comme le dit Joaquin, Caïn n'est pas porteur de cette valeur négative - être envieux, mais c'est Dieu qui le crée tel qu'il est (la condition qui est transcendante - il y a toujours un tiers qui la crée) ce n'est pas son libre arbitre qui le guide, mais les circonstances qui éveillent en lui le monstre - la monstruosité à laquelle il ne peut pas échapper:

L'être concret, le seul être concret existant, est partout et toujours, pour Unamuno, contradictoire, polémique et agonique. Il n'y a nulle part de refuge ontologique pour l'être plein. Tel est le sens du sentiment tragique de la vie ou du sentiment agonique de l'être, et ce malheur essentiel de la

²¹³ A. Wénin, « Personnages humains et anthropologie dans le récit biblique, pp.43-73, dans *Analyse narrative et Bible*, C. Focant et A. Wénin, Leuven, Presses universitaires de Leuven, 2005

²¹⁴ R. Alter, *L'Art du récit biblique*, traduit de l'anglais par P. Lebreau et J.-P. Sonnet, Coll. Le Livre et le Rouleau, Bruxelles, Lessius, 1999, p.238, cité par A. Wénin, « Personnages humains et anthropologie dans le récit biblique », pp.43-73, dans *Analyse narrative et Bible*, Presses universitaires de Leuven, 2005

²¹⁵ F. Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p.VII

conscience d'être n'est pas seulement un « malheur de la conscience », une dépression ontologique créée au sein de l'être et de l'absolu par l'avènement à la conscience de soi, il n'est pas davantage l'effet d'une chute par laquelle la conscience éprouverait sa séparation de l'être et son péché d'origine ; c'est bien d'un malheur, ou si l'on veut d'une monstruosité de l'être qu'il s'agit, et c'est la structure ontologique elle-même qui est contradiction et agonie sans espoir²¹⁶.

Or, M. De Unamuno expérimente en quelque sorte sur la sublimation de l'envie - l'interprétation qu'il lui donne est loin de celle (symbolisme négatif) que la tradition littéraire a forgée tout au long des siècles. Pour Unamuno, l'envie (envie pour un Objet) - la jalousie de « Caïn envieux » n'est qu'un support qui fournit une clé de lecture du personnage de Monegro. Ce qui est primordial dans cette alliance de Caïn biblique et de Monegro, c'est d'atteindre ce stade de monstruosité, d'accéder à l'individuation par le biais d'accepter le manque qu'il faut combler. Alors, Caïn d'Unamuno est plutôt un personnage malheureux que mauvais. Unamuno ne fait pas une appréciation éthique de l'acte de Caïn, mais essaie de démontrer tout ce qui est sublime dans cette souffrance même. Donc, M. De Unamuno s'inscrit-il dans cette continuité des écrivains qui s'efforcent même partiellement de réhabiliter le premier meurtrier en faisant de lui un symbole de l'humanité qui souffre. Caïn est juste (justifié) dans sa souffrance en déprimant d'Abel qui a tort dans sa supériorité, dans sa propre justesse étant un être insignifiant, superficiel. Or, le canevas de cette opposition basée sur l'envie et la jalousie qui s'interprète chez Unamuno dans sa dimension ontologique, n'échappe pas à des influences de Nietzsche ou les modulations littéraires, notamment de Byron dont les intertextes sont évoqués dans *Abel Sanchez* (dans la préface et dans les *Confessions*). Le sacrifice est dépourvu du rituel, du sacré et se détermine en termes de valoriser l'un en dépend de l'autre. Comme le remarque Monegro en commentant le récit biblique de Caïn et Abel, c'est peut-être Abel qui par son sacrifice fait un avènement de sa suprématie, se fait montrer - c'est lui qui attribue la valeur à ses dons et non pas le contraire. C'est Abel qui s'affirme par ce geste comme *me voilà*, alors que pour Monegro Abel Sanchez ne projette par ses dons que la cupidité spirituelle, le rattachement au matériel, alors que la

²¹⁶ F. Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p.1

vocation de Caïn/Monegro est relativement sublime - l'homme de science (Caïn de Byron et un arbre de connaissance) il se fie à Dieu (dont le rôle est assumé par la société moderne) et voit dans tout ce qu'il fait une profondeur spirituelle étant digne de reconnaissance. Or, cette image du frère reflété dans le prisme de l'envie se forme par la fusion de ses sentiments mêmes contradictions - amour-haine. Il aime Abel dans son statut fraternel, mais le hait pour ce qu'il essaie de paraître - il ne mérite pas ce qu'il obtient. Ceci, dit l'être et le paraître de la personnalité d'Abel s'interposent, imprègnent la conscience de Monegro. Une oscillation entre la colère et la soumission à des effets destructifs de la haine, fait fluctuer le personnage de Monegro entre la phase de victime et d'agresseur - contradictions entre des frères se transforment ainsi en crise existentielle du protagoniste qui porte un signe, une marque virtuelle de Caïn - tous ses efforts sont vains, ce qui est définitivement signé par le choix de son petit-fils - il choisit Abel Sanchez. C'est à travers cette jalousie inhérente à Caïn qui le mène au néant, à la douleur et à l'angoisse, que l'être atteint un stade d'existence, que la conscience « revient sur elle-même²¹⁷ ». Ainsi, la haine ou la jalousie que Monegro éprouve envers Abel Sanchez (et respecte ainsi la logique du texte biblique de l'opposition fraternelle), s'opère comme une entité émotionnelle qui se soumet à une double lecture: c'est elle qui provoque le renfermement, le repliement de Caïn/Monegro sur lui-même, mais, en même temps, à travers « ce suicide ontologique », elle l'aide à accéder à « l'existence réfléchie » qu'est la conscience de la limitation de soi, de la finitude²¹⁸. Et c'est justement cette contradiction, l'antagonisme du fini/infini, limitation/totalité qui fait de l'être porteur « du sentiment agonique », du sentiment de déchirure - de la découverte d'une essence de l'existence. De la jalousie à la haine, Monegro passe cette phase, voire la trame d'évolution émotionnelle de Caïn biblique qui aboutit à un acte du meurtre. Cette lutte de différences qui finit par se transformer en contradiction intérieure, ne trouve qu'une issue : un acte inconscient l'élimination de la principale « visée » de la haine, le producteur de sa souffrance. Pourtant, l'acte ne s'ouvre pas sur la rédemption de Monegro «

²¹⁷ F. Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p.4

²¹⁸ Ibid. pp.4-5

malheureux ». La haine fonctionne ainsi comme le reflet de sa propre image dévalorisée qu'il voit dans Abel et barre la voie vers la reconnaissance de l'autre dans sa totalité:

Mas no es esto [...] que me odio, que me envidio a mi mismo... ? » [...] « Señor, Señor. Tú me dijiste : ama a tu prójimo como a ti mismo ! Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amárme á mi mismo²¹⁹.

La répercussion permanente de l'image d'Abel préférée, fait ce que même la solitude dans *Abel Sanchez* est ambivalente : stade de « Santa soledad » - voie vers la conquête de la conscience absolue que Monegro n'arrive pas à atteindre, perdue dans cet oxymoron de solitude où « il n'était jamais seul » - la solitude est perçue comme un monologue à deux voix, où l'autre ne répond jamais. L'envie et la haine de Monegro ne sont jamais réciproques, comme cet Abel biblique qui transforme la parole de Caïn en dialogue à voix unique:

Volvia por no poder sufrir la soledad. Pues en la soledad, jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el otro. El otro ! Llegó a sorprenderse en diálogo, con él, tramando lo que el otro le decía. Y el otro, en estos diálogos solitarios, en estos monólogos dialogados, le decía cosas indiferentes o gratas, no le mostraba ningún rencor. « Por qué no me odia, Dios mío ! » [...] ²²⁰.

Le discours de jalousie qui se transforme en celui de la haine, que nous qualifions comme « la haine graduelle », est le motif de base de la relation qui régit la structure fraternelle de François et Hubert dans le roman d'E. Baumann *Caïn et Abel* (1930). La haine devient une réponse unique à ce refus unanime qu'Hubert sent affronter à tous niveaux. La psychologisation que subit le mythe de Caïn et Abel chez E. Baumann, met son roman dans le rang des œuvres qui interprètent le récit du fratricide biblique en termes de l'échec de l'instinct de domination qui

²¹⁹ AS, p.133/Traduction : « Mais, [...] n'est-ce pas moi-même que je hais, que j'envie ? » [...] « Seigneur ! Tu m'as dit : aime ton prochain comme toi-même ! Mais je n'aime pas mon prochain, je ne peux pas l'aimer puisque je ne m'aime pas moi-même, je ne peux pas m'aimer moi-même », p. 87

²²⁰ AS, pp. 132-133/Traduction : « Il y retournait car il ne pouvait la supporter, cette solitude où il n'était jamais seul. Il se surprenait à dialoguer avec cet autre toujours présent, à fouiller le sens de ce que l'autre lui disait. Mais l'autre, dans ces dialogues solitaires, dans ces monologues à deux voix, ne lui disait que des choses indifférentes ou bienveillantes, il ne lui témoignait pas la moindre rancœur. « Pourquoi ne me hait-il pas, mon Dieu ? [...] », pp. 86-87

hante Caïn. La haine d'Hubert n'a rien de sublime, elle n'aboutit pas à la révélation de la conscience véritable, à « l'initiation intérieure », à la souffrance qui mène vers la rédemption. La brutalité et la monstruosité deviennent ainsi les principaux opérateurs de la haine qui trouve sa justification dans le désir de reconquête du statut originaire du fils unique, de l'exclusivité et de l'acceptation. Etant né du premier mariage de M. Chaptel (le père), la reconnaissance complète de la part de la belle-mère Christine lui préserve cette primauté d'être le premier -c'est lui qui devient l'héritier d'une partie de la fortune légué par Mlle Butard - une tante de son père. Pourtant, la jalousie et la haine sont données d'emblée comme une manifestation d'un état d'âme d'Hubert, prédisposé à la jalousie héréditaire, que l'autre ne cesse pas de nourrir. Et Caïn va acquiescer au mauvais penchant, faute d'une mise en cause de soi-même:

Au surplus, même tout petit, Hubert se défendait contre sa volonté de tendresse, recevant ses soins, mais tyrannique, hargneux déjà, et ; lorsqu'il eut un petit frère, sombrement jaloux. Cette pensée à la jalousie lui venait sans doute de sa mère²²¹.

Si dans *Abel Sanchez* l'envie dont l'auteur essaye de saisir les conséquences destructrices pour l'âme de son Joaquin, est une envie tragique, une envie qui se défend d'elle-même et qui se diffère de cette autre envie, hypocrite, sournoise qui dévore son peuple (envie collective), l'envie d'Hubert dans *Caïn et Abel* est la voix du déclin de spiritualité, un paradigme qui hante toute une génération qui vise à s'affirmer par la destruction totale de ce qui barre le chemin vers un objectif. La grandeur de passion qui habite Joaquin le rend supérieur, moralement à tous les Abel (le mal n'est pas Caïn : ce sont les petits Caïn et les petits Abel), alors que la jalousie et la haine éprouvées par Hubert le transforment en meurtrier de son propre frère, en criminel de sang froid.

Dans le roman d'A. Lacour *Le Rire de Caïn* (1980), c'est le cri du frère (Rocky) nouveau-né retenti à pleine voix, dans les confins du château familial, une sorte d'espace édénique, formant une géographie réduite du fratricide, qui devient la première manifestation de cette haine jamais avouée envers le frère qui l'accueille - le cri qui se propage et revient comme un écho du refus

²²¹ CA, p.17

de supporter la présence de Teddy, le premier message adressé à lui, réitéré à maintes reprises à travers de diverses étapes du drame, qui aboutit à se transformer en soif fondamentale de détruire : « [...] après tant d'années, je crois les réentendre, vivace affirmation de soi, arrogante exigence d'être un point de mire, facilité à être : Rocky tel qu'en lui-même, déjà²²² ». Mais cette image du grand-père, penché « vers l'enfant avec un sourire, une douce bonhomie, de petits gestes de câlinerie - manifestations de tendresse et d'amour²²³ », réservé jusqu'à ce moment qu'à lui, au premier-né - marque l'avènement de l'autre dans le système concurrentiel. C'est par ce geste d'affection que Rocky s'exhibe en tant qu'un sujet rival, transformé en objet de la haine de Teddy. Pourtant, si dans *Abel Sanchez* et *Cain et Abel*, le paradigme de la haine se développe sous régime de « face-à-face » de deux sujets opposés - le résultat de cette confrontation perpétuelle dans l'espace partagé, alors que dans *Le Rire de Cain*, nous assistons à une sorte d'abaissement du motif de la haine. Elle naît et se développe en absence physique du « rival » (Le père qui quitte sa famille, emmène Rocky) et cette absence est la plus forte expression de sa présence dans le système concurrentielle. Cette connexion implicite, la présence de la figure absente de Rocky produit un effet accumulateur qui se traduit dans le paroxysme de l'acte - le désir de son élimination physique:

Le frère, [...] c'est lui parmi mes semblables, lui ce faux semblable qui soudain me présente mon image corporelle, mais dans cette image qu'il me présente, ce n'est pas moi qui l'ai, l'objet du désir, c'est lui qui s'en satisfait. Son image, qui est l'image de moi et non-moi à la fois, me révèle que cet objet, j'en suis fondamentalement manquant. [...] Avec le frère vont se jouer les variations qui iront de l'épreuve de l'intrusion à la chance d'une rivalité, modulant la haine destructrice en agressivité. [...]²²⁴.

²²² RC, p. 9

²²³ RC, p.10

²²⁴ M. Chatel, "Pour introduire à la fréricité", Revue du Littoral N° 30, *La Fréricité*, Oct. 1990, pp. 7-10, cité par E. Mahieu dans « Sur le fratricide », Cercle d'études psychiatrique, Paris, 1996, <http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/fratricide.html>, consulté le 20.05.2013

Ainsi, l'analyse des modèles littéraires basés sur le schéma relationnel entre S/O - S1/S2, s'appuiera sur les vecteurs pulsionnels de Szondi et quatre déterminants de pulsion chez Freud: but, objet, poussé, source. Ce qu'on appellera les déterminants de la pulsion peuvent être considérés comme des « moments » de « l'actualisation » d'une disposition pulsionnelle quiconque, moments qui ne sont qu'artificiellement décomposables dans la mesure où ils s'intègrent dans un procès global toujours virtuellement en passe de s'accomplir dans un acte²²⁵ ». La source, en l'échéant, la jalousie, est toujours en attente du déclencheur, elle même active, prête à la réactivation. La source se réfère à l'objet que le sujet aimerait s'approprier. Le but final, en passant pas la poussée, c'est la satisfaction - « le but de la pulsion ». Un élément de base qui gère ce processus régulateur entre S-S1 est bien « un aspect communicationnel ». Caïn se sent contesté dans ses initiatives, mais progressivement il se retrouve en face des initiatives approuvées, confirmées de son frère/rival. Une discontinuité extérieure qui provoque la déformation de son univers intérieur s'ouvre sur la possibilité de violence. La violence, en quelque sorte, c'est la vie²²⁶ qui se déclenche par la négation de l'humanisme/de l'humanité dans le visage de l'autrui qu'on extermine²²⁷. Dans ce contexte, il nous paraît pertinent de mentionner l'étude de P. Kaufmann « L'expérience émotionnelle de l'Espace » (1967) qui transmet des mécanismes de transformation du sujet au seuil d'un état d'irritation (en l'occurrence Monegro/Caïn) à la phase de colère, dès que sa manque de résistance, son impuissance s'affronte le rival qui remet en cause sa propre identité:

Ce n'est pas en raison du refus opposé par l'Autre à une demande de signifiants instrumentaux qu'éclatera la colère. Le dessaisissement qu'elle consacre et la carence de l'Autre à y remédier, intéresse la présence à soi-même de l'ego et son authentification par l'Autre²²⁸.

²²⁵ Ph. Lekeuche, J. Mélon, *Dialectique des pulsions*, III édition revue, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p.19

²²⁶ J. Bergeret, *La violence et la vie, la face cachée d'Œdipe*, Paris, Bibliothèque Payot, 1994

²²⁷ F. Heritier, « Réflexions pour nourrir la réflexion », in *De la Violence*, Paris, Odile Jacob, p.17

²²⁸ P. Kaufmann, *L'Expérience Emotionnelle de l'Espace*, Paris, Vrin, 1967, p. 49

Ainsi, l'éclatement de la colère de Monegro/Caïn nous pourrions avancer l'idée que le non-agrément de l'offrande de Joaquin qui est purement d'ordre social, ne pas uniquement le résultat de sa défaillance auprès d'Abel, mais fonctionne également comme un rejet de l'authentification de sa propre identité. C'est l'autre qui invente, construit, donne la naissance à ce qui le déchire maintenant (en lui présentant Hélène, en interprétant le tableau d'Abel). Autrement dit, une identité caïnique de Monegro, d'Hubert ou de Rocky hantée par la jalousie (qui n'est possible qu'à travers l'autre) se forme d'une façon de ne pas assurer la dimension morale, même éthique de garde d'un frère. Leur identité ne reflète point le modèle exposé par Dieu, et particulièrement pour Caïn, qui se contemple à travers « le miroir que lui avait tendu le désir d'Eve » (M. Da Penha Villela-Petit) :

Tout se passe comme si Caïn n'avait pas su établir une discontinuité entre son travail et son offrande, n'avait pu envisager d'autre rapport à Yahvé qu'instrumental. Son entreprise échoue et, à travers et échec, c'est son identité qui est atteinte²²⁹.

Quand c'est la jalousie qui prend la place de la parole, commence à parler, il ne reste la place qu'à la violence – qui signe la négation de l'autre, voire sa négation totale. Ce qui constitue le problème, voire la cause primaire de cette explosion pulsionnelle dans le mythe de Caïn et Abel, c'est la parole qui reste enfermée dans le sujet, en rédigeant le journal intime ou un livre, il se vide des émotions en les enfermant dans la parole écrite destinée à être lue, comprise que par lui-même. Alors cette parole estompée se transforme en acte, même non prémédité, mais adressé à l'autre. A travers la mise en examen de l'individualité et de la sociabilité, les auteurs européens essaient de démontrer la fragilité du seuil qui sépare deux sujets opposés dans leur désir commun, mais en même temps, ils tentent de visualiser des mécanismes du contrôle de l'envie et la jalousie, par lequel le protagoniste passe du sujet autonome à un sujet relationnel ou vice versa.

²²⁹ M. Da Penha Villela-Petit, "Caïn et Abel – la querelle des offrandes", p.129, dans *Le Rite* (121-148), F. Bousquet, Paris, Editions Beauchense, 1981

2.3.1 Crime de désir: la rivalité et un objet de désir

« Méfiez-vous d'un frère... »

Jérémie²³⁰

Quand la réinterprétation du mythe de Caïn et Abel se soumet à une lecture métaphorique, nous parlons d'une allégorie de deux univers antagonistes. Les questions intrinsèques qui en relèvent traitent un vaste amalgame de problématiques subjectives ou intersubjectives: le repliement perpétuel sur lui-même, les enjeux d'accueillir *l'autre* dans sa propre structure acquièrent la fonction d'un caractère symbolique d' « un dialogue avec l'ensemble des hommes²³¹ », l'égarement dans le système centripète, la dialectique du dehors et du dedans d'un sujet, etc. Le symbolisme du chapitre IV se distingue par son potentiel narratif très diversifié. Pourtant la confrontation fraternelle n'est jamais prise à part de l'objet de désir qui module et modèle cette opposition bilatérale. Une force qui disjoint, en corrélation avec le désir, transforme l'opposition entre des frères en violence destructrice qui ne laisse aucun espace pour un dialogue pacifique. Or, Caïn n'est plus seul devant Abel. Un acteur majeur - Seigneur- fait basculer le système relationnel en lutte pour un objet. C'est Caïn qui prend une initiative d'offrir une oblation et Abel ne fait que l'imiter lors de la présentation du sacrifice : « Il arriva longtemps que après que Caïn offrit au Seigneur des fruits de la terre. Abel offrit aussi des premiers-nés de son troupeau, et de ce qu'il avait de plus gras. Et le Seigneur regardera favorablement les présents d'Abel » (Gen IV: 3, 4)²³².

Ainsi, l'objet de désir, caricatural ou réducteur, symbolique ou imaginaire, fait partie d'un schéma à trois actants où le tiers - quelque chose désirée est obligatoirement donnée au cœur de la compétition interne, voire fraternelle. Ainsi, la volonté de s'approprier d'un objet qualifié

²³⁰ Cité par R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2010 (pour la présente édition), p.102

²³¹ *Soledad*, VI, Ob., III, p.609, cité par F. Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p.39

²³² La traduction de la Bible par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Editions Robert Laffont, 1990 (pour la présente édition), pp.9-10

souvent d'une base de la reconnaissance ou de l'égo-affirmation, inclut la pratique de mimétisme (le terme employé par G. Girard) qui fait de sa part appel au jeu d'altérité. Le désir entraîne toujours la rivalité et derrière cette rivalité l'objet commence à s'effacer. Selon R. Girard, « la rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire. En désirant tel ou tel objet, le rival le désigne comme désirable²³³ ». Alors, le rival devient le sujet-modèle sur le plan de ce désir, *fortifié par le dehors* (« imite-moi!²³⁴ »). Donc, le mythe de Caïn et Abel se lit premièrement comme un récit de la rivalité mimétique. De la perte de l'objet (préférence de Dieu) à l'angoisse du vide (Meurtre d'Abel) l'autre (Abel) surgit par l'intermédiaire d'un tiers. Abel ne commence à exister aux yeux de Caïn que par cette reconnaissance. Le fait d'être élu par Yahvé, de s'appropriier d'un objet de désir mutuel transforme l'opposition initiale Nomade/Sédentaire en celle de l'élu/rejeté. A travers l'échec, à savoir la dévalorisation de l'image de soi, Caïn subit la conséquence de cette perte - le meurtre du frère. Il commet un acte afin d'étouffer cette insupportable voix de préférence dans son propre frère. C'est l'objet perdu qui fait déplacer le couple de Caïn et Abel du registre de fratrie à celui de la *frérocité* (J.B. Pontalis). Selon E. Mahieu, qui se réfère à J. Attal, souligne que « Caïn n'a pas eu d'autre possibilité pour être délivré de ce rapport fraternel que le passage à l'acte fratricide²³⁵ ». La littérature européenne du XX siècle revient vers la distribution polarisée dont les particularités de base nous avons analysées dans le chapitre précédent. Dans la continuité, notre objectif sera d'aller dans la profondeur de cette bipartition même et de voir comment le texte littéraire représente un objet de querelle et en détourne le sens. Parler de la relation binaire sous-entend toujours la question de la préférence qui reste souvent immotivée. La lutte pour « ça » (objet) qui est à l'origine de la crise de différences, comme nous venons de mentionner, s'effectue à la base de trois paradigmes

²³³ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2010 (pour la présente édition), pp. 216-217

²³⁴ Ibid. p.223

²³⁵ J. Attal, « Frère Semblant », Revue du Littoral N° 30, *La Frérocité*, Oct. 1990, pp. 31-38, rapporté dans « Sur le fratricide », E. Mahieu, Cercle d'Etudes Psychiatriques de Paris, 1996, URL: <http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/fratricide.html>

majeurs - l'envie, la jalousie et la haine - dont l'union fonctionne comme une trame émotionnelle qui définit et encadre son essence. La difficulté d'être vu (Dieu n'a pas regardé l'offrande de Caïn) et d'être reconnu se lie à cette difficulté de supporter la reconnaissance de l'autre. Vue la « structure permanente » de son paradigme²³⁶, la fraternité apparaît ainsi comme principe de discorde et non pas comme principe d'union. Et la littérature du XX siècle qui n'échappe pas à cette catégorisation initiale, revient vers ce « polisson du frère aîné²³⁷ », toujours présent « hors de nous » et en même temps « en nous » - « ce frère-là » qui nous atteint dans le processus extrêmement fragile de connaissance/reconnaissance : « [...] Cet intrus, cet autre qui fait voler en éclats notre moi [...]»²³⁸. D'où ce « complexe d'intrusion fraternelle » dont parle D. Lagache dans « La jalousie amoureuse²³⁹ ». Le siècle qui joue sur le principe formel de la dichotomie, trouve dans le récit de Caïn et Abel un matériel important pour la traduction de cette bipartition en termes de bifurcation complexe de l'homme face à cette *difficulté d'être second*. Certains auteurs tels que M. De Unamuno (*Abel Sanchez*), E. Baumann (*Caïn et Abel*), J.A. Lacour (*Le Rire de Caïn*) et M. Murdoch (*The Green Knight*) reprennent le schéma traditionnel de l'antagonisme de deux frères bibliques en respectant ce principe de consanguinité - les oppositions qui hantent leurs personnages s'inscrivent parfaitement dans cette logique du partage de l'espace dont nous venons d'expliquer l'ambivalence. L'espace du conflit se situe souvent dans le cadre familial où l'image paternelle ou le rôle joué par la mère (*Caïn et Abel*, *Le Rire de Caïn*, *The Green Knight*) sont cruciaux. Ce sont des frères (François et Hubert, Clément et Lucas, Teddy et Rocky) ou « presque frères » (Joaquin et Abel) qui s'investissent des rôles de Caïn et Abel. Bien que l'objet de désir, à savoir l'objet de discorde qui subit une certaine abstraction, une dissolution, soit toujours lié à la valorisation d'un frère en détriment de l'autre, les contradictions qu'il en instaure se prêtent à des vacillements

²³⁶ J. Esisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, Paris, Albin Michel, 1980, p.292

²³⁷ J.-B. Pontalis, *Le frère du précédent*, Paris, Gallimard, 2006, p.44

²³⁸ Ibid. p. 67

²³⁹ D. Lagache, *La jalousie amoureuse*, Presses Universitaires de France, 1947

axiologiques fondamentaux du sujet. Caïn qui se perçoit comme dévalorisé, n'est pas forcément échoué, tout simplement il n'est pas toujours reconnu. Or, la question de Dieu posée à Caïn : « Ou est votre frère Abel ? » (Gen 4:9) pourrait être lu à travers le constat²⁴⁰ que nous révélons dans les œuvres mentionnées : « L'homme, où es-tu ? » (Gen 3 :8-10). C'est la place occupée par le *frère* qui détermine l'emplacement de l'autre dans cet espace partagé. Dans Caïn biblique, Monegro (*Abel Sanchez*) se projette à travers le simulacre de son propre identité. La convocation de ce long passage intertextuel dans le tissu littéraire du roman, condense en quelque sorte la logique narrative que suit la trame du roman (la lecture des passages de la Bible par Abel sous forme des citations directes et les références au *Caïn* de Byron). Le premier mytheme que le récit biblique y projette se rapporte au thème de la jalousie et de l'envie. Abel Sanchez est un artiste dépourvu de sensibilité, mais l'absence de cet élan spirituel ne l'empêche guère de recevoir tout ce qu'il désire: la faveur, la reconnaissance, l'argent et Hélène. Dans ce jeu de primauté, il reçoit la réponse à son sacrifice - Abel est « agréé ». Abel véhicule une image de la réussite totale, sans souffrance, sans douleur. Il est ainsi posé comme une image contrastée/inversée de ce qu'arrive à Monegro – le non agrément, le rejet de sa demande (la satisfaction est escomptée). Il fait défaut essayant de trouver la réponse à la question : pourquoi lui et pas moi. La déconstruction et la reconstruction de sa propre image, en classant chaque fois des éléments contre et pour, cette image, elle se brise à chaque regard de l'autre dont il désire le sort. Dans ce triangle moi-objet-autre il nous paraît pertinent de solliciter un extrait d' *Ecrits I* de J. Lacan (1966: 112-113) où il explique la nature de l'agressivité en relation avec le « moi » et ses objets et notamment en termes de « [...] l'éveil de son désir pour l'objet du désir d'un autre [...] ». Lacan évoque de sa part Saint-Augustin qui donne une image exemplaire de l'agressivité originelle chez un enfant qui regarde son frère de lait - une violence au-delà de la parole. Choisi ou rejeté, c'est à travers un objet de désir, voire un objet de concurrence que le sujet prend la conscience de soi, définit son propre positionnement dans l'espace commun vis-à-vis l'autre perçu comme un intrus, une menace à sa stabilité, à sa totalité. Le fondement de ce mécanisme réside même dans la réaction

²⁴⁰ Pourtant, il est à noter qu'une autre lecture s'impose dans le cadre de la responsabilité humaine. La question sera analysée ultérieurement dans le cadre d'un roman de P. Gadenne *La plage de Scheveningen*.

que Caïn, premier-né, aurait eue face à son frère Abel et dont parle Saint-Augustin dans les *Confessions* (I, VII): « Un enfant que j'ai vu et observé était jaloux. Il ne parlait pas encore, et regardait, pâle et farouche, son frère de lait » - le rapport triptyque sur lequel s'appuie la rivalité d'Hubert et de François dans *Caïn et Abel*, de Rocky et Teddy dans *Le Rire de Caïn*, de Lucas et Clément dans *The Green Knight*. Le mot « désir » est fatal dans la relation de deux frères. « Ce qui le désir vise à travers le fantasme, c'est l'initiative de l'autrui » - le désir c'est l'autrui. La rencontre avec ce qui est désiré ou désirable, la fraternité telle qu'on la sous-entend globalement, se heurte à un moment crucial - posséder, acquérir (Caïn - acquisition) ce que l'autre a dans sa disposition. M. Chatel affirme que « le frère, au sens neutre, c'est lui parmi mes semblables, lui ce faux semblable qui soudain me présente mon image corporelle, mais dans cette image qu'il me présente, ce n'est pas moi qui l'ai, l'objet du désir, c'est lui qui s'en satisfait », d'où la nécessité (dans certains cas) du meurtre (imaginaire ou une destruction physique) du frère, de celui qui s'empare de tout - de la grâce et de la bienveillance (comme Abel)²⁴¹. Donc, C'est par le désir qu'on entre dans un cercle vicieux de la concurrence, des affrontements, de la jalousie, ce qui de sa part, enchaîne la violence récurrente/répétitive. L'objet à désirer est cet élément de base qui tranche la différence. Choisi ou rejeté, c'est à travers cet objet que le sujet prend la conscience de soi, définit son propre positionnement vis à vis l'autre - un intrus, une menace à sa stabilité, à sa totalité. Ainsi, « [...] la guerre provient d'un conflit de désirs²⁴² ».

²⁴¹ M.-M. Chatel, « Pour introduire à la frérocity », Revue du Littoral N° 30, *La Frérocity*, Oct. 1990, pp. 7-10

²⁴² Ibid. p.15

2.3.2 Frère comme rival ou frère comme modèle ?

L'un disait :
C'est moi qui la prends,
car je suis l'aîné ».
et l'autre ! « Je la prends car elle est née avec moi »
Midrach Rabbah, Genèse, XXII²⁴³

La littérature du XX siècle sous l'influence de la psychologie attribue au mythe de Caïn et Abel une dimension relativement humaine. L'intertexte biblique, sollicité soit par une citation directe ou par l'intermédiaire d'une œuvre d'art, suggère ainsi à lire derrière le visuel l'incarnation d'un modèle de départ. Dans *Le motif de l'inceste* (1912) Otto Rank analyse un mystère en deux actes *Die Ersten Menschen* (1908) où la confrontation entre deux frères est traitée sous un angle de la rivalité pour l'amour de la mère. Ce modèle de la transposition du chapitre IV devient d'ailleurs assez récurrent dans la littérature européenne qui essaie de décortiquer les blancs du texte biblique concernant des relations triptyques de Caïn-Eve-Abel. Dans la continuité du précédent chapitre, nous essayerons de démontrer comment un objet de désir commun fait basculer l'image du frère modèle à celle du frère rival et quelle portée symbolique acquiert cet objet même. Il est à noter qu'au-delà de sa métaphorisation, l'objet de désir est une figure bien concrète. Les premières références au désir amoureux (de la première Eve à la sœur jumelle) en tant qu'une première cause de la confrontation de Caïn et Abel, nous les trouvons dans la littérature rabbinique²⁴⁴, ainsi que dans la tradition musulmane²⁴⁵. La littérature du XX siècle qui reprend ce thème de rivalité pour la femme sous des divers registres, souvent incarnée par la figure de la sœur ou la mère, contribue ainsi à l'érotisation du mythe en lui attribuant les traits

²⁴³ Rapporté par J. Esisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, tome 3, Paris, Albin Michel, 1980, p.154

²⁴⁴ « [...] la jumelle, épouse d'Abel, était la plus belle des femmes. Caïn se dit : « Je vais tuer Abel, mon frère et je prendrai sa femme [...] », Pirké de Rabbi Eliézer, XXI, cité par J. Esisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, tome 3, Paris, Albin Michel, 1980, p.155

²⁴⁵ Le commentateur du Coran à l'encontre de la tradition juive, considère que c'est la jumelle de Caïn, plus belle que celle d'Abel, qui serait à l'origine du conflit, alors que dans la tradition chrétienne (Philon d'Alexandrie dans *De Posteritate Caini*) les sœurs de Caïn et Abel n'apparaissent qu'ultérieurement.

des affections incestueuses : Luc Estang dans la pièce *Le jour de Caïn* (1967) abordent la question de la rivalité fraternelle pour l'amour de la mère et la jumelle d'Abel ; La jalousie se boucle par le meurtre et la scission de la famille ; P. Emmanuelle dans *Le Grand Œuvre Cosmologique* traite la question dans le cadre de « la jalousie utérine²⁴⁶ ». Dans *Abel Sanchez*, M. De Unamuno place la figure féminine - celle d'Hélène au cœur de la lutte pour un « Objet ». Hélène qui s'attribue des traits de la Femme Séductrice (Selon Abel c'est elle qui l'a séduit) est à l'origine de ce long processus d'évincement de Caïn. Monegro qui perd son objet de désir (Hélène qui choisit Abel), même s'il n'est pas exposé à lui comme étant « le sien », trouve dans ce choix une première expression de son expulsion. Comme la réactualisation de ce sentiment latent du héros banni, ce qui le tourmente dès son enfance, l'entraîne dans cette impasse que R. Girard lie au paradoxe de « double bind²⁴⁷ ». Monegro, lancé dans ce drame mimétique, a besoin d'Abel - il a besoin qu'Abel reste en vie (« necesito que viva !²⁴⁸ »). Abel est devenu un « acteur garant » de cette compétition mimétique dans laquelle Monegro puise son égo-affirmation. Pourtant ce n'est pas Hélène qui devient la cause factuelle du fratricide, mais un petit-fils Joaquin - Nous assistons en quelque sorte au déplacement du désir d'Hélène au désir de reconnaissance générale qui atteint son apogée dans la lutte pour le petit-fils. Si dans le cas d'Hélène, le désir de Monegro se heurte à un paradoxe axiologique : pour lui c'est l'acte de possession lui-même qui est essentiel, et pas ce qu'on possède, la figure du petit-fils se charge d'une importance capitale dans la querelle pour la faveur. Abel Sanchez reste silencieux même face aux démarches de Monegro qui essaie de le venger en « s'appropriant » de son fils - lui qui détourne de son propre père afin de trouver un « foyer émotionnel » auprès Joaquin, le petit-fils représente le deuxième « objet » de

²⁴⁶ Analyse détaillée réalisée par C. Husherr dans *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans littérature*, Paris, Cerf Littérature, 2005. Ces œuvres ne font pas l'objet d'étude détaillée de notre recherche comme, afin d'assurer l'homogénéité d'étude, nous nous focalisons sur les transpositions littéraires de la jalousie biblique dans le cadre du contexte contemporain.

²⁴⁷ « La libre mimesis se jette aveuglement sur l'obstacle d'un désir concurrent ; elle engendre son propre échec et cet échec, en retour, va renforcer la tendance mimétique. Il y a là un processus qui se nourrit de lui-même [...] », R. Girard, « la violence et le sacré », Paris, Pluriel, 2010, p.220

²⁴⁸ AS, p.47/Traduction: « [...] j'ai besoin qu'il vive », p.36

désir commun après celle d'Helena et par conséquent, le prétexte du fratricide - Abel Sanchez - le héros éponyme - que Monegro « efface » en tant qu'un symbole de préférence absolue avec ses propres mains. A l'instar de M. De Unamuno, c'est sur le système triangulaire du conflit qu'E. Baumann construit sa vision du fratricide biblique dans son roman *Cain et Abel* (1930). Pourtant le motif de l'amour pour une jeune femme Odile (« deux désirs qui convergent sur le même objet²⁴⁹ ») qui met en situation de lutte les demi-frères, se développe comme une ligne supplémentaire et s'interfère avec d'un autre conflit - rivalité pour l'amour de la mère. Hubert né de la première alliance de M. Chaptel (le père), fait perpétuellement face à cette image d'innocence de François en tant qu'un « fils de chair », en tant qu'un favori de Christine (la mère). Christine incarnation d'une spiritualité et de la foi sentimentale, se présente comme une sorte d'invariant d'Eve/mère - à la recherche de l'avènement du Christ et de l'amour dans « des cœurs incrédules », en attente d'un « miracle d'en haut²⁵⁰ ». Face à l'image idéalisée de Christine, cette divergence extrême entre le monde caïnique, malsaine dont Hubert sent implicitement faire partie (Je sens trop, ma mère, que tu me méprises. Je suis d'une autre race que toi²⁵¹ ») et l'univers pur abélien semble faire prédestiner la faveur à François. Ces deux sphères axiologiques ne se superposent jamais, ils ne font que s'effleurer et s'écarter l'une de l'autre par la force de collision autour d'un objet désigné: c'est ainsi que de la convergence de désir on passe à la divergence identitaire. La préférence d'Odile qui comble cette répartition inégale, signe la défaillance d'Hubert pour qui la double perte d'Objet clôt pour toujours le « jardin édénique où il (Hubert) n'avait pas accès lui-même²⁵² ». Le meurtre involontaire du frère se fait devant la porte d'Odile, ainsi que Monegro assaillit inconsciemment son rival, son frère de lait devant Joaquinito - l'unité structurale de cette rivalité mimétique se brise, et l'élimination de cet autre qui dit « ce qu'il faut désirer²⁵³ » fait fondre le système lui-même. Dans *Le Rire de Cain* de J-A.

²⁴⁹ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2010, p.216

²⁵⁰ CA, 1930

²⁵¹ CA, pp.48-49

²⁵² CA, p.136

²⁵³ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2010, p.217

Lacour, la mère est un fondement de la subjectivité brisée de Caïn par l'intrusion dans ce système relationnel d'un ajout/Abel enlevé d'ailleurs par le Père - « Il la perdait et se perdait²⁵⁴ », cette place que la mère lui offrait. Face à l'enfant « follement désiré », Teddy n'est que « quelque chose en trop²⁵⁵ ». Et cet appel du frère, un défi lancé à travers ce « silence formidable » entre moi et moi perturbe d'une manière latente l'harmonie de la relation avec la mère dont il perd une exclusivité :

Rocky ne déchirerait plus mes beaux albums d'images, ma collection de l'Epatant, je ne subirais plus l'écœurant spectacle de Netta donnant le sein à Rocky, l'humiliation d'entendre Henri dire « il sera autrement costaud que son frère, celui-là²⁵⁶.

« Il se sentait agressé et agressif envers ce frère rival » si mystérieusement absent et entre en scène avec une autre figure féminine – Carole. La rivalité se déplace de la femme/mère vers la femme/aimée. Or, la troisième source de violence (après une rivalité économique, religieuse...) est purement féminine, voire « triplement féminine²⁵⁷ » (mère, épouse, sœur). Il est à noter que c'est dans le champ que la parole échoue. On associe le champ à la femme où l'homme sème ? C'est son frère qui l'oblige de « jouer cette rivalité », ce jeu de « dépossession » qui fait surgir un autre objet de désir – Carole qu'il estime aimer, mais en réalité il n'aime en elle que le sentiment de la victoire sur son frère, la prédominance sur son rival:

On peut voir sur une fresque intitulée Les Deux Enfants d'Adam et Eve un tableau de famille représentant Eve tenant sur ses genoux son dernier-né Abel, jeune enfant à qui elle offre le sein. Légèrement à côté d'elle, un autre enfant, âgé de deux à trois ans, Caïn, se dissimulant et se tenant à l'arbre qui soutient la maison. Il regarde à la dérobée sa mère et son jeune frère²⁵⁸.

²⁵⁴ P. Hassoun, « Au commencement était l'envie », dans *Caïn*, Editions Autrement, 1997, p.76

²⁵⁵ RC, p.348

²⁵⁶ RC, p.11

²⁵⁷ J. Esisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, tome 3, Paris, Albin Michel, 1980

²⁵⁸ P. Hassoun, « Au commencement était l'envie », dans *Caïn*, Paris, Editions Autrement, 1997, p. 73

L'agression sous-entend à la fois un acte visant à préserver ce qu'on dispose (« agression bénigne », défensive) et à conquérir par force ce qu'on n'en a pas (« agression maligne », destructrice, selon Fromm), régie par des facteurs, voire des stimuli extérieurs. Connais-toi toi-même est un processus qui passe par la connaissance de l'inconscient qui est une véritable essence de l'homme. L'être est analysé minutieusement, tout en essayant de découvrir les couches profondes de son instinct caché, masqué : « se connaître, c'est apprendre à pénétrer en mieux intellectuellement et affectivement, dans les parties les plus secrètes de sa propre psyché²⁵⁹ ». L'agressivité et la violence s'expliquent comme par des faits extérieurs (voire social, politique), aussi bien par des faits intérieurs (unité/déchirure, enracinement/déracinement, affirmation de soi, liberté). Teddy voyant son grand-père penché sur le nouveau-né identifie dans son frère celui qui compromet son autorité au sein de la famille: « [...] en voyant mon grand-père se pencher sur le lit blanc où se trouvait Rocky, j'avais perçu pour la première fois l'incertitude des choses, et senti, peut-être, ma vocation à détruire pour n'être pas détruit²⁶⁰ ». Cette prise de l'indépendance émotionnelle se déclenche par la « véritable entrée » de Rocky dans la « vie affective » de Teddy (rencontre avec les Wilkinson et le souvenir de Netta avec un geste désespéré : « Elle avait déchiré son corsage comme si elle avait voulu donner désespérément le sein à un bébé ancien et disparu²⁶¹ »). Dans la relation entre des frères, c'est la mère qui détient un rôle de connecteur qui transforme « la haine et violente curiosité » de Teddy en l'amour imité, un triptyque haine-curiosité-tendresse, ce dernier se reflétant la possibilité de dupliquer l'amour de Netta envers Teddy. La lutte éternelle de la reconnaissance auprès de sa mère régit le système relationnel des frères (par le feu, l'incendie provoquée le jour de son anniversaire, état de « guerre » perpétuelle). La séparation dans l'espace renforce la dichotomie entre leurs espaces axiologiques: d'une part, le père qui élève Rocky, une sorte d'Œdipe/Caïn en relation avec la

²⁵⁹ *La passion de détruire, Anatomie de la destruction humaine*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Robert Laffont, Paris, Laffont, 1975, p. 49/titre original : Erich Fromm, *The anatomy of human destructiveness*, New-York, Holt, Rinehart and Wintson, 1973

²⁶⁰ RC, p. 18

²⁶¹ RC, p.59

maîtresse de son père, et Netta avec un aîné Teddy restée dans le château familial. Or l'opposition pour l'amour de la mère n'est qu'un fond de la plus grande confrontation dans le contexte de « l'histoire qui arrive avec ses bottes » : « [...] et nous avons été vaincus parce que nous étions les plus faibles, enroutés d'avoir crié que nous étions les plus forts [...]»²⁶². La référence à la force destructrice de Caïn/Nazis, est une référence à sa propre lutte avec son Caïn - Rocky. Et pour Teddy égoïste - ce « prisonnier de soi-même²⁶³ », enfermé dans le wagon avec ses premiers camarades de guerre tués, la rivalité avec Rocky, faisant partie d'une *autre planète*, d'une autre *galaxie*. La découverte de l'image sanglante de la guerre, des gens « qui ne vivent pas que pour eux²⁶⁴ », « le plaisir du meurtre légitime²⁶⁵ », la possibilité de « remonter en surface le meilleur moi²⁶⁶ », en s'éloignant du « Démon mesquin », Teddy commence à s'évacuer de ce cerce sorcier de concurrence. Le Démon qui revient à l'image des « alliées mythiques » - Netta et Rocky font le situer, le rentrer dans le contexte de sa rivalité originare commencée la nuit de la naissance de Rocky:

Il fallait (pour ma paix ? ou mon tourment ?) qu'il meure et meure chaque jour, à chaque instant, dans ma tête en tout cas [...] et, non point renié, mais nié par Netta dans nos dialogues complices et, ainsi effacé jusqu'à n'être même plus un souvenir, ainsi rayé du temps, il fallait qu'il demeurât néanmoins, contradictoirement, celui que je poursuivais jusque dans son inexistence ; en butte à ma malédiction intarissable²⁶⁷.

En analysant la confrontation des frères dans *The Green Knight* d'I. Murdoch à la même lumière, nous constatons que Lucas, le fils adoptif, essaie de tuer son frère, Clément, sous prétexte d'être marginalisé après sa naissance, de voir transformer un modèle d'un frère modèle en celui de concurrent. Entre Clément - un vrai enfant, et Lucas intellectuel, la *tragédie de*

²⁶² RC, p.150

²⁶³ RC, p.163

²⁶⁴ RC, , p.163

²⁶⁵ RC, p.177

²⁶⁶ RC, p.215

²⁶⁷ RC, p.408

différentiation (la préférence maternelle accordée à Clément²⁶⁸) se traduit par la volonté « de détruire son frère comme lui-même avait été détruit dès l'origine²⁶⁹ ». Bien que la figure féminine semble être l'obstacle de base pour la cohabitation pacifique de deux frères (comme dans *Olduvai* Montrose et Montbrun aime la même femme, ainsi dans *The Green Knight* Clément pense que Lucas a des sentiments envers Louise), elle est loin d'incarner un modèle de la femme séductrice par excellence. Ainsi, dans *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne, le personnage d'Irène – la figure féminine majeure incarne le rôle de la femme protectrice et conjugue son rôle d'une femme fatale et d'une femme-mère. C'est par l'intermédiaire d'un rêve, des fantasmes que Guillaume Arnault construit un simulacre de la femme qu'il a connue avant la guerre. Irène est à la fois Eve et Lilith: Eve – femme réelle, avec les sentiments plutôt maternels et Lilith – femme qui hante, la femme du passé. Les retrouvailles de cette femme signifient les retrouvailles de son calme, de son unité du passé. « Cette Eve que chacun des frères veut s'approprier, ce serait « la femme éternelle », « l'éternel féminin », un désir qui transcende la réalité, la femme qui n'a jamais existé...²⁷⁰ ». Alors, à travers cette généralisation de la figure féminine, la rivalité est perçue comme un phénomène qui s'organise autour des femmes assumant de diverses fonctions. Ainsi, l'alternance de deux visions d'un frère que l'un construit à travers un objet de désir commun (sous traits féminins) en se retrouvant perpétuellement en face d'un modèle de frère qui vacille entre celui qu'on imite et celui qu'on confronte, est en grande partie conditionnée par la perspective dont deux frères se servent afin de déterminer leur propre positionnement dans ce système de partage. Alors, un objet à atteindre fonctionne comme un élément majeur dans la redéfinition de la distribution des rôles qu'ils endossent.

²⁶⁸ Louise (veuve de leur ami commun) est également un objet de désir commun

²⁶⁹ I. Cani, « Faut-il couper la tête de l'hôte - Le Chevalier Vert, un rituel étrange » pour *l'hospitalité, dans L'hospitalité : signes et rites*, Actes du Colloque, études rassemblées par A. Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherches, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2001, p.45

²⁷⁰ J. Esisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ?* » *A Bible ouverte*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 59

2.4 La dimension familiale du récit génésiaque - à la recherche du père dans *Olduvaï* de V. Volkoff et *The Green Knight* d'I. Murdoch

La notion de la fratricide a été, depuis le début de l'histoire humaine, associée à la notion du parricide. Une des premières définitions du mot parricide provient d'une loi du roi Numa, successeur de Romulus selon laquelle celui qui commet le meurtre prémédité est *parricidas*. Ainsi, selon F. Goutteffangéas le parricide dépasse sa définition sémantique et désigne « [...] le meurtre d'un membre de la "gens" par un autre. »²⁷¹ Dans le Livre IX des Lois, Platon parle également du lien direct entre fratricide/parricide: « Dans le cas où c'est un frère qui, par emportement, tue son frère ou sa sœur, ou bien une sœur, son frère ou sa sœur, [...] l'obligation en devra être prescrite, [...] de la même façon qu'elle l'a été pour les parents à l'égard de leurs enfants.²⁷² En analysant le texte biblique, l'acte commis par Caïn est souvent interprété comme un acte contre Dieu (figure paternelle). Evidemment, la littérature qui n'échappe pas à l'influence de la psychanalyse, donne la possibilité de lire le récit biblique comme une histoire du parricide. Dans *Les Humeurs de la mer: Olduvaï* V. Volkoff reprend la question du fratricide sous deux angles: d'une part, la reprise du symbolisme traditionnel du Chapitre IV de la Genèse (dans la pièce intitulée « Olduvaï ») qui subit une lecture métaphorique. L'acte commis par Montbrun n'est que la tentative de s'opposer au ordre parental. Le meurtre d'un frère n'est qu'un acte désespéré, inconscient par lequel Montbrun exprime sa révolte contre le système paternel, voir le système clérical – la transposition indirecte du parricide, qui vise à éliminer le père par le biais du meurtre de son favori (dans la pièce des marionnettes orchestrée par Montbrun Inca tue Bela en essayant de la sauver, de lui montrer la face d'un vrai Dieu, d'un vrai père). La destruction n'est qu'une prémisse de la construction du nouveau monde. Montbrun exilé devient le gouverneur d'une ville à l'instar de Caïn biblique qui est le fondateur de la civilisation

²⁷¹ F. Goutteffangéas, « Petite histoire psychiatrique du parricide », in *Perspectives Psychiatriques* 1992, 31^{ème} année - No 34.IV, pp. 194-202, cité par E. Mahieu, « Sur le fratricide », cercle d'études psychiatriques Henri Ey, Paris, 1996

²⁷² Platon, "Les Lois", dans *Œuvres Complètes*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950, pp. 973-997, cité par E. Mahieu, « Sur le fratricide », cercle d'études psychiatriques Henri Ey, Paris, 1996

urbaine. Et d'autre part, la deuxième ligne narrative qui se développe comme une ligne narrative secondaire par rapport à la représentation théâtrale - la recherche du père par Arnim (le personnage du roman). Le protagoniste essaie de retrouver dans une ville anonyme le père dont il n'a retenu qu'un souvenir - un reflet dans le miroir et les trois grenades enflammées sur sa veste militaire (trois grenades figurent également au commencement du roman, lorsque Vergas conduit Arnim chez Block, dans une salle de répétition). La quête entamée par Arnim est une alternance constante entre le décodage des signes, l'élimination et la comparaison. En travaillant sur le déchiffrement des types des relations entre les protagonistes de la pièce, Arnim essaie de saisir une trace, de créer une esquisse qui s'adaptera au plus mieux à la figure du père perdu. Les liens et les correspondances, il les appose à la réalité. Le premier qu'il soupçonne d'être son père c'est Roederer (qui joue un rôle de Grotzius dans la pièce). « J'ai un père »- se dit Arnim avec « un frémissement » qui n'était qu'un « tributaire de sa mère » au plan émotionnel. Alors sa quête n'était qu'une évasion, une tentative de fuite du giron maternel en assimilant son sort à celui du mari (son père) persécuté « sous le talon » de Mlle Arnim dont les « [...] rapports avec l'humanité sont toujours de revendication, d'exploitation ou de vengeance »²⁷³ :

Il ne cherchait son père que pour fuir sa mère, mais aussi il ne fuyait sa mère que pour retrouver un père qu'une aimable distraction de la langue qualifiait de naturel. Le père naturel galopait gaiement suivant une diagonale, qui au sommet de la pente interminable, couperait une horizon, et, dans cette merveilleuse évasion vers l'infini, Arnim trouva un symbole: de même qu'enfourchant son cheval M. Roederer échappait maintenant à l'âge, au temps, à la conscience d'autrui et de soi-même, il avait brillamment échappé à l'emprise de Mlle Arnim, ogresse nourricière, en traversant l'océan pour s'attacher, fût-ce chastement, au destin plus discret de l'épouse du sucrier. « Ma mère l'eût écrasé », pensa Arnim, et il imagina aussitôt le petit Roederer, insecte crissant et croustillant, sous le talon de Mlle Arnim.²⁷⁴

²⁷³ HM, p.170

²⁷⁴ HM, p.169

Le foyer maternelle revient à d'Arnim sous la forme d'un fantasme obsessionnel du passé, il l'assimilait souvent à un « [...] antre de deux bêtes fauves, mère et fils, chassant de compagnie », ce qui nous permet d'établir un parallèle avec Eve séductrice dont Caïn est un vrai fils (Mlle Arnim est une femme séductrice par excellence qui pousse son fils à séduire les femmes). Le croisement de la réalité et l'écho du passé fantasmagorique, la dualité de la personnalité d'Arnim (homme séducteur qui s'efforce de se libérer de l'influence maternelle) semblent s'exprimer à travers un miroir du vestibule, « placées face à face, si bien qu'on pouvait s'y voir en abîme²⁷⁵ ». L'image gardée dans sa mémoire n'était qu'un portrait robot, créé à l'interface des images reflétées dans les glaces de l'appartement de son enfance. C'est comme l'image dupliquée, dédoublée dans la mémoire et dans la glace où Arnim se voit arracher de la veste du père « un bouton de cuivre frappé d'une grenade d'où jaillissaient des flammes²⁷⁶ ». La convocation de la figure paternelle dans « Olduvaï » est d'autant plus intéressante qu'elle inclut également des éléments importants des relations d'Arnim avec sa mère. Compte tenu du fait qu'Arnim se transforme progressivement en personnage caïnique, ces relations jouent un rôle significatif dans l'analyse de l'incorporation du mythe de Caïn/Abel où la figure d'Eve n'est pas dépourvue d'un intérêt particulier. Arnim est *l'investissement émotionnel*²⁷⁷ de sa mère/Eve²⁷⁸. La femme révoltée, qui « l'a élevé dans le mépris de l'autorité, de ce qui est établi, de ce qui est²⁷⁹ », tente de prendre la revanche sur le monde masculin à l'aide de son fils. Dans sa lettre imaginaire à sa mère, après des progrès palpables dans la quête du père, Arnim qui pense retrouver la trace du père, dépasse son statut de fils et semble reconquérir sa propre identité. Se sentant « égal à égal » (« Je voulais être moi-même » - déclare Arnim en parlant de l'autorité de sa mère), il signale que dans son appartement bien laid « les miroirs au tain abîmé me renvoient enfin ma propre image

²⁷⁵ HM, p.170

²⁷⁶ HM, p.303

²⁷⁷ Sh. Trigano, « Caïn et Abel », dans *Caïn*, Paris, Editions autrement, 1997, p. 92

²⁷⁸ Dans *Demian* de H. Hesse, la figure maternelle se charge d'une importance particulière. La mère de Demian - Eve symbolise la figure générale, initiatrice de la mère de l'humanité : « Mutter, Geliebte, Göttin ». La séparation du monde paternel - le parricide virtuel, le désir incestueux, aboutit à l'identification, à l'adhésion au monde de Caïn

²⁷⁹ HM, p. 102

et non plus la vôtre²⁸⁰ ». La pièce devient ainsi pour Arnim un nœud symbolique décisif dans sa quête, dans un labyrinthe qui consume toute son essence identitaire:

Notre pièce travaille comme une pièce de bois, comme un assemblage de pièces de bois vert réagissant au temps qui passe et au temps qu'il fait; notre pièce travaille comme le vin dans son chai; nous la sentons mûrir en nous tout en nous sentant mûrir en elle... [...] Bref, cette pièce requiert mon engagement le plus profond et, en un certain sens, c'est elle seule que je suis responsable vis-à-vis de moi, et de moi, je ne veux être responsable que vis-à-vis d'elle²⁸¹.

Caïn travaille la terre – la mère commune. Le châtiment de Caïn n'est-il pas exprimé par l'abandon de la terre « maternal matrix » qui hérite le péché originel? Est-ce une voie vers la restitution et la rédemption? G. Shulman²⁸² se rapportant aux travaux de Mumford and Brown, parle de la chasse de Caïn du jardin (Fall from Garden) dans le contexte du rapport avec les sources féminines. Il crée une ville qui devient un symbole du pouvoir absolu masculin (Nemrod et Babylon) où la connexion avec la « maternité » reste forte. Il transforme l'image maternelle de la terre en image féminine urbaine. Caïn évolue à la marge de deux réalités existentielles : réalité dite rurale (*rural past* - immigration, exil, détachement physique de la terre) et réalité urbaine (*urban present* - nouvel ordre établi par lui-même)²⁸³. Dans « Olduvaï » V. Volkoff aborde deux aspects de la transformation de Caïn en proposant deux images nettes d'Arnim : celui qui quitte le foyer familial (il est quasiment en exil, enfui de l'autorité maternelle) et Arnim dans une ville inconnue (désorientation mentale et tâtonnement dans le labyrinthe, car nulle part « chez soi » n'existe désormais). Le déplacement d'Arnim renvoie au cheminement entre deux mondes que V. Volkoff transforme en un jeu de miroir entre la fiction et la réalité. Ainsi pour V. Volkoff, la ville qui devient un lieu de quête absolue de la paternité, symbolise la séparation douloureuse

²⁸⁰ HM, p.187

²⁸¹ HM, p.188

²⁸² G. M. Shulman, « The myth of Cain: Fratricide », *City Building and Politics, Political Theory*, Vol. 14, No.2, 1986, pp.215-238, URL: <http://www.jstor.org/stable/191461>

²⁸³ HM, p. 225

d'Arnim/Fils avec sa Mère/Eve. Il essaie de dépasser le complexe Œdipien, en se réfugiant dans une ville « paternelle » et se libérant de l'influence extrême de la mère. Dans la Bible, la relation de Caïn avec la terre reste explicitement évoquée – Dieu ne tue Caïn, mais le sépare de sa terre/mère. Caïn, de sa part, veut garder la meilleure récolte reçue de la terre et il élimine le frère afin de rester son unique propriétaire. Dieu préfère Abel (un élément mobile), qui n'est pas attaché au sol, il se déplace, il change. Alors que Caïn reste attaché à la terre et par conséquent, mystérieusement attaché à sa mère/Eve qui dès son naissance déclare : « J'ai acquis un fils avec Dieu » (Gen 4 :1). Même le titre *Les Humeurs de la mer* renvoie métaphoriquement à la forte image maternelle présente dans la conscience du protagoniste. « Ma respectable mère » - c'est par cette phrase que Montbrun ouvre la pièce. La convocation allusive du paradigme du premier meurtrier et la figure autoritaire maternelle s'exposent au moment où Arnim contemplant son père présumé – Roederer galopant, le voit transformer en Debeaujeux (le noir qui a été le premier qui a joué le rôle de Caïn). Il a été saisi par un désir de le crever, de l'assailir en laissant les sentiments meurtriers éveiller en lui? Ainsi, l'image du premier meurtrier et le père se fusionnent et en deviennent un. La pensée prend la racine dans sa conscience, se développe - Arnim lutte contre les répercussions de la pièce sur sa propre réalité : « Ce n'est pas moi qui ai pensé ça²⁸⁴ ». La dialectique freudienne concernant les couples opposés, met en relief le système relationnel du masculin et féminin dont les particularités sont évoquées sous le complexe d'Oedipe. Arnim semble aller à l'encontre de ses instincts primitifs dans la mesure où il essaie de briser l'image de l'ogresse de sa mère. Oublier son père « [...] ne serait-il pas au service d'une recherche constante de « tranquillité » pulsionnelle, du maintien d'un état proche du « degré-zéro » d'excitation pris au piège du destin narcissique des pulsions?²⁸⁵ » ou bien avec le rejet de la figure dominante du père « [...] le destin du surmoi, sa force contenante, civilisatrice s'effrite et risque de se perdre?²⁸⁶ » La réponse d'Arnim est loin d'être univoque: une volonté inconsciente

²⁸⁴ HM, p.171

²⁸⁵ C. Chabert, J. André, *L'oubli du père*, Presses Universitaires de France – PUF, 2004, p.14

²⁸⁶ Ibid. op.cit., p.16

de rester le fils, de retrouver son identité à travers le regard paternel se met en contradiction avec la démarche de Montbrun qui se révolte contre son frère et tue Montrose - le fils préféré de sa mère. Comme remarque Cécile Hussherr « Pour naître véritablement, Caïn doit supprimer son frère : tuer le frère, c'est aussi tuer la Mère qui l'adore, et se libérer d'elle pour s'aventurer hors du monde²⁸⁷ ». C'est un refus de retourner dans la matrice utérine. Pierre Emmanuel reprend le thème de l'attachement du fils et de la mère: « L'enfant qui naît est en agonie, un « fœtus tombé d'Eve²⁸⁸ ». Ainsi les tentes dans lesquelles habitent les Adamites sont comparées au sexe féminin. Arnim marque et sépare deux étapes distinctes de sa vie avec la mère: avant et après la puberté, Arnim - petit enfant asexué, victime et un autre Arnim, prêt à l'écraser, le battre, la mère-ogresse, les messieurs-militaires (amant de ses mères) et les dames à venger (par le biais d'Arnim). Dans *Les Humeurs de la mer : Olduvaï* (1980), la quête du père se transforme en processus du décryptage de l'énigme de la pièce à travers un collage et un montage des souvenirs fragmentaires, des matériaux brutes de la pièce et le métadiscours²⁸⁹ (texte biblique commenté en corrélation avec le drame théâtral par Blok), des fragments revus et réinterprétés à maintes reprises par Arnim qui poursuit la silhouette floue de son père. Le metteur en scène Blok se présente dès le début comme l'incarnation du pouvoir absolu, de la loi, le porteur de la parole, en bref un archétype de la paternité. Blok symbolise la fusion de l'autorité incontestable de Dieu qui orchestre la pièce sur le premier fratricide de l'humanité. Un personnage quasi mythique, Blok est une figure polymorphe dont Arnim n'arrive pas à discerner la véritable nature et qui après l'aveu de Roederer sur sa stérilité devient pour Arnim un substitut du père. Or, Blok est une antithèse des valeurs dont Arnim est porteur (figure d'un ancien militaire s'oppose à celle d'un jeune pacifique qui fuit le service militaire qui fait apprendre comment

²⁸⁷ C. Hussherr, *L'Ange et la Bête. Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Editions Cerf, 2005, p.187

²⁸⁸ P. Emmanuel, « Missa Solemnis », dans *Sophia*, Poésie, Paris, Seuil, 1973, cité par C. Hussherr, *L'Ange et la Bête. Caïn et Abel dans la littérature*, p.187

²⁸⁹ Analysant les aspects transcendants du texte, le métalangage qui crée un *deuxième niveau de dénonciation* joue un rôle fondamental dans le décryptage des signifiés, ce qui nous inscrit d'emblée dans le processus d'interprétation « [...] qui requiert qu'une partie du langage puisse être utilisée comme interprétant d'une autre partie d'un même langage » (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. II, 1974, p.65

tuer). Le mot Père pour Arnim a quelque chose qui se rapporte à « une intimité avec la vie matée et recréée, ou alors une compromission avec le réel, qui ne vont ni l'une, ni l'autre sans une variété d'expérience, une polyvalence du conscient ou de l'inconscient que Blok possédait sûrement²⁹⁰ ». Et Blok pourrait être un prototype d'un père idéal. Avec ses lunettes, sa vie dissolue et sa puissance passagère, Blok semblait descendre « [...] de son Olympe, achetait le droit d'engendrer un fils humain tel qu'Arnim » ou c'était Arnim qui « acquérait le droit de s'approprier un père tel que Blok²⁹¹ ». Dans une lettre adressée à sa mère qu'Arnim ne lui enverra jamais, il écrit:

La pièce que nous jouons m'a permis de prendre conscience de ce que sont les vraies qualités du père: non les vertus imaginaires et frivoles du parangon, mais les graves attributs d'un modelleur d'âmes - ou plutôt d'un libérateur d'âmes. [...] Le premier de ces talents est, je crois, le tact; le second l'autorité. Viennent ensuite la lucidité, le respect d'autrui une expérience variée et approfondie de la vie, une extrême souplesse de l'imagination refusant tous les classements d'individus par catégories, enfin une énergie impitoyable dans une gaine de patience. Tout cela, nous le trouvons au plus haut point chez notre metteur en scène, qui nous aiguille et nous aiguillonne tout à tour pour nous amener, par des chemins qu'il connaît pour les avoir parcourus avant nous, à lui fournir la note la plus juste, la plus efficace. Ne trouvez-vous pas que ce serait là une définition assez exaltante du père? ²⁹²

Dans l'imagination Blok-revu-par-Arnim revient dans état nu (lors de leur entretien sur la Genèse, il était également nu) qui se dresse au milieu du temps, sur l'estrade, *le bras tendu dans un geste d'évocation*, créant son théâtre à lui - « le monde se créait comme dans un dessin animé », ce qui renforce la dimension mystérieuse du personnage. Sur l'estrade de l'ancienne église où se jouera le drame du fratricide, Blok, « [...] en proie à son complexe de Dieu le Père, donnait son nom abstrait, libérateur²⁹³ ». C'est sur ce plateau qu'Arnim endossera le rôle que Blok lui dicte en

²⁹⁰ HM, p.300

²⁹¹ HM, p.301

²⁹² HM, p.192

²⁹³ HM, p. 300

le transformant d'Abel en meurtrier Caïn. Blok avec sa « profondeur aquatique » (eau comme source de vie), une sorte d'*amphibie* et de *protéique*, n'est qu'un avatar parmi des milliers, avec son « idéale nudité ». Mais « si Blok avait été parfait, pur, transparent, il y a eût eu autant d'outrecuidance que d'in vraisemblance à se proclamer son fils²⁹⁴ ». Mais qui est Blok plongé dans un anonymat absolu: ancien militaire (symbole de la systématisation du despotisme), un « évêque détroqué », venu du Nord, derrière lequel se profile l'image d'un bourreau par excellence et qui masque son identité. Choissant le nom Bloch (prononciation allemande), il garde une empreinte profonde de la Seconde Guerre Mondiale. Il se déjudaïse comme remarque Arnim et en parlant des grandes génocides de la Bible, il prend la défense de Caïn. Comme certains exégètes bibliques l'affirment, le conflit entre Caïn et Abel est une expression de la volonté de la valorisation de sa propre identité, de l'auto-affirmation auprès du père autoritaire, tout-puissant. Dans *Le Rire de Caïn* de J-A. Lacour, le conflit dit familial se déroule à travers l'absence totale du père. A l'abandon physique se joint l'abandon moral. Le père dont Teddy n'a gardé aucun souvenir, emmène Rocky, le cadet et ce dernier devient une incarnation du choix fait, son héritier symbolique - de la force et de l'autorité qui se réapproprie de sa place légitime auprès de la mère dont il devient un investissement émotionnel. Dans *The Green Knight* d'I. Murdoch, la figure du père revient sous forme de l'union fraternelle: Lucas, le fils aîné, endosse un rôle du père dont Clément « [...] avait désiré la présence [...], comme un cadet peut désirer la présence d'un aîné qui a toujours été bon, qui l'a toujours protégé comme un père. I. Cani²⁹⁵ en analysant les particularités du recyclage du mythe médiéval du Chevalier Vert dans l'œuvre d'I. Murdoch, met en relief justement la nature paternelle de l'inconnu (prototype du chevalier vert) - Peter Mir que Lucas, armé d'une matraque, a par faute frappé à la place de son frère cadet, en pleine forêt. La légende de la décapitation se met en corrélation avec le destin de Lucas et son haine latente éprouvée envers sa mère dont il n'était que le fils adoptif, envers son frère qui lui prive

²⁹⁴ HM, p. 300

²⁹⁵ I. Cani, "Faut-il couper la tête de l'hôte, Le Chevalier Vert, un rituel étrange pour l'hospitalité", pp.34- 50, dans *L'hospitalité : signes et rites*, Actes du Colloque, études rassemblées par Antoine Montandon, Cahiers des recherches du CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2001

de son amour et l'absence du père qui aurait dû être le garant de son identité perdue. Ainsi la ligne du fratricide se superpose à celle du parricide dont Mir (paix en russe) est la victime accidentelle. Avec le parapluie vert (qui se transforme en couteau) Mir revient pour réclamer la justice - la réparation pour l'homme qui a donné sa vie pour un autre: « I stopped you from the committing a crime. [...] I saved you from the sin of Cain - and in return you have ruined my life. »²⁹⁶ Peter Mir qui relève certaines similitudes avec Lucas (Mir est juif et soupçonne Lucas d'être également juif) demande à lui un aveu - une confession d'avoir commis un crime - d'avoir voulu tuer son propre frère (la terminologie douillette comme dit Lucas). Par cet acte fratricide, Mir considère d'être lié pour l'éternité - ils ont besoin de l'un de l'autre afin de restituer ce qui a été perdu, de retrouver un repos (« I have sought for you as for my salvation. I have pursued you because I need you. We are eternally connected »²⁹⁷) Selon Cani Mir rejoue toutes les phases de la relation entre père/fils. Il demande la vengeance en famille, parmi les proches, comme « un père castrateur » (I. Cani), mais une fois Lucas accepte de rejouer la scène de crime avec Mir, il retrouve une vie autonome de l'autorité paternelle - une blessure infligée par Mir en est un acte symbolique. R. J. Quinones dans *The Cain-Abel syndrome : in Theory and History* déclare que la prépondérance, la présence nécessaire du paternel du père dans l'histoire de Caïn et Abel joue un rôle décisif et en forme un mythe des frères qui distinguent des autres versions connues. « La tragédie de la différenciation », dont il développe l'idée, est justement causée par l'abolition de l'impartialité, par la préférence accordée à l'un en dépit de l'autre (que cette préférence soit exprimée par des agents différents, mais elle a toujours un caractère « paternel »). Pourtant, la rupture avec l'ordre paternel s'accompagne souvent par le processus d'individuation. Dans *Demian* de H. Hesse, la première mise à distance avec le système rigide du père passe par l'intrusion de la notion de crime dans la vie du jeune Sinclair, accusé par Kromer (à qui on peut assumer le rôle d'un ombre) d'avoir transgressé l'ordre paternel. La persécution morale de

²⁹⁶ GK, p.123/ Traduction: « Je vous ai empêché de commettre un crime. [...] Je vous ai épargné le péché de Caïn et en retour vous avez détruit ma vie », p.201

²⁹⁷ GK, p.123/Traduction: « Je vous ai recherché comme un salut. Je vous ai poursuivi parce que j'ai besoin de vous. Nous sommes liés pour l'éternité », p.201

Sinclair, lui même « une sorte d'Abel », est une étape préparatoire pour son passage au monde d'initiés - celui de Caïn. Afin d'accéder à cet état suprême des élus, de forts, des marqués Sinclair rompt avec le monde serein, innocent:

Ich hatte in einer lichten und sauberen Welt gelebt, ich war selber eine Art von Abel gewesen, und jetzt stak ich so tief im « andern », war so sehr gefallen und gesunken; [...] Ja, da hatte ich selber, der ich Kein war und das Zeichen trug, mir eingebildet, dies Zeichen, sei keine Schande, es sei eine Auszeichnung und ich stehe durch meine Bosheit und mein Unglück höher als mein Vater, höher als die Guten und Frommen.²⁹⁸

L'abandon de ce monde lumineux/harmonieux, voire du monde paternel et l'initiation dans un monde de mensonges/un monde périlleux (la soumission aux menaces de Kromer) symbolisent ainsi une sorte de meurtre du père que le protagoniste (vacillant entre la phase caïnique et la phase abélique) commet : « Ich konnte und wollte jetzt nicht Abel preisgeben und Kein verherrlichen helfen, jetzt, wo ich eben selbst wieder ein Abel geworden war »²⁹⁹ Les impulsions venues de l'autre monde contribuent à l'écroulement des ponts qui le rattachent à l'univers d'enfance. L'initiation passe ainsi par la décomposition, *l'appauvrissement* du monde paternel. Ainsi la question de la corrélation entre le statut autoritaire du père et la volonté du fils de basculer cet ordre paternel, se connecte avec celle du renversement du système des valeurs dont le père est une figure immanente, même le garant. La lutte contre cet ombre omniprésent se traduit en quelque sorte en quête de la nouvelle identité que le fils désire acquérir à travers l'écroulement des dogmes établis. Dans ce contexte *The Secret Sharer* (1910) de J. Conrad et particulièrement, *Demian* (1921) de H. Hesse représentent une illustration marquante. L'acte du meurtre est ainsi qualifié d'une révolte contre des principes rétrogrades, médiocres du système

²⁹⁸ D., p.79/ **Traduction:** « J'avais vécu dans ce monde lumineux et pur, j'avais moi-même été une sorte d'Abel et, maintenant, je plongeais dans l' « autre monde ». J'étais tombé bien bas; j'étais complètement déchu; [...] Oui, moi qui étais Caïn et qui portais le signe sur mon front, ne m'étais-je pas imaginé que ce signe était, non une marque infamante, mais une distinction, et que ma perversité et ma misère m'élevaient bien au-dessus de mon père, bien au-dessus des bons et des justes », p.55

²⁹⁹ D., p. 116/Traduction: « Maintenant que j'étais redevenu un Abel, je ne pouvais et ne voulais pas magnifier Caïn.», p.71

paternel (dont le capitaine Archbold est une figure par excellence) qui s'anéantissent par la force et l'hardiesse de Leggatt/Caïn qui commet le fratricide pour sauver le bateau du naufrage. Leggatt qui incarne une innocence dans la culpabilité, fuit le navire et se lance dans un anonymat absolu, dans l'indétermination, se dirige vers des espaces dangereux - la rupture avec le monde du père est en même temps un défi à surmonter pour le meurtrier innocent, marqué par le signe de Caïn - l'enjeu est de retrouver son identité à lui par l'ouverture symbolique du destin qui met un point de suspension sur le parcours du personnage errant, vagabond qui se perd dans l'espace aquatique.

Dans *The Secret Sharer* la révolte de Caïn est un révolté de l'individu contre l'autorité structurante d'une institution dont le navire est un symbole marquant. Cette opposition manifeste la profondeur de la crise éthique ou psychologique que relève l'affrontement de la nouvelle conscience incarnée par Caïn et la désuétude, l'échec de l'autorité de la loi du père qui recule devant le danger, n'arrive pas à assumer la responsabilité. Et cette mise à distance passe par le meurtre d'Abel - un personnage ambigu qui menace la stabilité de la société, met en cause sa sécurité.

2.5 De la rupture à la confusion identitaire - bourreau ou victime?

Dans le cadre de notre étude, nous avons défini notre objectif dont la visée essentielle était de démontrer comment le mythe de Caïn et Abel fournit aux auteurs européens un matériau intertextuel leur permettant de puiser leur imagination dans le manichéisme traditionnel du bien et du mal et de dépasser la catégorisation traditionnelle. A ce sujet, l'étude de la bipartition axiologique s'est soumise à une analyse psychologique dont nous avons mis en relief l'importance prépondérante dans le contexte où l'être dans sa dimension ontologique acquiert une place centrale dans la conscience artistique. De plus, le fait de contextualiser les particularités du recyclage littéraire des figures des frères rivaux, nous a permis de relever derrière la confrontation fraternelle l'importance qu'acquiert l'acte de meurtre - la valorisation de la force et de l'affirmation identitaire. Comme remarque L. Szondi, le dépassement du complexe de Caïn sous-entend un mouvement vers la restitution - une acceptation, l'introjection du frère dans son système autonome, ce qui est garant de sa socialisation. La socialisation passe par la reconnaissance du constat qu'il existe un espace commun à partager avec l'autre, un système alternatif la négation de laquelle amène Caïn à la violence, à la possibilité du meurtre. Dans le présent chapitre, nous essayerons d'examiner comment à travers la bipartition qualitative dont le couple de Caïn et Abel fait souvent, même traditionnellement, l'objet dans les textes littéraires, émerge un autre paradigme du chapitre IV – la confusion identitaire. Sous la notion de la confusion identitaire nous sous-entendons la fusion possible des valeurs, voire des caractéristiques abéliques et caïniques, ce qui amène les écrivains à créer des personnages hybrides par excellence. Les seuils de fluctuation qui sont bien présents dans les œuvres nous permettent de discerner derrière un prototype défini des traits inhérents au protagoniste antagoniste. Dans le prisme de la faute et de la culpabilité, l'aliénation fonctionne comme un prétexte à s'attribuer, de prendre une partie du paradigme de celui qui voue le système univoque aux variations axiologiques. Joaquin Monegro lutte contre ses fantômes à l'aide de ses « Confessions » et effectue un passage permanent de son état de victime vers celui du bourreau, ainsi qu'Abel Tiffauges (*Le Roi des Aulnes* de M. Tournier) avec ses écrits sinistres se transforme

du faux-sédentaire persécuté en persécuteur des nomades, le capitaine dans *The Secret Sharer* de J. Conrad avec un vacillement constant entre le responsable de l'acte et la victime présumée de son équipe, Arnim dans *Les Humeurs de la mer: Olduvaï* de V. Volkoff - le personnage construit à travers *le théâtre dans le théâtre* cherchant à réconcilier en lui les traits abéliques et cainiques, et Clément de *The Green Knight* d'I. Murdoch - Caïn refoulé, miraculeusement sauvé du coup meurtrier de son frère Lucas et Revel dans *L'Emploi du Temps* de M. Butor se voit hanter par la culpabilité d'avoir trahi son frère, alors qu'il s'assimile tantôt à Caïn et lutte contre les sorcelleries de la ville, tantôt se prête à la victimisation. Ce n'est pas uniquement le personnage qui commence à évoluer, à se développer indépendamment, mais le texte commence à vivre sa propre vie, il s'auto-organise, crée son autonomie. Ainsi, le développement du sujet suit la trame instable qui par des redondances, des échos narratifs ou des duplications identitaires, est amené à admettre l'existence d'un autre en lui. La divergence entre J. Monegro et A. Sanchez peut être ainsi interprétée comme la convergence de deux parties opposées d'un même être :

Nadie le ha conocido más adentro que yo [...] creo conocerto mejor que me conozco a mí mismo, más puramente, porque de nosotros mismos no vemos es nuestras entrañas sino el fango de que hemos sido hechos. Es en otros donde vemos lo mejor de nosotros y lo amamos, y eso es la admiración.³⁰⁰

Monegro tenaillé par la haine envers Abel est le meilleur déchiffreur de son âme, car c'est le reflet de son visage abattu, dévalorisé qu'il haït en lui. Il a besoin d'extérioriser son manque, pour que les autres saisissent toute grandeur de ce héros d'angoisse, écarté, dévalorisé : « Esta fué mi desgracia, no haber nacido entre los míos. »³⁰¹ De la divergence axiologique au premier indice de la différenciation avec A. Sanchez, J. Monegro se voit attribuer un rôle de victime qui subit une inversion graduellement et devient un bourreau. Il devient un objet de la contagion

³⁰⁰ AS, p.97/Traduction : « Personne ne l'a connu plus intimement que moi [...] je crois le connaître mieux que moi-même, d'un amour plus pur car, en nous-mêmes, nous ne voyons que la bous dont nous provenons. C'est dans les autres que nous voyons le meilleur de nous, et c'est là que réside l'admiration. » p.65

³⁰¹ AS, p.194/Traduction : « Ce fut là mon malheur : ne pas être né parmi les miens », p.122

maléfique et se glisse dans la violence réciproque. Pourtant, J. Monegro garde son paradigme de victime auquel il s'assimile émotionnellement. Par l'alternance des phases de victime-bourreau, il s'oppose perpétuellement à ses instincts du meurtrier dont il arrive à maîtriser le mécanisme. Monegro vacille entre une image qui se construit par rapport à Abel Sanchez et par rapport à sa propre femme, qui peut être qualifiée de son anima à lui (à l'instar d'Adam de Byron). C'est Antonia qui fait dévoiler ses traits intrinsèques de l'agresseur, la succession chaotique, même illogique d'un *être* et de son *contraire*:

« Quejábese Caïn de que Adah, su propia querida Adah, su mujer y hermana, no comprendiera el espíritu que a él le abrumaba. Pero sí, mi Adan, mi pobre Adan comprendía mi espíritu. Es que era cristiana. Mas tampoco yo encontré algo que conmigo simpatizara. »³⁰²

C'est auprès d'elle que Monegro dévoile son âme tourmenté et déconstruit le sens afin d'inculper Abel. A ce sujet, le journal intime « Confessions » (adressées à sa fille) fonctionne comme un mécanisme d'intériorisation par excellence : le fondement pour un plus grand livre que Monegro envisage d'écrire, étant « un espejo de la vida, pero de las entrañas, y de las más negras, de ésta ; una bajada a las simas de la vilencia humana ; un libro de altra literatura y de filosofía acibarada a la vez. »³⁰³ C'est justement à travers les confessions que Monegro se camoufle, saisit, surveille et analyse les conséquences de la coexistence d'un être dans l'autre. L'écriture, de sa part, devient une arme de vengeance, une stratégie de l'auto-affirmation, le symbole de la lutte contre cet autre qui déstabilise, le miroir de l'âme qui souffre, obsédé par le désir de éliminer, d'écraser la gloire d'Abel - à faire de sorte que c'est son sacrifice qui soit admis, reconnu:

³⁰² AS, p.86/Traduction: « Caïn se plaignait de ce qu'Adam, son Adah, sa sœur, son épouse, ne comprit pas l'esprit mauvais qui l'accablait. Mais mon Adah, ma malheureuse Adah, elle comprenait, elle ce qu'était ce mal. Il est vrai qu'elle était chrétienne. Mais moi, je suis à l'image de Caïn, je n'ai jamais suscité la sympathie. », p. 57

³⁰³ AS, p.191/Traduction : « miroir de ses plus noirs entrailles ; une descente dans les abîmes de la vilénie humaine ; un grand livre de littérature et de philosophie désenchantée », p.123

« [...] la mayor coyuntura que tienes de perpetuarte en la memoria de los venideros, no son tus cuadros, no ! sino es que yo acierte a pintarte con mi pluma tal y como eres. Y acertaré, acertaré, porque te conosco, porque te he sufrido, porque has pesado toda mi vida sobre mi. »³⁰⁴

Ainsi les Confessions représentent à la fois un point de basculement et de rupture avec tout ce qu'il haït en Abel et le lieu de construction de sa nouvelle identité, un abri pour une haine distillée, élevées dans les entrailles de son âme - une haine vivante, en mouvement, une haine personnifiée, dissimulé, transposée et enfermée dans sa propre écriture - une haine devenue l'essence de son âme. Le heurtement à la structure de l'autre qui fait défiler sa force et sa supériorité, le dévoilement d'un avatar caïnique qui cherche à être compris, un repliement sur sa nature discréditée, provoque un « vide mental » (« El despejo mental ») - la découverte de l'âme qui se nourrit de la haine de l'autre. Pourtant, le passage de la phase de victime à celle de meurtrier, le dépassement de la rigidité axiologique fait partie du jeu intertextuel qui s'instaure par l'intermédiaire du tableau peint par Abel Sanchez dont la lecture en corrélation avec le mystère de Byron transmet l'effet de la division, voire le fractionnement du personnage. La transposition du mythe du fratricide s'effectue donc à deux niveaux intertextuels: un mise en abyme iconographique (Abel biblique qui invente l'enfer pour son frère) et une mise en abyme narrative (la référence au sujet du fratricide sous forme de l'histoire de l'Aragonais) - deux visions revues à travers le mystère de Byron. L'emboîtement de différentes strates du drame que vit Monegro transmet une contradiction profonde qui envahit son âme et le fait basculer de la phase de rebelle byronien vers la phase de victime qui cherche la rédemption (héros tragique). Abel se justifie ainsi d'être celui qui n'a jamais désiré d'exhiber sa préférence auprès Caïn, s'imposer dans sa plénitude totale. A ce problème de la fraternité impossible, M. De Unamuno ajoute le problème de la personnalité (comme la conséquence de l'affrontement de l'ego conscient et l'inconscient de *Rival Shadow personality*). J. Monegro se consomme dans sa solitude (Monos) et en même temps, dans la noirceur de son âme (negro). Coincé entre la partie

³⁰⁴AS, p.195/Traduction : « [...] la meilleure chance que tu aies de demeurer dans la mémoire des générations à venir ne réside pas dans tes tableaux. Non ! C'est que je réussisse à te peindre avec ma plume, tel que tu es. Et je réussirai, parce que je te connais, parce que je t'ai souffert, parce que tu as pesé sur moi toute ma vie », p.123

lumineuse et obscure de l'être humain ou comme Unamuno le nomme « problema de la personalidad » - ce vide représente pour Unamuno l'objet de recherche très précieux, qui se produit lors de la collision de deux systèmes indépendants, ce qui de sa part, provoque le dédoublement du sujet qui subit ce choc. La préoccupation d'étudier le dédoublement et le fractionnement de la personnalité, lui aide à résoudre les dichotomies internes - Caïn/Monegro lutte toujours contre sa double personnalité qui oscille entre le désir de tuer et de préserver la vie de son frère. Selon D. Jurkevich, cet épisode en question se joue un rôle d'iceberg dans l'œuvre de Miguel Unamuno sur lequel l'auteur construit une histoire de la passion. Si on prend le chiasme qui permet de transmettre le dualisme interne des personnages, on obtient l'image de deux pôles psychologiques. Joaquim Monegro –un médecin artiste, Abel Sanchez – un artiste mécanique. S'assimilant avec Caïn de Byron, Monegro perçoit sa profession comme une continuation du choix fait par Adam et Eve qui ont préféré cueillir le fruit de l'arbre de la science, un héritage qui l'emmène à concevoir le vide de la mort qu'il essaie d'ailleurs de vaincre en vain:

« Con que razón culpaba Caín a sus padres de que hubieran convido de los frutos del árbol de la ciencia en en vez de cojer de la del árbol de la vida! A mí, por lo menos, la ciencia no ha hecho más que exacerbarme la herida³⁰⁵ ».

Abel est ainsi le récipient de l'ego rejeté de Monegro et il devient un ombre d'Abel. Alors, « Moi », dévalorisé par *l'autre*, en tant qu'un sujet ballotant, un élément instable commence à s'installer dans un noyau protecteur d'où il construit un mur de défense contre cet *autre* qui s'empare de tout. Pourtant, à travers l'incertitude et le flottement, Joaquin se voit de sa part vaciller sa position de victime en laissant à Abel sa part de justice, en essayant de discerner derrière l'agresseur une image de celui qui est injustement agressé :

³⁰⁵ AS, p. 84/Traduction: « Combien Caïn avait-il raison d'accuser ses parents, qui avaient cueilli des fruits sur l'arbre de la science et non sur l'arbre de la vie! Pour moi, tout au moins, la science m'a fait qu'ouvrir la blessure. », p. 56

« El, Abel, amaba su arte y lo cultivaba con pureza de intención y no trató nunca de imponérsese. No, no fué el quien me la quitó, no! Y yo llegué a pensar en derribar el altar de Abel, loco de mí! Y es que no había pensado más que en mí³⁰⁶ ».

La justification des inclinations fratricides réside toujours dans la victimisation du sujet, dans la reconnaissance de l'existence d'un paradigme d'Abel en lui - le persécuteur latent qui se cache derrière l'archétype traditionnel de la première victime innocente. I. Murdoch dans *The Green Knight* et E. Baumann dans *Caïn et Abel* font justement un accent sur cette particularité axiologique que révèle le passage controversé d'un univers de Caïn vers celui d'Abel. Lucas est celui qui a failli devenir Caïn en occupant les deux places en même temps lors des jeux d'enfance - « les chiens » - en frappant ainsi la préférence accordée au fils cadet - au vrai fils qui lui a dérobé sa place à lui, alors qu'Hubert par son geste atteint sa propre image dévalorisée en François, en endossant la peau de bête qu'incarne Caïn. A ce propos, il est significatif de mentionner la réflexion de J. Monegro sur l'inévitabilité du fratricide - si Caïn n'avait pas tué Abel, ce dernier aurait commis le crime indiscutablement (en répondant à la question « qui a tué Caïn? », la réponse est toujours Abel - étant à la fois la victime et le bourreau). Ainsi, la relation d'amour-haine, la cohabitation du monde lumineux et des ténèbres, devient l'expression de la dualité de l'être en proie de la défaillance et de la violence foncière, l'alternance perpétuelle de l'accusation et de la justification de l'adversaire. Et l'acte qui fonctionne souvent comme une décharge émotionnelle, étant obligatoire, même nécessaire pour la délivrance, pour le dépassement de la bestialité en l'être, s'ouvre souvent sur la reconnaissance et l'expiation. Lucas après la tentative du meurtre, déclare à Clément, qu'il n'a aucune envie de réessayer, ainsi que dans *Abel Sanchez* Monegro prend pitié d'Abel Sanchez après sa vengeance en commentant son tableau et assurant sa gloire: « [...] Acaso Caïn, el biblico, el que mató al otro Abel, empezó a

³⁰⁶ AS, p.88/Traduction: « Lui, Abel, il aimait son art, il le cultivait dans une intention pure, il n'essaya jamais de s'imposer à moi. Non, ce n'est pas lui le responsable. Moi, je poussais la folie jusqu'à penser que je pourrais abattre l'autel d'Abel. C'est que je n'avais pensé qu'à moi-même. », p. 59

querer a éste luego que le vin muerto³⁰⁷ ». De même, racontant à Monegro l'histoire de deux frères Aragonais (récit qui assume une fonction d'une mise en abyme narratif, en reprenant le cadre de la rivalité fraternelle) Frederico remarque:

- [...] no solo vive miserable y vergonzosamente, del sable, sino que vive odiando a su hermano.
- Y si le hubiera matado?
- Entonces se le habría curado el odio, y hoy, arrepentido de su crimen, querría su memoria³⁰⁸ ».

Comme le souligne P. Hassoun, la rivalité est une rencontre avec lui-même - l'affrontement de l'agressif et de l'agressé, alors que la violence est à la fois commise et subie³⁰⁹. Le vacillement de la structure interne pousse ce pseudo-Caïn à rechercher toujours derrière lui un Abel innocent, dont l'existence est indispensable, incontournable même pour l'auto-définition de son être, dans le contexte de la controverse jumelage de l'autre et moi. Monegro/Caïn a besoin qu'Abel reste en vie (« [...] necesito que viva !³¹⁰ ») afin d'assumer l'indestructibilité de l'être (une réciprocité dans l'envie: « Ah, si me envidiase... [...] Ser envidiado...!³¹¹ »). Le dédoublement du personnage et le croisement du potentiel/virtuel est au cœur de l'œuvre de J. Conrad *The Secret Sharer* (1910). Un texte qui s'inspire de la vision d'une conscience coupable, met en évidence un système des personnages au caractère réversible, catalysé par le titre même - chaque personnage étant le reflet d'un autre se construit à l'entrelacement de son antagoniste. D'une part, on a Leggatt/Caïn qui tue Abel et d'autre part, le capitaine du navire qui s'attribue du rôle de Caïn par rapport au meurtrier banni. Ainsi, dans *The Secret Sharer* la figure de Caïn qu'incarne Leggatt s'analyse toujours en corrélation avec le système précaire d'Abel. L'alternance, voire le passage d'un état à

³⁰⁷AS, pp.103-104/Traduction: « [...] Peut-être l'autre Caïn, celui de la Bible, celui qui tua l'autre Abel, se prit-il à l'aimer quand il le vit mort. », p. 69

³⁰⁸ AS, p.148/Traduction: - [...] Il vit dans la misère et la honte, mais il vit en haïssant son frère. - Et s'il l'avait tué? - Alors, sa haine aurait guéri et, maintenant, se repentant de son crime, il pourrait chérir sa mémoire. », p. 96

³⁰⁹ P. Hassoun, « Au commencement était l'envie... », dans *Caïn*, Paris, Editions Autrement, Figures mythiques, 1997, p.82

³¹⁰ AS, p.47/Traduction : « [...] j'ai besoin qu'il vive ! », p.36

³¹¹ AS, p. 133/Traduction: « Ah, s'il pouvait m'envier! [...] Etre envié!... », p. 87

l'autre s'effectue à travers le déplacement de la focalisation d'un personnage vers l'autre: la version de Leggatt est une histoire de la culpabilité qui consécutivement se transforme en Abel victime auprès du capitaine anonyme: il oscille entre la dénonciation (le meurtre) du meurtrier et l'obligation d'assumer la garde d'un frère dont l'équipage commet un meurtre virtuel. En analysant la correspondance de J. Conrad avec Marguerite Poradowska, J.J. Matous met en relief justement la notion de l'« homo duplex » : « Mais vous avez peur de vous-même, de l'être inséparable toujours présent à vos côtés - maître et esclave, victime et bourreau³¹² ». D'où cette création du « mythe de l'individu », de la force de la subjectivité : « Ce qui rend proche... il l'éloigne, puisqu'il ne peut devenir un modèle³¹³ ». Ainsi, on a cette oscillation entre « le plus obscur, le plus étrange et le plus proche, le plus semblable³¹⁴ ». Caïn face à Abel devient « cet intermédiaire entre les mondes, qui possèdent assez de traits différents et assez de traits identiques pour constituer des passages » (E. Wolf). Leggatt qui se voit attribuer de la marque de Caïn, munit des traits du meurtrier par la sentence émise par l'équipage: « Mr. Leggatt, you have killed a man. You can act no longer as chief mate of this ship³¹⁵ ». A cette décision unanime, s'oppose la réponse de l'exilé innocent qui se refuse de s'attribuer le statut d'un assassin - « Am I a murdering brute? », mais obéit au mécanisme de l'auto-victimisation, voire de l'auto-punition face aux Abel de ce type en adhérant ainsi à la catégorisation axiologique établie par les autres:

³¹² J.J. Mayoux, préface pour la traduction de *Le Compagnon Secret* de J. Conrad, Paris, Flammarion, 1992, p.65

³¹³ E. Wolf, « Les figures de l'ambiguïté », dans *Caïn*, Paris, Editions Autrement, Figures mythiques, 1997, p.49

³¹⁴ Ibid. p.49

³¹⁵ J. Conrad, *The Secret Sharer*, p.26, URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/220> (première publication en 1910, New-York, Harper's Magazine). Traduction: « Mr. Leggatt, vous avez tué un homme. Vous ne pouvez plus faire fonction de second sur ce navire ». Traduction réalisée par J.-J. Mayoux, *Le compagnon secret*, Flammarion, Paris, 1992, p. 139

What can they know whether I am guilty or not - or of what I am guilty, either? That's my affair. What does the Bible say? « Driven off the face of the earth ». Very well, I am off the face of the earth now. As I came at night so I shall go³¹⁶.

Le fractionnement de l'identité, le vacillement du personnage entre le paradigme du bourreau et celui de la victime, se poursuit (sous forme d'un inversement spéculaire) également dans le protagoniste du capitaine anonyme - cette indétermination, un anonymat représente un indice majeur d'une sorte de transfert du modèle hybride de Leggatt qui devient un miroir reflétant le destin de celui qui plongé dans un « parfait solitude » (« perfect solitude »), « étranger au bateau » et « étranger à lui-même » (« stranger on board »; « stranger to myself ») faillit devenir un Caïn qui fait face aux enjeux de la responsabilité humaine et la sécurité de l'équipage dont le sort ne dépend que de lui :

At that moment I was alone on her decks. There was not a sound in her - and around us nothing moved lived, not a canoe on the water, not a bird in the air, not a cloud in the sky. In this breathless pause at the threshold of a long passage we seemed to be measuring our fitness for a long and arduous entreprise, the appointed task of both our existences to be carried out, far from all human eyes, with only sky and sea for spectators and for judges³¹⁷.

Or, cette dichotomie « l'agitation de la terre » et « la sécurité de la mer » met en exergue le bouleversement et les contradictions dont le capitaine devient le prisonnier : « And suddenly I rejoiced in the great security of the sea as compared with the unrest of the land [...]»³¹⁸. Alors le navire fonctionne comme une espace à découvrir, l'espace à conquérir, son espace à lui qu'il

³¹⁶ SS, p.81/ Traduction: « Qu'est-ce qu'ils en savent, si je suis coupable ou non, ou aussi bien, coupable de quoi? C'est mon affaire. Que dit la Bible? « Chassé de la face de la terre ». Fort bien. Je suis exclu de la face de la terre maintenant. Comme je suis venu de nuit de même je partirai », p. 166

³¹⁷ SS, p.6/Traduction: « Pour le moment j'étais seul sur le pont. Il n'en sortait pas un bruit, et autour de nous rien ne bougeait, rien ne vivait, pas une barque sur l'eau, pas un oiseau en l'air, pas un nuage au ciel. Dans le suspens de cette pause au seuil d'un long passage on eût dit que nous mesurions nos forces en vue d'une entreprise longue et ardue, la tâche allouée à notre commune existence et qu'il fallait mener à bien loin de tous les regards, avec le ciel et la mer comme seuls spectateurs et seuls juges », p. 128

³¹⁸ SS, p.14/Traduction: « Et soudain je me sentis heureux de la grande sécurité de la mer, à l'opposé de l'agitation de la terre [...] », p. 132

cherche à connaître, à en saisir le sens à travers un immense miroir reflétant « cette traversée des apparences »:

My strangeness, which had made me sleepless, had prompted that unconventional arrangement, as if I had expected in those solitary hours of the night to get on terms with the ship of which I knew nothing, manned by men of whom I knew very little more³¹⁹.

Et cette apparition imprévue de Leggatt de Sephora, de son propre reflet dans cet immense miroir de mer assume un rôle d'un catalyseur du dédoublement de son essence : « [...] as though I had been faced by my own reflection in the depths of a somber and immense mirror³²⁰ ». L'accueil de ce double dans sa cabine en forme de L (initial de Leggatt) est ainsi l'accueil de sa partie latente du meurtrier qui se présente à l'improviste sur le bord de sa propre navire.

2.5.1 Devenir Caïn - la vacuité abélienne et le dédoublement du personnage d'après « Olduvaï » de V. Volkoff

La configuration et la répartition des caractéristiques qui forgent le paradigme du premier meurtrier et celui de sa victime se soumettent souvent à un certain jeu de tissage, au système d'échanges complexes, ce qui modifie sans cesse une image reflétée à travers plusieurs niveaux de la fiction même. La reprise, voire le transfert des séquences ou des références intertextuelles d'une strate narrative vers l'autre contribue à la mobilité des composants propres au protagoniste du récit de fratricide et tout au plus, à la transformation profonde de la structure même d'un élément mythique recyclé. Le mythe se lit ainsi à travers plusieurs facettes que les images

³¹⁹ SS, p.12/ Traduction: « Mon étrangeté, qui m'avait ôté le sommeil, m'avait inspiré cet arrangement peu orthodoxe, comme si j'avais pensé mettre à profit ces heures solitaires de la nuit pour m'entendre avec le navire dont je ne savais rien, et que manœuvraient des hommes dont je ne savais pas beaucoup plus », p. 131

³²⁰ SS, p.22/Traduction: « [...] comme si j'avais été en face de mon propre reflet dans les profondeurs d'un sombre, immense miroir », p. 137

primaires (voire bibliques) passent afin de se doter d'un nouveau symbolisme qui en corrélation avec d'autres lignes mythologiques (comme le mythe de Thésée dans « L'Emploi du Temps » ou celui du Roi des Aulnes dans l'œuvre de M. Tournier) permet de construire des personnages à caractère hybride et de suivre le dialogue entre deux côtés opposés qui commencent à fonctionner comme un seul ensemble à l'intérieur duquel l'enchaînement des éléments antagonistes se prêtent à l'analyse spéculaire à travers un miroir déformant. Lors de sa première entrée dans la salle de répétition, c'est dans le miroir qu'Arnim (« Olduvai ») distingue la silhouette d'un homme qui récite le rôle de Montbrun (Guy Lepetitjean interprétant Montbrun, le prototype de Caïn) - un personnage qui évoque en lui en même temps l'admiration et la peur, incarnant la hardiesse et la brutalité meurtrière imprégnera le développement d'Arnim en tant qu'un protagoniste majeur de la pièce sur le fratricide. Une pièce avec la bipartition nette où le signifiant onomastique véhicule un sens bien explicite (Montbrun - Caïn et Montrose - Abel, de même: Abel Sanchez et Joaquin Monegro), fait générer un meurtrier qui ne commet un crime que par l'amour envers son frère cadet, ce qui devient la première expression de la contradiction, de l'incohérence et la dissonance qui sillonnera tout le parcours d'un acteur novice dans la pièce labyrinthique basée sur le chapitre IV de la Genèse. La structure en abyme des *Humeurs de la Mer* (1980) permet de suivre le processus du développement du protagoniste Arnim dans et en dehors de la pièce « Olduvai » au fond de toute une série de contraintes et de désaccords. Par l'emboîtement du réel dans l'irréel, transformé par la force magique du théâtre, Arnim se voit déplacer à travers des cercles quasi autonomes - cercles de la temporalité qui se détachent sournoisement sur le « disque tournant », étant un symbole, une expression absolue de la finitude de l'être qui, à de différents moments, traverse des espaces divergents afin d'arriver au point final - à la mort. La spirale verticale à la façon d'un ressort projette ainsi la représentation sur un plan horizontal afin de faire démontrer l'insaisissabilité de l'ouverture:

Ces cercles presque complets, mais toujours incomplet tout de même, portant dans leur forme, c'est-à-dire dans leur être, la raison géométrique de leur anéantissement, rien ne figure qu'eux les divers âges de la vie; lents et spacieux d'abord, puis étroits, attirés comme par un tourbillon vers le

centre qui les détermina et qui les condamne, il n'y a qu'à les regarder tourner sur eux-mêmes - pas tout à fait sur eux-mêmes cependant - pour découvrir une image simultanée de l'enfance contemplative, de la maturité qui s'accélère et de la culbute finale. [...] Nous vivons par pseudo-cercles concentriques. Tout ce qui nous entoure a la forme d'un cercle à peine entrouvert pour laisser pénétrer la mort³²¹.

Ainsi, *Olduvai* (un cercle parmi d'autres³²²) emboîte de sa part trois cercles quasi autonomes que passe chaque personnage, n'obéissant pas à une ordonnance prédéterminée. Sur le disque-temps ce sont des protagonistes qui sont la musique, « qui cheminent au creux de la gravure », alors que le lecteur peut déplacer à volonté l'aiguille se dotant d'un pouvoir presque divin - omettre des passages ou revenir à ceux qui le charme. Arnim qui s'aventure dans les labyrinthes de l'univers théâtral³²³, se soumet donc à la logique de l'art qui est tributaire d'une perspective. La remontée dans le temps et la traversée dans l'espace, le changement du vocabulaire, de l'apparence orchestré par un metteur en scène qui devient un substitut d'un Dieu omniprésent/omnipuissant, contribuent à ce que l'identité d'Arnim ne soit plus perçue comme quelque chose de stable, de fixe, mais de modifiable, de flexible - on est « [...] plusieurs autres hommes, un million d'autres hommes³²⁴ ». Selon le metteur en scène le théâtre a deux sortes de jouissance, « [...] l'un consiste à communiquer avec l'autrui, à le caresser, à l'éperonner, à le faire rire, attendre, frémir, à lui enfoncer des idées dans le crâne, à régner sur lui avec son accord. [...] l'autre plaisir, différent, presque contradictoire, consiste à sortir de notre peau, c'est-à-dire de

³²¹ HM, pp. 9-10

³²² « Les Humeurs de la Mer » se composent de quatre romans autonomes

³²³ V. Volkoff emboîte une pièce théâtrale dans le tissu romanesque d'*Olduvai*, construisant ainsi un univers artistique où le passage de la diégèse romanesque à la diégèse théâtrale est bien subtile. Peut-on parler des relations architextuelles qui s'établissent entre ces deux séquences d'*Olduvai*?

G. Genette repère cinq types de relations transtextuelles (*transcendance textuelle* du texte, ou autrement dit « [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secret avec d'autres texte ») : intertextualité (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »), paratextualité (relation d'un texte avec son environnement textuel), métatextualité (relation de commentaire ou critique d'un texte dans un autre texte), hypertextualité (relation de « greffe » ou la reprise d'un texte A - hypotexte par un texte B-hypertexte sous forme de pastiche ou de parodie) et architextualité. L'architextualité désigne selon G. Genette, « [...] l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. [...] » (G. Genette, « Palimpsestes », Paris, Seuil, 1982, p.7-12)

³²⁴ HM, p.14

notre destin, pour jouer le jeu interdit qui s'appelle: « Si j'étais un autre³²⁵ ». C'est pouvoir tuer en esprit, se contaminer, admettre l'existence de cet autre en soi, de l'accueillir comme s'il était toujours une partie inhérente de la structure - « c'est le plaisir d'un gamin qui [...] commence à aboyer, et entend, un à un, tous les chiens du village lui répondre. Le gamin est devenu chien³²⁶ ». Arnim qui après son arrivée, se retrouve au seuil d'une pièce, « [...] presque dépourvue de meubles³²⁷ », dans une sorte d'espace vide, voit dans le miroir celui qui avec la voix rauque et le ton menaçant récite un extrait du monologue de Montrbun/Caïn. Un homme merveilleusement expressif devient ainsi un modèle de perfection en matière artistique qu'il ne pourra jamais atteindre: « Jamais [...], je ne pourrai en faire autant³²⁸ ». Sollicité par un groupe des émigrants français, à endosser le rôle d'Abel (correspondance complète avec sa nature pacifique), Arnim s'inscrit dans la continuité de la réflexion dominée par la pensée chrétienne et s'influence par la lecture traditionnelle de la rivalité de deux frères - jouer un juste ne pose aucun problème éthique, malgré son inexpérience. *Quelque chose* de violent et de brutal se heurte à l'ordre harmonieux de l'univers de Montrose et ce *quelque chose* pousse Arnim à changer complètement d'identité en s'interrogeant sur les mécanismes relationnels, les particularités de l'expression gestuelle ou langagière propre au théâtre et la mise en jeu de sa propre nature même qui cherche à s'écarter, à se distancier du paradigme de Caïn dont il est dans l'impossibilité d'interpréter le rôle. L'univocité et l'appartenance à une catégorie morale bien distincte est au cœur de la vision d'Arnim concernant les procédés de la construction du personnage - la facilité d'accueillir, de faire naître Abel par des mots, le timbre, la posture, s'oppose à la difficulté de faire correspondre le personnage à la vision du metteur en scène qui le perçoit à travers l'ambivalence identitaire, voire à l'hétérogénéité qui n'est rien d'autre que l'expression de l'unité. La réversibilité des rôles et la possibilité de discerner derrière chaque Caïn un Abel persécuté, à travers chaque personnage même antipathique une identité à admirer,

³²⁵ HM, p.118

³²⁶ HM, 118

³²⁷ HM, p. 16

³²⁸ HM, p. 16

s'accomplit dans le visage de Debeaujeux/Diboujou (dont la couleur de la peau était déjà le signe majeur de différence, de l'altérité) qui, après le départ de Guy Lepetitjean, est convié à assumer le rôle de Caïn - le visage incolore qui traduisait le maintien et la fierté, la douleur des humiliations et des atrocités subies par ses ancêtres: « Et cependant, la différence était là: il la sentait en lui-même, ne fût-ce que dans cet élan d'amour pour cet homme qu'il voyait pour la première fois³²⁹ ». En défendant Henri Debeaujeux, Arnim voit en lui la possibilité de dépasser ainsi le manichéisme traditionnel à travers du paradigme primaire du Noir et du Blanc, ou la réhabilitation de la *nuit* contre le *jour* et de mettre en avance la liberté d'allure, le corps conquis de l'intérieur défilant sur le plateau entre ces *hommes ordinaires*, comme un *autre* :

Ce meurtre symbolique accompli par le nègre lui apparaissait comme un sacrifice offert pour tous les torts causés par une race à l'autre: il était ainsi heureux d'accepter, et cette acceptation formait la matière de celle de Montrose, moirant toujours pur et sans ressentiment contre son assassin. Henri avait beau se montrer redoutable, Arnim se trouvant de son côté, la force d'Henri lui appartenait pour ainsi dire par son occupation. La frayeur d'Arnim grandissait Henri, et Arnim, amis d'Henri, en sortait grandi³³⁰.

La scène du meurtre accomplie dans les coulisses devient ainsi une expression de l'unanimité, du rapprochement intime de la victime et de son bourreau qui fait preuve de certain degré de qualité, de supériorité, mais qui n'a jamais été plus proche de lui, plus familier à lui qu'en ce moment de la violence obscène. Le meurtre prend donc une dimension d'un complot commun dirigé par le « noir, puissant, profondément troublé » qui devient « [...] un symbole vraisemblable du meurtre » par le consentement d'Arnim prêt à répéter la même scène encore une fois:

Ils sortaient de l'espace scénique par la côté cour, côte à côte, le Noir à gauche et légèrement en avance sur le Blanc, qu'il dominait d'une demi-douzaine de centimètres. Au troisième pas, Arnim

³²⁹ HM, p. 57

³³⁰ HM, p.120

posait sa main gauche sur le bras droit, et le regardait de bas et haut, avec une intense affection fraternelle. La nécessité de tuer se nouait dans l'estomac - « surtout pas dans son cœur! » - d'Henri³³¹.

C'est par cette interaction ou de l'unité possible du *je* et de *l'autre* dévoilée dans un espace magique du théâtre qu'Arnim découvre la conscience de la pièce où chaque personnage reste profondément attaché l'un à l'autre, où le remplacement de l'un par l'autre provoquerait l'écroulement de la pièce ou la création d'un univers parallèle. Le déchiffrement du sens que porte chacun protagoniste s'analyse ainsi en corrélation avec celui qui forme un couple avec ce dernier. Donc, les relations qui n'obéissent pas aux principes de la correspondance parfaite ou de la complémentarité, se développent comme étant indépendantes (deux systèmes hétérogènes et superposés) au départ dont la réciprocité et non pas l'exacte similitude tendrait vers l'amour infini. Mais la pièce et le développement du personnage s'effectuent à la base de l'expression verbale et non algébrique. Ainsi surgissent toute une série des cases vides qui tendent à être complétées. Or, pour Arnim la pièce fonctionne comme un métier à tisser et elle existe parce qu'elle est *voulue*, « [...] elle était la somme de ces dix volontés » (dix acteurs). L'interaction entre des personnages prend la forme d'un tableau avec des lignes verticales et horizontales et le décortilage des personnages se fait à la base de la double lecture: chaque case au croisement de ces deux lignes indépendantes Arnim inscrit un mot clé qui permet d'évoquer les particularités de leur relations réciproques. De cette manière, Arnim refuse l'interprétation univoque des protagonistes qui emboîtent en eux des qualités souvent opposées dont la réactualisation dépend de la vision et de la perspective portées sur eux:

Il faut que chacun de nous puisse en permanence calculer ses coordonnées dans un univers à neuf dimensions, puisque nous sommes dix. N'oubliez pas qu'il y a, dans cette pièce, une indication à caractère pythagoricien: nous sommes semblables, dit Montbrun, comme les triangles l'un dans l'autre inscrits³³².

³³¹ HM, p. 119

³³² HM, p. 141

Après le départ du deuxième Caïn, Bloch prend la décision de déplacer Arnim du rôle d'Abel vers celui de Caïn et Arnim fait face à l'enjeu d'admettre l'existence d'un univers parallèle, voire alternatif qui vient en contradiction avec son essence: renoncer à des rôles flatteurs (Montrose et Faon), sans la moindre *ambigüité* qui porte la *conviction* proche de sa nature et endosser le rôle qu'il *répugne* profondément (« [...] ni ma voix, ni mon physique ni - si j'ose dire mon moral, ne me prédisposent pas à interpréter le rôle de Celui-qui-dit-non-à-Dieu, et qui le lui dit pour de très mauvaises raisons³³³. ») Le passage d'un Montrose à Montbrun se fait par la projection graduelle d'Arnim dans les rôles des personnages qu'il observe à la fois de l'intérieur (dans la pièce) et de l'extérieur, les protagonistes changent ainsi de statut en se transformant des *objets* à analyser en *sujets* opposés qui se rapprochent, s'entrecroisent, se confondent ou s'éloignent l'un de l'autre. L'alternance du mouvement cosmique qu'Arnim ressent dans la voiture de Guy (premier face à face avec celui dont le rôle Arnim s'interprétera ultérieurement) à travers un temps immémorial, et la saine immobilité de l'harmonie de l'appartement des Rogederer et surtout de la nappe quadrillé de leur salle à manger, révèlent à Arnim le symbolisme de la restriction géométrique qui emboîtent à l'infini d'autres structures miniaturisées et auquel obéissent les personnages qui de la pièce pénètrent dans la vie réelle: « [...] nous étions plutôt un losange, un losange inscrit dans le carré de la table³³⁴. »

C'est Bloch qui guide Arnim dans le décryptage minutieux de Montbrun/Caïn, la dissonance de Dieu qui refuse d'être lu, d'être compris (« Que je sois champ, mais pas que je sois lettre³³⁵ » - dit Inca), car c'est Dieu même qui veut qu'il reste opaque. En commentant chaque verset du chapitre IV de la Genèse, Bloch acquitte Caïn de son péché, étant *victime d'une erreur judiciaire* - il n'a pas tué Abel; il n'a jamais voulu frapper son frère, ne faisant qu'assumer le projet prémédité de Dieu. Mais la faute restant toujours rapporté à un *autre*, à *quelqu'un*, exige d'inventer Caïn, admettre qu'il a commis un acte du fratricide pris par la jalousie et la haine de celui qui le devance, qui s'approprie de l'amour de Rachel (objet de rivalité). Pour Block,

³³³ HM, p.188

³³⁴ HM, p. 41

³³⁵ HM, p.209

endosser le rôle de n'importe quel personnage, c'est faire un peu d'ésotérisme. « [...] chaque homme est un microcosme et qu'il contient en puissance l'humanité tout entière. » C'est un amalgame de « milliers de virtualités » et on en choisit un - « Caïn qui se cache en vous » nécessite la stimulation afin d'être joué à la perfection: « Il faut que vous parveniez, selon l'expression latine, à admettre le meurtre en vous. Il faut que vous soyez enceint du meurtre et de la civilisation. [...] Mais il faut d'abord payer le prix: tuer³³⁶. » Il n'y a aucune technique théâtrale qui protège les amateurs contre ses rôles. Une fois, ils les jouent, il leur est impossible de revenir en arrière - en entrant dans la peau du personnage, chacun invente son propre Caïn qui n'obéit pas aux principes universels admis et chaque nouveau Caïn n'est jamais semblable aux autres: « Habituez-vous à marcher, à manger, à vous doucher, à vous endormir - seul ou non - comme un meurtrier³³⁷ » - dit Bloch à Arnim. Le défi de devenir Caïn s'effectue en dépit de l'étouffement d'Abel dans ses gestes, dans sa tête, sa démarche, son attitude et son ton afin de « dépecer », « écorcher » et « réussir la greffe », se transformer en Montbrun parfait : « [...] je fais des pieds et des mains pour devenir Montbrun; je hurle, je chuchote, je gesticule, je me pétrifie, je joue les stylites et les derviches tourneurs, et je reste toujours aussi mauvais³³⁸. » Or, c'est pendant les répétitions devant la glace que Montbrun né en Arnim: « C'était merveilleux de sentir le personnage de Montburn se gonfler en lui comme un ballon pneumatique et prendre la densité et la formes propres. [...] Dans la glace, un Caïn presque byronien prenait corps³³⁹ ». Arnim doit assumer ce *contrat de parole* (selon D. Maingueneau « à chaque genre de discours est donc attaché un contrat spécifique »³⁴⁰) qui lui assigne une place déterminée dans cette organisation verbale de la pièce théâtrale et le discours du réel même. Il était à la fois, Arnim d'hier et celui de demain, un comédien prêt à se plonger dans son bain de public, Montbrun qui s'affirme par le meurtre du frère et Montbrun vieux, exilé qui devient un seigneur admettant les horreurs de la vie. Par l'incarnation quotidienne, Arnim parvient à faire cohabiter trois

³³⁶ HM, p.263

³³⁷ HM, p.263

³³⁸ HM, p.262

³³⁹ HM, p.329

³⁴⁰ D. Maingueneau (dir.), « Les analyses de discours en France », *Langage*, N°117, 1995, p.23

personnalités différentes qui vivent leur vie autonome – cette ubiquité d’être à la fois *partout* et *nulle part*, *là* et *ailleurs* donne la dimension a-temporelle du personnage de Caïn qui est à la fois *lui et l’autre* :

Arnim se sentait vivre plusieurs vies à la fois, comme s’il avait accédé à cette ubiquité, à cette poly-incarnation. [...] Montbrun jeune, qui s’était implanté en lui, lui avait donné des poses tendues, incomplètes, qui disparaissaient en ce moment au profit des gestes mesurés, à peine perceptibles et toujours adaptés aux circonstances, ceux du Gouverneur Montbrun dont l’allure n’était pas sans rappeler celle du duc son père³⁴¹.

Montbrun, Montrose, et les autres personnages existent non seulement dans un laps de temps déterminé, lors des répétitions, mais toujours et partout. La pièce fait une accession à un échelon supérieur dans l’inconscient d’Arnim, ce qui le rend si différent de celui qu’il a été la veille. Il entre avec toute son essence dans cette toile d’araignée et essaie d’en éclaircir les pistes brouillées, de déchiffrer ce bloc temps-espace, de prendre conscience de cette pièce qui constitue pour lui un « lieu géométrique commun à une série d’êtres sans rapport entre eux ». Ainsi Caïn et Abel fonctionnent comme des signes, voire des cases du système relationnel qu’Arnim construit afin de décrypter la nature de chaque personnage de la pièce et constate que leur nature fait toujours un objet de la relativité absolue. En les comparant à la constellation de la Grande Ours, Arnim ressent l’existence d’un chef d’orchestre magique, presque divin (Bloch et la pièce) qui dirige, désigne, transforme et donne le sens à ces cases virtuelles qui emboîtent de leur part toute une série de possibilités, de caractères, de destins. Et être Abel ou Caïn, c’est faire rejouer, revivre une partie correspondante, latente qui attend son tour afin d’être révélé:

[...] il n’y a de rapport entre les étoiles formant la Grande Ours que celui que leur ont imposé les astronomes du Sol III. [...] Que se passerait-il si, d’un jour à l’autre, de nouveaux astronomes

³⁴¹ HM, p. 438

décalquaient de nouvelles images intérieures sur la face du ciel, et démembraient la Grande Ours pour en donner les morceaux à des constellations voisines [...] ³⁴².

C'est justement en appliquant ce principe conventionnel à la répartition des rôles que Blok assume le rôle de cet *astronome* effectuant le démembrement du système relationnel antagoniste de deux frères et fait ainsi déplacer une partie de la *constellation* de Montrose/Abel vers celle de Montbrun/Caïn. « [...] comme si, après avoir plongé, Arnim remontait aveuglement à travers les eaux ³⁴³ » - à travers un nouvel Arnim un nouveau Montbrun prenait ses traits. Par conséquent, le fait d'avoir accepté le paquet rectangulaire avec deux poupées (Inca/Bela) symbolise déjà la confirmation d'Arnim d'incarner le rôle de Montbrun. C'est justement dans un chapitre intitulé « Entre-deux » que les premières références directes au chapitre IV de la Genèse apparaissent dans le roman « Olduvaï »: le metteur en scène dans un dialogue avec Arnim explicite la portée symbolique de la pièce:

- Enfin, dites-moi, c'est l'histoire de Caïn, cette pièce, oui ou non?
- Il n'y a pas proprement à parler d'histoire de Caïn, dit Block en se resservant. Il y a un mythe de Caïn, et cette pièce, indéniablement...
- Quelle différence?
- Une histoire, c'est du passé; un mythe, c'est du présent. Il y a très peu de mythes dans l'Ancien Testament, mais on en trouve quelques-uns. La pomme, Mammon, Caïn et peut-être Jéricho. Le reste, comparé à l'explosion mythologique grecque, ce n'est que contes de bonnes femmes, ou alors prophétie, c'est-à-dire réalisme, histoire au futur. Caïn est au présent.
- Pourquoi? Parce que le meurtre est éternel? Je ne suis pas de votre avis.
- Surtout parce qu'on ne comprend pas très bien. Un mythe n'est jamais rédigé qu'à moitié: il faut suppléer le reste, et comme celui qui supplée est au présent, le mythe devient présent du même coup ³⁴⁴.

La lecture des versets de la Bible suivi des commentaires hasardeuses de la part du metteur en scène - Block marque ainsi une tournure importante dans le roman, aussi bien au plan

³⁴² HM, p.125

³⁴³ HM, p.239

³⁴⁴ HM, p. 204

sémantique, que structurale et le place d'emblée dans un rapport étroit avec le texte du chapitre IV de la Genèse. La simple histoire de la rivalité fraternelle débouche sur des questions complexes, telles que le mal collectif, la responsabilité, la civilisation, le rapport de Dieu et l'Homme.

2.6 Etre un ogre - bricoler un personnage hybride. Deux Abel dans *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier

Par l'entrelacement des événements magistraux historiques et d'un amalgame des figures mythiques, M. Tournier fait de son roman *Le Roi des Aulnes* (1970) une manifestation éloquente de l'opposition entre le persécuteur et l'oppressé, la victime et le bourreau dont la catégorisation bien nette se prête souvent à une certaine ambivalence et s'interprète en termes de la réversibilité des rôles. Or, au départ, la référence au chapitre IV de la Genèse se traduit explicitement déjà dans le modèle bipartite, dans la dichotomie originelle entre l'espace d'Abel dont le protagoniste porte le prénom et celui de Caïn - une figure de contraste - qui marque cette ligne démarcative tracée entre les agriculteurs et les bergers. La confrontation du nomade (Abel) et du sédentaire (Caïn) est une première référence biblique à la base de laquelle M. Tournier crée un personnage controversé. Abel assigne à son prénom la dimension profondément métaphysique et s'attribue du statut d'un *héritier* de la querelle entre deux conceptions, deux philosophies de vie qu'incarne le modèle traditionnel de Caïn/Abel. Avec un *teint bistre*, les *cheveux plats et noirs* qu'il hérite de sa mère qui ressemblait à une gitane, Abel Tiffauges porte déjà dans son physique la trace de la race d'Abel biblique - comme une prémonition de son destin et incarnation d'une confrontation éternelle avec un autre - Caïn:

C'est comme ce prénom d'Abel qui me semblait fortuit jusqu'à ce jour où les lignes de la Bible relatant le premier assassinat de l'histoire humaine me sont tombées sous les yeux. Abel était berger, Caïn laboureur. Berger, c'est-à-dire nomade, laboureur, c'est-à-dire sédentaire. La querelle d'Abel et de Caïn se poursuit de génération en génération depuis l'origine des temps jusqu'à nos jours, comme l'opposition atavique des nomades et des sédentaires, ou plus précisément comme la persécution acharnée comme dont les nomades sont victimes de la part des sédentaires³⁴⁵.

La crise sacrificielle entre les sédentaires et les nomades dont le symbolisme se forge dans la Genèse définit cette opposition en termes de la crise des différences et provident « de l'ordre

³⁴⁵ RA, p.50

culturel dans son ensemble [...] »: « Cet ordre culturel n'est rien d'autre, en effet, qu'un système organisé de différences; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur « identité », qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres³⁴⁶. » L'onomastique biblique se sert ainsi d'un point de départ de l'initiation à l'univers mythologique de Tiffauges, parsemé de signes, où rien n'est lié au hasard (conventionnel?). « Tout est signe³⁴⁷ » - écrit Abel Tiffauges dans son journal intime qu'il nommera ultérieurement comme « Ecrits Sinistres » (rédigé avec sa main gauche, faute d'usage de sa main droite après un incident) et prépare ainsi le lecteur à un jeu de décryptage des symboles qui font souvent objet de l'inversion, de la réversibilité et du basculement de l'ordre, si cher à Tournier. Même si Abel Tiffauges se réclame comme porteur de l'essence abélienne, la citation tirée du Chapitre IV de la Genèse³⁴⁸ concernant la condamnation de Caïn, devient l'expression directe de l'ambiguïté, la dualité même du personnage d'Abel. Le protagoniste dont la vision de tout type de système binaire s'analyse en corrélation avec l'unité originelle de chaque être qui à travers le passage « [...] du singulier au pluriel », ressemble à un ensemble « [...] des poupées gigognes emboîtées les unes dans les autres³⁴⁹ », se transforme en être hybride qui enchâsse deux images opposées et se transforme en Abel caïnisé. Une réflexion menée autour de la malédiction et de l'errance de Caïn reflète en abyme l'avènement de cette créature qui adhère à l'univers de Caïn (Tiffauges au service du nazisme). L'exil de Tiffauges porte d'ailleurs un caractère ambivalent: d'une part, il s'inscrit dans la continuité de l'héritage abélien, mais en même temps, il traduit une errance désorientée de Caïn maudit qui par le meurtre intègre une partie de l'essence d'Abel et devient nomade - le nomade qui au bout de son parcours réussit à fermer la boucle en construisant une ville et à revenir à son point de départ, voire à la sédentarité. Ainsi, en se considérant comme « un faux-sédentaire », il partage le sort de ces marginaux qui malgré cette immobilité, une sédentarisation, une fixité absolue, gardent dans

³⁴⁶ R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Editions Pluriel, 2010, p. 77-78

³⁴⁷ RA, p. 15

³⁴⁸ « Maintenant, lui a dit l'Eternel, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras la terre, elle ne te donnera plus ses fruits, tu seras errant et fugitif sur la terre.» RA, p. 50

³⁴⁹ RA, p. 32

son essence la caractéristique de base de la structure d'Abel: or, si Abel (*métasigne* selon S. Koster) ne porte pas la brebis ou l'agneau dans ses bras, il entretient des voitures, des instruments de la migration par excellence³⁵⁰. Exister - c'est dans sa définition primaire signifie être *dehors* (selon M. Tournier), et Abel Tiffauges essaie justement de récupérer son statut légitime du nomade qui avec ses ailes (angélisme et le mouvement vertical vers le ciel qui s'oppose au mouvement horizontal de Caïn) se lancera à la recherche de son identité latente qui attend à être actualisée :

Eh bien j'affirme que cette malédiction des agriculteurs - toujours aussi endurcis contre leurs frères nomades - nous la voyons s'exercer de nos jours. Parce que la terre ne les nourrit plus, les culs-terreurs sont obligés de plier bagage et de partir. Par milliers, ils errent d'une région à l'autre - et on savait au siècle dernier qu'en faisant d'une certaine sédentarité l'une des conditions de l'exercice du droit de vote, on excluait du corps électoral une masse fluctuante importante, parce que déracinée. Puis ils se fixent dans des villes où ils forment la population prolétarienne des grandes cités industrielles. [...] Et je prends patience parce que je sais qu'un jour viendra où le ciel, lassé des crimes des sédentaires, fera pleuvoir le feu sur leurs têtes. Ils seront alors comme Caïn, jetés pêle-mêle, sur les routes, fuyant éperdument leurs villes maudites et la terre qui refuse de les nourrir. Et moi, Abel, seul souriant et comblé, je déploierai les grandes ailes que je tenais cachées sous ma défroque de garagiste, et frappant du pied leurs crânes enténébrés, je m'envolerai dans les étoiles³⁵¹.

Ainsi, par un travail citationnel consciente et des références directes, M. Tourner bricole un personnage bien complexe à l'intersection de deux modalités narratives (une alternance du « je » et de « il ») qui déterminent la polysémie et la profondeur de l'histoire, et du protagoniste même: la figure d'Abel - d'une part, prototype du berger, préféré de Dieu qui atteint finalement la rédemption, le salut; d'autre part, le descendant du peuple nomade (des gitanes et des tziganes) qui exerce le métier de garagiste et qui construit une grande métaphore de son pèlerinage vers l'Est (Prusse Orientale), s'oppose à un Abel qui prend une partie du paradigme caïnique: se

³⁵⁰ S. Koster, « Michel Tournier », 19e volume de la collection *Les plumes du Temps*, Paris, Editions Henri Veyrier 1986, p.86

³⁵¹ RA, p. 51

définissant comme un ogre, il se met au service de Caïn *botté* qui extermine les nomades et chasse des enfants (un symbole d'innocence). Donc, on assiste à une sorte d'emboîtement des figures opposées qui s'entrecroisent dans un seul personnage. Comme J.B. Vray remarque: « On ne peut s'empêcher de penser qu'un « je » peut en cacher, ou en désigner soudain, un autre³⁵². » Abel Tiffauges qui converge en lui un double perspectif, de diverses visions du monde se désigne ainsi comme un personnage oxymore. Avec des doubles maléfiques (Göring, Le Kommandeur, Hitler), ou bénéfiques (Saint-Christophe, Nestor, Barbe-Bleue) Abel Tiffauges fait partie « d'une personnalité éclatée » qui « ne se saisit que par reflets » (A. Bouloumié). Egaré dans « [...] un labyrinthe d'un monde. En proie aux inversions malignes et aux dédoublements, le héros va lutter contre la menace du chaos et remporter une victoire sur le monstre³⁵³ ». Le personnage va surmonter son côté caïnique afin de réintégrer la donnée initiale - Tiffauges vaincu par Abel. Ainsi les figures d'Abel et de Caïn dans « Le Roi des Aulnes » se représentent une sorte des structures profondes, des signes vides qui se remplissent sur la surface par des ramifications symboliques. Or, Caïn biblique se rapporte à la fois à l'image de l'ogre de la ballade de Goethe, au héros de la légende Gilles de Rais, au roi des Aulnes retrouvé dans le marécage (« Hommes des Tourbières » que le professeur Keil nomme « Rois des Aulnes », en hommage à la ballade de Goethe) ou Weidmann - assassin qui commet tous ses crimes de la main gauche. Ainsi, M. Tournier propose une sorte de double recyclage des sujets dits « éternels ». Passé sous un prisme de la double lecture, le lecteur reçoit un personnage avec plusieurs « couches interprétatives » : la version originale, voire biblique se superpose ou se mêle avec la version littéraire, fictionnelle ce qui nous donne finalement une vision hybride de ce « binôme du nomade et du sédentaire » - *nomade pacifique* contre *sédentaire belliqueux*³⁵⁴. Les références bibliques sortent des confins du texte bibliques afin de se mettre dans un nouveau circuit de sens

³⁵² J.-B. Vray, *Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lion, 1997, p.396

³⁵³ A. Bouloumié, *Le roman mythologique*, Paris, Editions José Corti, 1989, p.165

³⁵⁴ P.M. Beaudé, « Tournier et le détournement du mythe biblique », *Laval Théologique et philosophique*, Volume 59, numéro 3, octobre 2003, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008786ar>, consulté le 14.01.2015

2.6.1 « Des frères-pareils » à la destruction de l'unité d'après *Les Météores* de M. Tournier

De la contradiction au parallélisme M. Tournier génère et transforme des éléments mythologiques qui s'organisent en système et donnent une idée nette sur le jeu de la dichotomie que M. Tournier entreprend dans ses romans. « L'origine est toujours constituée par l'unité » (Adam/Eve, Caïn et Abel) - remarque M. Roselli et ceci dit, Abel qui est souvent analysé en fonction de sa différence par rapport au paradigme violent de Caïn, se perçoit souvent comme un miroir dans lequel Caïn voit son propre visage inversé - il se rend compte de sa propre différence qu'il croyait « indifférence ». Donc, la divergence au sein de l'unité et le rapport avec autrui, voire l'organisation de l'espace relationnel entre deux entités qui ne sont que deux côtés opposés d'un ensemble, occupe une place particulière dans l'œuvre de l'écrivain qui aime expérimenter sur les mythes et la mythologie en général. Le passage du *Roi des Aulnes* qui est d'ailleurs un exemple du traitement explicite et du recyclage particulier du chapitre IV, aux *Météores* s'effectuera dans une certaine continuité logique - Abel Tiffauges qui est un personnage hybride par excellence donne déjà quelques indices pour le développement de la réflexion sur la gémellité et les caractéristiques des êtres pareils (ou « des frères pareils »). Bien que le roman ne fasse pas une référence directe au mythe de Caïn et d'Abel dans son ensemble, le texte semble s'inspirer du chapitre IV en empruntant certains dispositifs de la construction du couple fraternel. Le mécanisme de la construction de l'unité et sa déconstruction violente s'organisent ainsi autour la notion de la division dont le duo d'Abel et Caïn est une expression éminente. R. Quinones dans son étude magistrale *The Changes of Caïn : Violence and the Lost Brother in Caïn and Abel Literature*³⁵⁵ remarque que M. Tournier dont l'œuvre s'imprègne de l'influence du livre de René Zazzo sur la gémellité, développe le sujet en question dans sa dimension spatio-temporelle - deux frères n'occupent jamais le même espace, remarque l'auteur, faisant du récit de fratricide une manifestation de la division. Ceci dit, M. Tournier se lance dans

³⁵⁵ R. Quinones, *The changes of Cain: Violence and the lost brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1991

une sorte de jeu d'opposition et procède au « travail sur l'antithèse ». Il met en position face-à-face « ce qui est codé *haut* (le sublime) et ce qui est codé *bas* (l'infect), ce qui se culmine par *l'oxymore mythique*, la transmutation de l'ordre romanesque, de la décomposition des thèmes, des échos et des répétitions et ce qui forme l'« esthétique paradoxale » de Tournier par la convocation « des archétypes noyés dans l'épaisseur d'une affabulation puérile³⁵⁶ ». Dans *Les Météores* le couple de Jean-Paul (jumeaux nommés souvent par ce double prénom faute de pouvoir les distinguer) exprime ainsi la parfaite alliance de deux êtres dans son unicité, alors que leur séparation s'interpelle en fonction de l'opposition sédentaire-nomade - Paul essaie de réintégrer la cellule gémellaire que Jean fuit. La phase sédentaire d'Abel se développe séparément de la phase de Caïn. Selon V. Léonard-Roques, M. Tournier convoque la figure des jumeaux comme « antithèse de l'ogre », alors *Les Météores* reprend en partie les thèmes abordés dans *Le Roi des Aulnes*. La gémellité et l'ogritude représentent ainsi deux phénomènes de contraste, mais s'expliquent et s'interprètent dans un étroit rapport. Comme le remarque S. Koster en analysant la question des frères jumeaux, chaque homme naît criminel comme il tue son frère dans le ventre de la mère - donc, chaque être né avec la marque de Caïn. Seuls les jumeaux sont innocents et la gémellité, voire la coexistence de deux êtres identiques, s'interprète alors dans le cadre du « couple homophile » (S. Koster) - « Tu aimeras ton prochain comme toi-même » - l'amour de soi-même qui ne se manifeste que par l'amour total vers l'autre, vers son frère-pareil, « dans un admirable équilibre entre l'autre et le même³⁵⁷ » :

Toute femme enceinte porte deux enfants dans son sein. Mais le plus fort ne tolère pas la présence d'un frère avec lequel il faut tout partager. Il l'étrange dans le ventre de sa mère, et l'ayant étranglé, il le mange, puis il vient seul au monde, souillé par ce crime originel, condamné à la solitude et trahi par le stigmatisme de sa taille monstrueuse³⁵⁸.

Les jumeaux des *Météores* fonctionnent comme une inversion bénigne d'Abel Tiffauges, de cet errant fugitif en quête de l'unité, bricolé et hybride, un véritable chasseur des signes. Il porte ce

³⁵⁶ M. Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 40

³⁵⁷ M, p. 198

³⁵⁸ M, p.196

nom *Tiffauges* qui est un rappel perpétuel de son acte d'ogresse, et qui atteint son paroxysme par la ritualisation des meurtres (imaginaires), le sacrifice de la génération future - des enfants. Tiffauges n'est en même temps qu'une traduction de son essence caïnique qu'il identifie d'emblée comme un persécuteur de sa race - de la race nomade, des Abel. Abel Tiffauges, une manifestation de cet oxymore, une contradiction en soi, par son essence exprime l'union de deux conceptions radicalement opposées - des bourreaux et des victimes, des nomades et des sédentaires. Or, le parcours d'Abel Tiffauges est une marche à rebours, une tentative de réintégrer l'unité originariaire - *renaître*. Si les *frères pareils* pour Jean est la destruction de l'individualité, de l'essence d'un être, pour Paul l'absence de l'autre n'heurte qu'à ce simulacre de l'unité qui revient avec une réalité déformée. La question posée à Paul par une femme inconnue à Venise « Hami, où est Jean? » est ainsi interprétée comme un écho de la question « Où suis-je?³⁵⁹ » :

L'homme sans pareil à la recherche de lui-même ne trouve que des bribes de sa personnalité, des lambeaux de son moi, des fragments informes de cet être énigmatique, centre obscur et impénétrable du monde. Car les miroirs ne lui renvoient qu'une image figée et inversée [...]³⁶⁰ ».

Chaque homme a besoin de ses semblables pour percevoir le monde extérieur dans sa totalité. Autrui lui donne l'échelle des choses éloignées et l'avertit que chaque objet possède une face qu'il ne peut voir de l'endroit où il se trouve, mais qui existe puisqu'elle apparaît à des témoins éloignés de lui³⁶¹.

C'est à Venise que Jean trouve un refuge temporaire - son premier point d'arrêt lors de son voyage. Le miroir *dérivant*, ne renvoie point le reflet, l'image à ce qui le contemple. C'est ainsi que Narcisse aurait été sauvé et c'est ainsi que Paul prend conscience de ce qu' « on passait de la vie sédentaire au nomadisme³⁶² ». La gémellité n'est jamais parfaite et le système tend à être

³⁵⁹ M, p.455

³⁶⁰ M, p.286

³⁶¹ M, p.421

³⁶² M, p. 432

délibéré de ce système clos sur lui-même (les pendules identiques et la montre de Jean qui sonne bizarrement « quelques secondes *avant* », malgré le même positionnement des aiguilles). Le besoin de fixité (statique) de Paul vient en contradiction avec la volonté de déplacement de Jean (dynamique). A *la dialectique sédentaire* Jean oppose cette « dialectique plus fruste et superficielle: le voyage ». La « cellule gémellaire » (la négation du temps, de l'existence d'après Jean) peut être ainsi interprétée comme une sorte de nomade leibnizien : « Les nomades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir³⁶³. » Et Jean commence à briser, à sortir de ce nomade afin de découvrir des « mondes possibles. » Le voyage devient une stratégie des retrouvailles dans l'espace de ce qui a été perdu dans le temps. C'est dans *Le Coq de Bruyère (La famille d'Adam)* que M. Tournier fait une référence directe à l'hybridé de l'être - une unité de deux êtres contradictoires: « Il y a deux êtres en moi. L'un voudrait se reposer sous les fleurs. [...] L'autre ne tient pas en place. Il y a des fourmis dans les jambes. Il a besoin de marcher, marcher, marcher³⁶⁴. » Cette unité originaire, deux entités divergentes dans un seul organisme, à tendance d'être séparé, brisé. Même identiques, les deux frères n'occupent jamais la même espace. Cette distanciation l'espace, l'éloignement de son jumeau, d'un être nomade est métaphoriquement traduit par l'insertion de la scène avec un miroir de Venise où Paul ne voit plus le reflet du *frère pareil*. L'éclatement inévitable du système gémellaire se lit en corrélation avec des grands fratricides dont l'Humanité s'imprègne:

Le fratricide est de toutes les générations, de tous les siècles. [...] On dirait que ce premier fratricide a servi de modèle dans la légende et dans l'histoire de l'humanité. Des frères jumeaux Jacob et Esaü, l'Écriture sainte nous dit qu'ils se battaient déjà avant de naître dans le sein de leur mère Rebecca. Et puis, il y a eu Romulus et Remus, Amphion et Zéthos, Étéocle et Polynice, tous les frères ennemis, tous fratricides. [...] « Une ville symbolique qui chaque fois paraît exiger le sacrifice

³⁶³ Leibniz, *La Monadologie*, Edition annotée par E. Boutroux, Delagrave, 1982, &7, p.144, cité par J.B. Vray dans *Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lion, 1997, p. 190

³⁶⁴ CB, p. 12

fratricide. Ayant tué Abel, Caïn s'enfuit loin de la face de Dieu, et il fonde une ville, la première ville de l'histoire humaine, qu'il appelle du nom de son fils, Hénoch³⁶⁵.

Par conséquent, en procédant à une analyse comparative, le mythe de *Caïn et Abel* se lit dans une sorte de continuité interne de l'œuvre de M. Tournier. Ainsi, le personnage hybride d'Abel Tiffauges qui se définit d'emblée comme un ogre se complète par le modèle des jumeaux de Jean-Paul (antipode d'ogre) et le modèle d'androgynie dans *La famille d'Adam*. Au sein du roman, une référence récurrente à la gémellité met en exergue la nature ambivalente du personnage qui cherche et se recherche à travers ses doubles. Le nom même emboîte deux prénoms contradictoires, même antinomiques: ainsi, Abel - figure angélique se fusionne avec le topos *Tiffauges* - un site construit par Gille de Rais (connu pour ses crimes et ses expériences alchimiques). Par la monstruosité, la cruauté et la nature ogresse Abel Tiffauges pourrait ainsi être associé à Gilles de Rais ou au personnage du conte de Perrault - à Barbe-Bleue (Abel Tiffauges convoque de sa part ce protagoniste maléfique):

Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps? Je crois, oui, à ma nature féérique, je veux dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours des choses, et lui permet d'incliner dans son sens³⁶⁶.

C'est justement la projection de son essence « dans cet univers pré-humain où la distinction du bien et du mal n'a pas de sens³⁶⁷ », contribue à former un caractère ambivalent du personnage qui symbolise à la fois la puissance et la soumission, la force et la victimisation. Un être surnaturel, « vieux comme un monde, immortel comme lui », assume sa *monstruosité* prête à *avaler* toute l'humanité afin d'en faire naître, générer un autre - c'est dans sa différence qu'il se fait valoir, s'exhiber :

³⁶⁵ M, pp.594-95

³⁶⁶ RA, p.13

³⁶⁷ A. Bouloumié, *Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, p.60

[...] monstre vient de montrer. Le monstre est ce que l'on montre. Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espace, ou encore être à l'image de ses parents³⁶⁸.

L'ogritude devient donc une inversion maligne de la gémellité - le paradigme de l'innocence absolue que M. Tournier lit en corrélation de grand mythe biblique du fratricide. Comme remarque A. Bouloumié, le mythe de la gémellité est le mythe de la fraternité « portée à son comble³⁶⁹ », alors que le mythe de l'ogre, c'est le mythe de la mort, structuré par l'opposition amour/haine, mort/vie. Abel Tiffauges - un ogre en transit, l'homme déchu, coupable, « souffrant de sa solitude et de sa séparation » (A. Bouloumié) - qui dans sa différence véhicule une nature caïnique est ainsi un reflet inversé de Jean/Paul dans *Les Météores*. La fuite de Jean dans *Les Météores* est une tentative d'aller au-delà « du champ perceptif gémellaire », de se séparer de son alter ego afin de « s'initier aux mystères de l'espace intergémellaire³⁷⁰ ». La destruction de cette unité originaire au sein de la ville hantée par le fratricide signe justement la fin de la phase d'innocence - c'est à Berlin que Jean finalise le meurtre de son frère et où Paul retrouve une mort initiatique. Un état d'innocence se gomme donc avec l'évolution des frères et les jumeaux se transforment en « frères ennemis » (A. Bouloumié):

L'humanité est composée d'ogres, des hommes forts, oui, avec des mains d'étrangleurs et des dents de cannibale. Et ces ogres ayant par leur fratricide originel déclenché la cascade de violences et de crimes qui s'appelle l'Histoire, errant de par le monde, éperdus de solitude et de remords.

Nous seuls...sommes innocents³⁷¹.

De surcroit, la recherche identitaire au croisement des systèmes axiologiques innocence/culpabilité (mythe biblique et l'ogritude), unité/division (gémellité et monstruosité)

³⁶⁸ RA, p.14

³⁶⁹ A. Bouloumié, *Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, p. 123

³⁷⁰ A. Purdy, « Les Météores de Michel Tournier: une perspective hétérologique », dans *Littérature*, Vol.40, Numéro 4, p.41

³⁷¹ M, p.196

s'enchaîne avec un insurmontable paradoxe et avec la difficulté d'être unique, d'être différent. La distance prise du personnage avec soi-même contribue à sa métamorphose à la fois en objet et en sujet et la perception spéculaire de son identité le transforme consécutivement en un terrain de contradictions. Pour Tiffauges, ainsi que pour Jean/Paul capter la partie détachée, réintégrer un espace fermé, protégé c'est une tentative de retrouver des morceaux de sa propre psyché parsemé des images des doubles, fragmenté par l'alternance des bons et des méchants³⁷², partagée entre l'autre et le même. Dans son ouvrage « Le paradoxe des Jumeaux » R. Zazzo souligne:

Ce même individu en deux exemplaires est une mise en question de la singularité de tout être, de mon être, une offense à ma propre identité. Qui sui-je? [...]C'est un défi à ma conviction d'être unique, d'être moi...Je ne suis pas si simple que je le crois, ...je risque de me dédoubler selon les expériences du miroir et des rêves, de mes propres contradictions³⁷³.

Abel Tiffauges clôt d'une certaine manière le parcours controversé, voire initiatique qui le fait perpétuellement diviser en victime et bourreau. Il porte un germe du modèle gémellaire – à l'instar du modèle des jumeaux Haro/Haïo - des *jumeaux miroirs*. Son ogritude, voire le désir de *dévor*er un enfant (en les photographiant), n'est qu'une traduction de son désir refoulé de revenir vers sa phase d'innocence, de réintégrer cette image d'Abel dont il porte le nom et qui s'efface graduellement sur le poids insurmontable de Caïn. Les figures de Caïn et Abel (évoqués et renforcés par de divers doubles) fonctionnent donc pour Tiffauges comme un reflet dans ce miroir déformant - deux parties inséparables perçues dans son unité, dans une alliance latente. Or, de ce point de vue, la fin du parcours initiatique d'Abel Tiffauges acquiert une importance particulière - il partage le sort de son double mythique, disparaît dans « l'aune noir de marécage » comme le Roi des Aulnes et rejoint l'éternité, la régression du temps avec un enfant sous son épaule (Ephraïm) dont la « force irrésistible le poussait aux épaules ». Il essaie de sauver un enfant et cet acte n'est rien d'autre que le désir de retrouver cet enfant en lui-même. Le nomade

³⁷² A. Bouloumié, *Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, p.147

³⁷³ R. Zazzo, *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984, pp.82-83

termine son cheminement horizontal. Il s'enfonce dans la terre - la terre de Caïn (mouvement vertical), dans la profondeur à l'encontre d'Abel biblique qui s'élève vers le ciel:

Pour Tiffauges il manquera toujours un enfant à l'appel, sans lequel « c'est les manquer tous », et c'est enfant, c'est lui-même. Derrière Mabel bouleversé par la blessure de Percenaire, clairement perçu par l'ogre qu'il est devenu, se cache un autre Abel, bien plus ancien dont la nostalgie fondamentale d'être aimé se dérobera toujours à l'investigation, et qui condamne Tiffauges à un perpétuel nomadisme. C'est la recherche inquiète de l'agneau perdu sans lequel, en fin de compte, peu importe le troupeau³⁷⁴.

Donc, dans le cadre de son jeu préféré (Inversion bénigne/maligne), Michel Tournier essaie de « dépasser le dualisme du bien et du mal dans un monisme métaphysique » cherchant à réintégrer le mal dans la divinité³⁷⁵. La donnée initiale, voire la *dichotomie originelle*, finit par être *ramenée à l'unité*: « Il s'agit souvent de mettre en miroir, par la création d'un frère ennemi, des concepts isolées, dont la valeur peut alors, au sein de ce système réversible, changer de signe³⁷⁶. » L'initiation de Tiffauges qui aboutit à l'inversion maléfique des signes, l'introduit dans un univers onirique, où s'emboîtent l'un dans l'autre des éléments de la mythologie grecque (Atlas - porteur de l'univers), le mythe d'ogre de Goethe, l'histoire de Saint Christophe, et de diverses références à la culture chrétienne³⁷⁷. Tout ce mécanisme, la chaîne de signes et des symboles s'unissent finalement, progressivement, et atteignent son apogée, dans un jeu de résonances et parallélismes, dans l'exécution de Weidmann (la lecture à rebours) et la découverte de l'homme

³⁷⁴ Ph. de Monès, « Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme », 1975 (Postface, *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier, Paris, Gallimard, 1970), p.505

³⁷⁵ A. Bouloumié, *Inversion bénigne, inversion maligne, Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 38-39, cité par P. Masson, « Michel Tournier au miroir d'André Gide, Relire Tournier », p.149, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

³⁷⁶ P. Masson, « Michel Tournier au miroir d'André Gide, Relire Tournier », p. 153

³⁷⁷ J.H. Gillespie, « The role of christian symbolism in *Le Roi des Aulnes* », *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, Vol. 86C, p.1-15, Royal Irish Academy, 1986, URL: <http://www.jstor.org/stable/25506136>, consulté le 26.01.2015

du marécage, deux doubles d'Abel Tiffauges, ce qui dévoile son caractère hybride. Le paroxysme arrive avec Ephraïm qui le transforme de l'ogre/monstre en Léviathan - signe majeur apocalyptique (l'eau de Kaltenborn devient rouge). La destruction totale de son signe d'innocence, l'innocence qui se brise sur les correspondances malignes déduites des témoignages d'Ephraïm qui fait écrouler le monde tiffaugien (la superposition du plaste chrétien et celui de sa propre religion). Le porte-enfant est *détruit* par l'enfant. L'histoire d'Abel Tiffauges, telle que l'horizon d'attente du lecteur l'interprète, n'est que l'histoire de Caïn collectif dont Abel - la victime, le persécuté, devient l'un des opérateurs. Ici, il met accent plutôt sur l'aspect sociologique (individu s'efface temporairement derrière la notion d'un « groupe » - nomades/sédentaires. Alors que dans *Les Météores*, il se retourne vers son aspect « psychologique » - gémellité et le fonctionnement du système des frères « pareils ». La rupture qui mène vers la destruction de l'unité des jumeaux)³⁷⁸. Ce jeu d'emprunt des séquences bibliques n'est pas sans rapport au double jeu intertextuel de M. Tournier : intertextualité externe (références de la Bible) et interne (*Coq de Bruyère - Famille d'Adam, Les Météores*). L'intertextualité assume ainsi des fonctions référentielles (voire la référence, le renvoi « à un modèle antérieur »), ainsi que des fonctions transformatrices et sémantiques - subversion du sens (« il ne s'agit pas de reproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transformer »³⁷⁹). Dans ce contexte, il est pertinent de nous référer à la définition de L. Jenny, qui déclare que l'intertextualité fonctionne à la fois « comme détournement culturel » et « comme réactivation du sens³⁸⁰ ».

³⁷⁸ W. Vogels parle de quatre interprétations de l'épisode IV : individuelle, littérale, mythologique ou psychologique, auxquelles peut s'ajouter également la lecture collective, ethnographique, sociologique. W. Vogels, « Caïn : l'être humain qui devient une non-personne (Gn 4, 1-16) », dans *Nouvelle revue théologique*, vol.114/3 (pp.321-340), 1992

³⁷⁹ M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.16

³⁸⁰ L. Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* 1976, No27, p.279, cité par M. Eigeldinger, « Mythologie et Intertextualité », Genève, Slatkine, 1987, p.16

2.7 Caïn et Abel - deux mondes qui se croisent. Au-delà du bien et du mal dans *Demian* de H. Hesse

« Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin, der Versuch eines Weges, die Andeutung eines Pfades. Kein Mensch ist jemals ganz und gar er selbst gewesen; jeder strebt dennoch, es zu werden, einer dumpf, einer lichter, jeder wie er kann³⁸¹. »

La disparité radicale entre le bien et le mal qui est au cœur du symbolisme du mythe de Caïn et Abel, se prête à interpréter cette fracture comme une catégorisation conventionnelle qui fait jaillir du système binaire impersonnel toute une série des attributs qui permettent de dépasser les limites fixés par le code moral et d'en brouiller les frontières. Avec *Demian* (1921) H. Hesse nous invite à revoir la question de l'ipséité, de l'unicité, de la contradiction, de la subjectivité et du renouvellement en nous proposant sa propre lecture du chapitre IV de la Genèse³⁸². La convocation des intertextes bibliques sous forme des citations directes ou des références implicites marque un amont de l'initiation du jeune Sinclair qui découvre le monde de la brutalité, de la sauvagerie, de la puissance et de l'instinct. La déviation de la norme paternelle devient ainsi une expression de la révolte contre des stéréotypes admis et ce parcours vers l'individuation passe par un chaos intellectuel et moral, sillonné par des énigmes qui décentrent, désarçonnent, mais se débouchent sur une nouvelle réalité. Désormais la transgression de la norme est interprétée en corrélation avec la marque de Caïn qui s'affirme en tant qu'un être hors

³⁸¹ D. p.8/Traduction: « La vie de chaque homme est un chemin vers soi-même, l'essai de chemin, l'esquisse d'un sentier. Personne n'est jamais parvenu à être entièrement lui-même; chacun, cependant, tend à le devenir, l'un dans l'obscurité, l'autre dans plus de lumière, chacun comme il le peut. », p.22

³⁸² La littérature allemande au début du XX siècle propose une relecture très variée du mythe de Caïn et Abel. Des personnages placés dans un contexte purement profanes, incarnent les rôles des frères bibliques dont le modèle n'échappe pas à l'influence d'une tradition littéraire qui fait de Caïn meurtrier un symbole de l'être qui souffre (*Der Tod Abels* de Solomon Gassner publié en 1758 en constitue un exemple éminent). En même temps, avec l'influence de Byron, la destruction du personnage d'Abel conserve une actualité et une ampleur considérable, ce qui est d'ailleurs présent dans *Demian* de H. Hesse. Au XX siècle la transposition de Caïn et Abel prend des formes très complexes: l'érotisation du mythe, la recherche des plaisirs purement charnels et la lutte pour un objet de désir commun (Otto Borngräber, *Die restent Menschen. Erotises Mysterium*, 1908), l'opposition entre l'obscurantisme abélien et la lucidité caïnique (Paul Fuhrmann, *Kain. Tragödie in drei Aufzügen*, 1909), les conséquences destructrices de la guerre (Friedrich Koffka, *Kain*, 1917)

la loi venu d'un autre monde, se plaçant au-dessus du monde d'Abel qui ne cherche qu'à discréditer Caïn. En vivant dans l'idylle familiale (espace protégé), Sinclair s'associe à Abel biblique (l'innocence absolue), perturbé par la découverte d'un monde alternatif, voire le monde de Caïn - différent de l'ordre paternel. L'initiation de Sinclair s'effectue à la marge de *deux mondes qui se croisent* – où la dichotomie *jour/nuit* se charge d'un paradigme significatif. La mise à écart avec l'état abélique passe par l'adhésion au monde de violence, par le détachement, la déviation de « ces lignes droites » qui conduisent vers l'avenir assuré. Entre deux univers qui se frôlent et se croisent, Sinclair apparaît comme un innocent, hanté par la peur de perdre le paradis et de s'aventurer dans des espaces inconnus - la notion du péché, voire du crime vient de pénétrer dans le monde de Sinclair et déstabiliser ses rapports avec le foyer paternel. Kremer qui incarne le rôle de son propre bourreau en menaçant de le dénoncer auprès des parents, le fait découvrir la force de choix qui fait basculer l'être vers une direction déterminée. C'est le premier frôlement, la première expérience du mal dont Sinclair ignorait la force destructrice, qui l'envahit insensiblement en le faisant sentir comme étranger, aliéné dans un milieu familial - un giron protecteur contre toutes les menaces extérieures. Or, la séparation catégorielle entre deux mondes est interprétée à la base du chapitre IV de la Genèse qui est le texte éminent traitant la question de la violence originaire et donnant une délimitation de deux champs axiologiques. La version traditionnelle, voire théologique est commentée par un personnage Max Demian - un personnage demi-mythique, énigmatique qui assume le rôle du médiateur du discours biblique de Caïn et Abel en procédant à son commentaire à l'encontre de la lecture traditionnelle. En intitulant un chapitre de son œuvre « Caïn et Abel », H. Hesse se met en rapport d'intertextualité déclarée avec le texte biblique dont les répercussions thématiques reviennent sans cesse. Pris en opposition avec le discours du professeur, Caïn biblique vu et interprété par Demian, se présente comme un porteur d'un signe et devient une manifestation de la terreur, de l'intelligence et de la hardiesse, de l'homme courageux qui incarne la forte personnalité (valorisation de l'individu au détriment de la foule). Et le mythe du meurtrier se crée comme une forme de vengeance contre Caïn dont la figure inspire la frayeur - contre l'homme qui a tué Abel, mais Selon Demian l'acte

commis par Caïn est d'autant plus sublime qu'il visait à éliminer le faible (« Der Starke hatte einen Schwachen erschlagen³⁸³ »). C'est ainsi qu'une autre version, voire une autre vision du mal qui commence à envahir la conscience du jeune Sinclair. Or, le paradigme classique de la compréhension du mal se heurte à une appréciation insolite qui assume son travail de perturbateur - un germe qui pose un grand point d'interrogation sur le système relationnel que Sinclair entretient avec le monde qui l'entoure. Cette opposition radicale entre des Caïn nobles et des Abel lâches est de sa part une source d'indécision, de doute pour Sinclair dont le système de valeur s'imprègne du manichéisme traditionnel:

Kain ein edler Mensch, Abel ein Feigling! Das Kainszeichen eine Auszeichnung! Es war absurd, es war gotteslästerlich und ruchlos. Wo blieb dann der liebe Gott? Hatte der nicht Abes Opfer angenommen, hatte der nicht Abel lieb? - Nein, dummes Zeug!³⁸⁴

La mise en cause des conventions admises s'accompagne par la redécouverte de la vacuité et de la précarité de cette idylle illusoire. L'inversion totale de l'ordre admis et un ancrage d'un nouveau système de valeurs prônées par Demian aboutit ainsi par l'assimilation graduelle de Sinclair (« Art von Abel ») à la race caïnite portant un signe du premier criminel:

Ja, da hatte ich selber, der ich Kain war und das Zeichen trug, mir eingebildet, dies Zeichen sei keine Schande, es sei eine Auszeichnung und ich stehe durch meine Bosheit und mein Unglück höher als mein Vater, höher als die Guten und Frommen³⁸⁵.

Le relativisme radical de Demian est la tentative de penser au-delà du bien et du mal. A travers cette pensée dualiste, la stricte délimitation du monde des ténèbres et du monde lumineux, du monde des lâches et du monde des hardis, porte un caractère nettement ambivalent qui se

³⁸³ D, p.75/ Traduction: « [...] le fort avait tué un faible », p. 54

³⁸⁴ D, pp.75-77/ Traduction: « Caïn, un être noble, Abel un lâche! Le signe de Caïn, une distinction! C'était absorbé, c'était blasphématoires et impie! Et le Bon Dieu, alors? N'avait-il pas agréé le sacrifice d'Abel? N'aimait-il pas Abel? Non, c'étaient là des bêtises! », p.54

³⁸⁵ D, p. 79/Traduction: « Oui, moi qui était Caïn et qui portait le signe sur mon front, ne m'était je pas imaginé que ce signe était, non une marque infamante, mais une distinction, et que ma perversité et ma misère m'élevaient bien au-dessus de mon père, bien au-dessus des bons et des justes? », p.55

manifeste dans le système de pensée de H. Hesse par la convocation de diverses figures mythiques, notamment de celle d'Abraxas - Dieu qui réunit en lui, la partie lumineuse et le côté obscur de l'univers, concilie « Das Göttliche und das Teuflische vereinigen³⁸⁶ ». Dans ce contexte, l'influence de Nietzsche est fondamentale qui prône la coexistence, voire la fusion des personnalités dissemblables. Ainsi, l'homme est une microstructure qui devient un modèle miniaturisé de la macrostructure, voire de l'univers qui obéit aux mêmes règles de transformation que cette structure emboîtée. La répercussion de l'affrontement des contradictions se projette à travers le monde qui refuse d'admettre l'existence indépendante de la ligne de Caïn et celle d'Abel. L'homme se forme justement au croisement de ces deux espaces divergents et se dote ainsi de la nouvelle conscience. Pour Sinclair le passage du culte de Béatrice (le retour vers l'état abélique) - le symbole de la pureté absolue - au culte d'Abraxas (le mélange de deux mondes inconciliables) prépare l'avènement d'un surhomme qui a connu des hauts et des bas de l'existence humaine (une image d'un oiseau essayant de se dégager de l'œuf). Ce mouvement vertical revêt la période des divers événements et de symboles: période d'ivresse, rencontre avec Béatrice et Pistorius (un symbole des cultures, des traditions); Et finalement Frau Eva (anima de Sinclair?) dont il peint le portrait avant même de la rencontrer. Deux symboles majeurs marquent l'individuation de Sinclair : il a à casser cet œuf symbolique afin d'achever ce processus de formation et d'admettre une alliance de deux mondes contradictoires dans son essence (Abraxas - lumineux et sombre). La régénération n'est possible que par la chute extrême et la tentative de reconquérir la pureté perdue, par la fermeture des « portes d'Eden » afin d'en trouver des nouvelles:

Es durfte nichts Finsteres mehr, nichts Häßliches geben, keine durchstöhnten Nächte, kein Herzklopfen vor unzüchtigen Bildern, Kein Lauschen an verbotenen Pforten, keine Lüsterheit. Statt Alles Dessen richtete ich meinen Alta rein, mit dem Bilde Beatricens, und indem ich mich ihr weihte, weihte ich mich dem Geist und den Göttern? Den Lebensanteil, den ich den finsternen

³⁸⁶ D, p.240/ Traduction: « l'élément divin et l'élément démoniaque », p.132

Mächten entzog, brachte ich den lichten zum Opfer. Nicht Lust war mein Ziel, sondern Reinheit, nicht Glück, sondern Schönheit und Geistigkeit³⁸⁷.

Comme le remarque L. Mattiussi, le mythe d'Eden, une référence directe dans *Demian*, « est repris dans une radicalisation et une glorification de l'exclusion ». C'est une sorte de « hors lieu », l'Eden perdu qui se construit par un paradoxe - plus on s'éloigne de tout, plus on se rapproche à l'Eden³⁸⁸. Pour Sinclair rompre avec son *Eden* d'enfance, avec sa maison paternelle, est un acte indispensable qui le conduira vers son propre Eden à lui. Donc, une envergure psychologique/philosophique de l'interprétation du mythe de Caïn et Abel par Hesse se voit compléter par les préoccupations morales qui touchent l'Europe à la veille du conflit mondial. Le surhomme marqué par le signe de Caïn est celui qui dirige, change, transforme qui dépasse le paradigme de « l'esprit des troupeaux » et « la médiocrité des idéaux actuels ». Alors, l'errance de Caïn n'est pas un état d'isolement, mais une expression d'une transcendance spécifique avec le monde, l'isolement qui se met en interaction particulier avec la communauté et la guide vers un nouvel espace à découvrir:

Die wenigen, welche dann da sind und mitgehen, werden wir sein. Dazu sind wir gezeichnet - wie Keim dazu gezeichnet war, Furcht und Haß zu erregen und die damalige Menschheit aus einem engen Idyll in gefährliche Weiten zu treiben³⁸⁹.

L'acte de Caïn est souvent qualifié d'une révolte contre l'injustice de Dieu, la révolte métaphysique contre le créateur dont il ne conteste pas l'existence. Mais cette révolte incarne la « solidarité humaine » d'après Camus et l'autre - Abel torturé, effacé dans cette grande

³⁸⁷ D, p.206/Traduction: « Finis les arrêts devant les portes défendues ! Finis les désirs impurs ! A la place de tout cela, je dresserai mon autel avec l'image de Béatrice et, en me consacrant à elle, je me consacrai à l'Esprit, aux dieux. Ce que j'arrachai aux puissances du mal, je le sacrifiai aux puissances célestes. Mon but n'était pas le plaisir, mais la pureté ; non le bonheur, mais la beauté et une vie spirituelle. », p.116

³⁸⁸ L. Mattiussi, *Fictions de l'ipséité: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Librairie Droz, 2002, p.69

³⁸⁹ D, p.381-382/ Traduction: « Les rares individus alors prêts à s'offrir, ce sera nous. Car nous sommes marqués, comme Caïn, d'un signe destiné à susciter la crainte et la haine. Nous avons pour mission de pousser l'humanité, hors d'une idylle étroite, dans les espaces dangereux. », p.196

confrontation avec celui qui est responsable de la souffrance des hommes (Ivan Karamazov). La dénonciation de sa puissance, donne lieu à la libération totale d'acte - au meurtre sanctionné, mais nécessaire à la création³⁹⁰. Etre Caïn ne signifie pas pour H. Hesse d'être un marginal dans sa révolte, mais c'est une forme spécifique de dialogue avec le monde, une autre façon de percevoir le monde - un autre mode de pensée « des hommes éveillés » qui doit éveiller les autres:

Und dock lebten wir keineswegs von der Welt abgeschlossen, wir lebten in Grenzen getrennt, sondern nur durch eine andere Art des Sehens. Unsre Aufgabe war, in der Welt eine Insel darzustellen, vielleicht ein Vorbild, jedenfalls aber die Ankündigung einer anderen Möglichkeit zu leben. [...] Wir, die mit dem Zeichen, mochten mit Recht der Welt für seltsam, ja für verrückt und gefährlich gelten³⁹¹.

Le signe de Caïn comme la marque d'individuation qui de sa part passe par l'errance intérieure du sujet, devient le signe des « élus », châtiés par les faibles et représente une voie vers l'affirmation de moi - qui va au-delà de l'ordre des autres, voire d'une foule (à l'instar de Caïn de J. Conrad qui se place au-dessus de l'ordre établi par les Abélites et ainsi qu'Unamuno n'hésite pas à magnifier l'envie sublime de Caïn). Pourtant, cette vision valorisante des causes et des conséquences de l'acte de Caïn est loin de faire un objet de la lecture univoque tout au long du XX siècle. H. Hesse publie *Demian* en 1919 quand les répercussions de la Première Guerre Mondiale sont toujours tangibles et imprègnent l'imagination de l'écrivain qui est souvent qualifié d'un « auteur en crise ». Presque 32 ans après P. Gadenne écrit *La plage de Scheveningen* (1952) où le porteur d'un signe de Caïn se charge de la signification nettement éthique dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale et devient un rappel perpétuel de la responsabilité de

³⁹⁰ A. Corbic, *Camus: l'absurde, la révolte, l'amour*, Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières, Paris, 2003

³⁹¹ D, p. 375/Traduction: «Et cependant nous ne vivions nullement à l'écart du monde. Dans nos pensées et nos entretiens, nous demeurons en contact avec lui, mais de façon spéciale. Ce qui nous séparait de la majorité des hommes, ce n'étaient pas des frontières, mais une autre manière de concevoir les choses. Dans le monde, nous étions destinés à former une île, peut-être à représenter un modèle, en tout cas à révéler d'autres possibilités de vie. [...] Nous, les porteurs du signe, pouvions à bon droit passer aux yeux du monde pour étranges, insensés et dangereux. », p.177

l'être qui tue son frère. Aux effets destructeurs de la guerre nous renvoie M. Tournier qui convoque sous la figure de Caïn botté un symbolisme de la violence organisée, alors que A-J. Lacour crée une forte métaphore du *rire* de Caïn que se retentit à travers l'Europe - une diabolisation absolue de l'acte que Caïn collectif commet dans la folie paroxysmale. C'est justement dans ce contexte qu'A. Camus dans son œuvre inachevée *Le Premier Homme*, fait émerger l'image du premier criminel. La terre partagée par des victimes et des bourreaux, déchirée par la vengeance et la violence nous renvoie au temps de commencement: « [...] et alors, on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn, et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce³⁹². »

2.7.1 Le meurtrier qui civilise - « Olduvaï » de V. Volkoff

« Savez-vous quels sont les plus anciens restes humains que les savants aient retrouvés? ...homos habilis. C'est ainsi qu'on appelle l'ancêtre de l'homo faber. L'habilis découvert dans la gorge d'Olduvai par un savant anglais nommé Leakey, avait douze ans environ au moment de sa mort. L'état de son crâne indique qu'il a été assassiné au moyen d'une massue. Notre premier ancêtre connu est mort de mort violent. L'histoire de l'humanité commence par un roman policier³⁹³.

L'homme qui tue et qui civilise³⁹⁴.

Dans la tradition juive et chrétienne la figure de Caïn est nettement liée à la conception et à la notion de la guerre - Caïn est celui qui était le premier à utiliser une arme de meurtre. Par ailleurs, c'est par son descendant qu'il institutionnalise la guerre - Tubal Caïn est le premier forgeron qui fabrique l'arme - un outil de la guerre. Ainsi, comme remarque E. Wiesel, le paradigme de Caïn est un paradigme de lutte qui porte le poids du *premier génocide*³⁹⁵ de

³⁹² A. Camus, *Le premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994, p.177

³⁹³ HM, p.228

³⁹⁴ HM, p. 262

³⁹⁵ E. Wiesel, *Célébration biblique. Portraits bibliques*, Paris, Seuil, 1975, p.14

l'humanité due à l'impossibilité d'instaurer un dialogue pacifique avec celui qui fait la différence. Or, même si à la figure de Caïn on attribue souvent le statut d'un bourreau - un négatif producteur qui échoue dans sa quête de la primauté, son avatar littéraire est loin d'assumer son héritage théologique ou littéraire stricte face à Abel qui évolue dans son symbolisme ferme. Les textes de H. Hesse et J. Conrad s'inscrivent par contre dans la continuité des œuvres qui commencent à entrevoir dans Caïn l'objet de la magnificence ontologique. Le péché de Caïn est le péché de défiance, alors que le péché d'Adam et Eve est celui de l'ignorance (Terry Otten). Justement c'est dans la notation de la défiance et dans l'impertinence que V. Volkoff trouve une source d'inspiration afin de créer un personnage de Caïn - un rebelle latent dans le sens où il devient le meurtrier d'un frère qu'il chérit. V. Volkoff expérimente sur le matériau biblique et par le mélange des genres³⁹⁶, des époques, bricole un texte plein d'anachronismes dont les personnages vivant au XVIII^e siècle ont lu Dostoïevski, les œuvres des existentialistes. Du mythe de la rivalité, dans *Olduvaï* le récit de Caïn et Abel se transforme en récit de l'apologie du meurtrier/civilisateur par excellence et dépasse ainsi un paradigme restreint du mythe. Par le triptyque destruction/dérision/reconstruction, V. Volkoff fait cohabiter des différentes époques et c'est à travers cette jonction dite incompatible qu'il s'énonce avec un humour quasi satirique sur les méandres narratifs du texte génésique. La pièce dans le roman fonctionne comme une pièce kaléidoscopique qui selon la critique (un méta-discours explicatif incorporé dans le roman) englobe une vaste amalgame des questions : relations inter et intra générationnelle, la souffrance ontologique et la cosmologie de l'être, la responsabilité humaine et la révolte contre le créateur, le silence de Dieu et le problème du mal, le rôle du clergé et de l'aristocratie, des rapports entre art/meurtre, la confrontation des races et les enjeux de la civilisation. Le meurtre porte ainsi la mission d'étouffer celui dont la personnalité incarne au mieux cette alliance de la bourgeoisie et

³⁹⁶ R. Vion parle de l'éventualité de « l'intersection de plusieurs genres » : « Dans les « mélanges de genres », la coexistence ne s'oppose pas au fait que l'un des genres domine tout en servant de « prétexte » à des activités qui dépendent d'un autre genre ». Cette subordination des genres peut acquérir « une dimension parodique ou ludique. Cette « double énonciation » confère une dimension parodique et/ou ludique à ces développements discursifs » (R. Vion, « Pour une approche relationnelle des interactions verbales et des discours », dans *Langage et Société* (pp.95-114), 1999, pp.104)

des principes chrétiens (à dire non à « l’opium chrétien »), visant à détruire le système d’opresseur afin d’en créer une autre. Au croisement de la fiction et de la réalité, c’est le meurtre qui en boucle les points communs: Montbrun tue Montrose, Bela tue Inca et la ville *tue* le jeune garçon, représentant de la race noire et symbolisant ainsi le cadavre étalé devant l’autel de la ville de Caïn dont le nom est inspiré du nom du premier meurtrier. L’acte de l’accusation de la race blanche et la dénonciation du colonialisme par le Noir - Debeaujeux lors de la conférence dans le nouveau temple de *Libre Paix de Sinaï* est d’autant plus paradoxal que ce dernier joue le rôle de Caïn avant qu’Arnim en prenne le relais. C’est un ancien Caïn renvoyé par Blok (le metteur en scène) qui proclame le déclin de la *mécanique* et de la *supermécanique* des blancs qui avec « [...] leur christianisme dégénéré, leur matérialisme pantouflard et leur pacifisme incroyablement crédule » ont perdu toute vigueur et l’énergie - « deux conditions nécessaires et suffisantes de toute civilisation³⁹⁷ ». Pour Arnim (nouveau Caïn) Debeaujeux représente *terram incognita* à redécouvrir, incarnant toute splendeur et fierté, souffrance et angoisse de sa race. C’est par ce Caïn rebelle, brutale et insolite, porteur de la force de parole (selon Blok personne ne le valait comme acteur) qu’Arnim se projette à travers le drame racial de son siècle: Arnim « adolescent aux problèmes familiaux » cédait la place à « Arnim universel ». Avec « les blancs des yeux apocalyptiques », « les dents miroitantes » Montbrun de Debeaujeux fait surgir pour Arnim la figure de Sature de Goya avec une *férocité* extrême, prêt à « croquer d’Inca » (une marionnette qui tue sa sœur Bela) dans cet « espace rectangulaire » devenu magique au second degré. Caïn de Debeaujeux est le personnage qui échappe à Blok, qui se développe suite à son propre mécanisme, à ses propres règles morales et qui met en cause les principes de la civilisation moderne. Montbrun meurtrier, « [...] les bras maladroitement écartés, la face de bois, les yeux ivres³⁹⁸ » apparaît comme un symbole vraisemblable du meurtre », *pur et juste* dans son acte de révolte : « [...] comme, il est bon, juste et pur qu’on le soit, un certain temps et dans une certaine mesure, de plus fort, de plus beau, de meilleur que soi ». Ainsi, Caïn commettant le crime est celui qui va à l’encontre de l’ordre conventionnel, assume le fardeau de la

³⁹⁷ HM, p.364

³⁹⁸ HM, p.120

responsabilité et insuffle à son acte une dimension fondatrice (« Non, je n'ai jamais détruit qu'à bon escient et c'est ainsi que j'ai fourbi la paix³⁹⁹ »). La fondation de la nouvelle communauté exige un sacrifice et Caïn s'approprie ainsi d'un statut de *Sacred Executor* (R. Quinones) à l'instar du prince de Machiavelli ou de Caïn de H. Hesse qui établissent un nouveau mode d'existence. Or, l'acte du sacrifice ne se rapporte pas uniquement à son frère, mais premièrement à lui-même - en frappant Abel/Montrose il frappe sa propre image de victime (être en dissonance avec le créateur) - exilé et banni - suivant le plan prémédité de Dieu:

J'ai tué Montrose comme on se tue soi-même.

C'est Montbrun seul que je voulais détruire
et je me suis trompé de frère. Adieu!⁴⁰⁰

La création? Dieu, qui prestidigitte,
dans le chaos choisit des choses obscures
et, les tirant de l'ombre avec sa torche
qui les éveille les uns après les autres,
les organise autour de son regard⁴⁰¹.

Il est significatif que ce soit le père qui dresse un réquisitoire, prononce la sentence et inflige le jugement à Montbrun/Caïn signant ainsi définitivement sa rupture avec le monde paternel: l'exil- lèpre-au-visage, l'exil-bourreau-en-croupe devient le fondateur de la nouvelle civilisation qui se crée à la base de la violence dont s'imprègne son parcours dans une nouvelle réalité. Montbrun se venge de la défaillance du système paternel dont il est victime et en met en valeur une nouvelle configuration de la sauvagerie originale, faisant de la nudité de la violence un objet de la fascination. Caïn perpétue, institutionnalise la violence, le fait répéter dans le temps et dans un autre espace et par conséquent, engendre une nouvelle révolte. La civilisation industrielle paternelle que Caïn détruit, forme un prolétariat colonial sur un autre continent: Montbrun opprimé dans la première partie, devient l'opresseur dans la seconde (« [...] Nous ne voulons

³⁹⁹ HM, p.272

⁴⁰⁰ HM, p.115

⁴⁰¹ HM, pp. 50-51

plus, au siècle des lumières, du despotisme obscur de vos pareils⁴⁰². ») De ces deux radicaux incompatibles, c'est à Caïn qu'appartient la faveur de V. Volkoff - le mal de Caïn est fécond, nécessaire qui permet de percevoir, de justifier le bon. En se référant au quinzième verset du chapitre IV, V. Volkoff joue sur le grand paradoxe biblique dans l'hypotexte et marque son Caïn/Montbrun, le gracie et protégé par le signe - il survie et véhicule le mal qui est toujours protesté, contredit par d'autres rebelles et c'est dans cette révolte que naît l'idée de mouvement, de la civilisation et du progrès que les Abel contemplent par des fenêtres de leur propre espace - à l'opposition en Montrose/Montbrun se substitue celle de Montbrun/Faon (ce dernier est interprété par celui qui a joué le rôle de Montrose) dont le meurtre (Faon est le chef de la dernière révolte contre Montbrun) est un sacrifice à la civilisation que le meurtrier impose aux indigènes :

Si vous voulez savoir quelle est la pierre
sur qui le monde achoppe et qui fonde,
qu'on ne rejette que parce qu'on y trébuche
et qui pourtant supporte tut l'édifice,
ou si vous être curieux du sens caché
du verset quinze du quatrième chapitre de la Genèse, qui fut écrit pour moi,
vous regardez la ville par votre fenêtrée⁴⁰³.

Le meurtre logique de la première partie de la pièce fait place au meurtre absurde dont le sens Arnim n'a pas pu décortiquer - il détestait ce vieux Montbrun qui n'obéissait plus aux analyses des relations géométriques, mais s'inscrivait dans une alternance mécanique des passages coupés dont les éléments *se verrouillent en place*. Or, à la première partie conventionnellement réaliste s'oppose la deuxième partie avec une sorte de conventionnel vertical qui brise l'unité de l'action avec la localisation sautillante. Une action dispersée dans l'espace propose une transposition poétique du mythe du premier meurtrier (Blok). Dans *Le Coq de Bruyère* M. Tourner qui déjà

⁴⁰² HM, p. 275

⁴⁰³ HM, p.411

dans *Les Météores* qualifie l'ordre urbain crée par Caïn d'un terrain de violence et du meurtre fratricide, remarque:

Caïn, on peut dire qu'il suçait la nostalgie du Paradis terrestre avec le lait de sa mère. Car ces évocations chuchotées édifiaient des îles magiques dans sa tête d'enfant pauvres qui ne connaissait que la steppe aride et le moutonnement stérile et infini des dunes de sable⁴⁰⁴.

Caïn essaie de restituer ce qu'Adam a perdu, [...] Eden II que Caïn avait fait sortir du sol ingrat du désert » et a offert à Dieu « les fleurs et les fruits de ses jardins ». Si dans *Le Roi des Aulnes* (1970), c'est d'Abel qui incarne une victime qui subit toutes les conséquences du despotisme du système caïnique, dans *La Famille d'Adam* (1978), c'est Abel qui symbolise la force et la violence absolue (« Les troupeaux d'Abel envahirent et saccagèrent les blés mûrs et les vergers de Caïn⁴⁰⁵ ») qui détruit le monde organisé de Caïn. Après le meurtre du frère, Caïn chassé, « ce sédentaire invétéré », se dirige vers le Paradis et s'installe à l'orient, dans le pays de Nôd, en construisant « une cité de rêve » - Hénoch, où un jour, Yéhovah « fatigué, éreinté, fourbu par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années avec les fils d'Abel » [...] ⁴⁰⁶, s'est présenté aux portes de la ville.

Cette dimension fondatrice du mythe de Caïn et Abel dont V. Volkoff reprend certains éléments en suivant la trame biblique du chapitre IV - du meurtre à la fondation de la cité - sert à construire une réflexion sur la portée métaphysique de l'acte de Caïn. Les acteurs de la pièce « Olduvaï » vit dans une ville qui hérite le nom du meurtrier - le symbole de l'éternité et de la glorification du premier criminel de l'humanité qui reste ainsi valorisé dans l'histoire. La ville de Montbrun/Caïn fonctionne ainsi comme un espace urbain où le meurtre se perpétue et se répète - la chaîne de violence solidifie *la Cité des Hommes* de Caïn s'opposant à *la Cité de Dieu* d'Abel. Par conséquent, le Méchant protégé par le signe divin donne la naissance à la civilisation,

⁴⁰⁴ CB, p.15

⁴⁰⁵ CB, p. 16

⁴⁰⁶ CB, p. 17

stimule la *force productive*⁴⁰⁷ et revêt un symbolisme bien controversé. Cette constance du meurtre fondateur sort donc des frontières symbolique/mythique (J. Hassoun) afin de pénétrer le réel - le crime étant inhérent à cette réalité même. La persistance et la *répétition esthétisante et infinie de l'assassinat* exprime le rapport que l'être entretient avec le monde (« assassinat comme une manière d'être au monde⁴⁰⁸ ») et nourrit le modèle sublime de Caïn. A travers la malédiction, Caïn dépasse sa portée négative et constitue une base significative pour une révision, une réinterprétation de son avatar littéraire (J. Conrad, H. Hesse).

2.7.2 La redéfinition de l'acte de meurtre dans *The Secret Sharer* de J. Conrad

La reprise de la question la dualité de l'être et la convocation de son image spéculaire en connexion avec le récit biblique de Caïn et Abel sont des sujets récurrents dans la littérature du XX siècle. Joaquin Monegro - un personnage qui s'identifie au protagoniste de Byron, tout en instaurant un lien intertextuel avec le récit du premier meurtrier, devient un excellent exemple de la révision du mythe au-delà de sa vision traditionnelle, ainsi que le jeune Sinclair dans *Demian* s'assimile à la race de Caïn - le porteur du signe à travers des références bibliques du texte source (Genèse IV) magnifie l'image du premier meurtrier de l'humanité, J. Conrad propose une interprétation qui vise à réhabiliter la figure de Caïn, en le valorisant en dépit du système précaire d'Abel. Une démarche qui a déjà été appliquée au XIX siècle acquiert une importance d'autant plus importante qu'on la place du contexte du siècle naissant. Avec *The Heart of Darkness* (1899) et surtout avec *The Secret Sharer* (1910) Conrad se réfère à la figure de Caïn afin de le transformer en agent de renouvellement dans le sillage des questions telles que la

⁴⁰⁷ K. Max, *Théories sur la plus-value. Livre IV du Capital*, 1978, cité par J. Hassoun dans « Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassin », p. 19, *Caïn*, Figures mythiques, Paris, Editions Autrement, 1997

⁴⁰⁸ J. Hassoun, « Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassin », p. 23, *Caïn*, Paris, Figures mythiques, Editions Autrement, 1997

force affirmative de l'être, la confrontation à l'ordre fragile et l'ouverture, la problématique de la déchirure et de la nouvelle morale qui s'exprime par l'innocence du meurtrier. Comme nous venons de mentionner J. Conrad qui traite la question de l'être banni de la communauté abélique, interprète le conflit en termes de défaillance de la structure d'Abel qui expulse celui qui manifeste la force et la hardiesse. Caïn d'une manifestation de *souillure morale* se transforme en marque du défi universel: « The brand of Cain » business, don't you see. That's all right. I was ready enough to go off wandering on the face of the earth - and that was price enough to pay for Abel of that sort⁴⁰⁹ ». Le topos d'un navire (espace clos) fonctionne comme une microstructure de la société qui génère le mécanisme défensif contre celui qui va à l'encontre du système, même s'il sauve la vie du personnel. Cette clôture spatiale (Caïn tue Abel dans les champs) permet d'atteindre les profondeurs de l'âme humaine qui transmettent les contradictions ontologiques qui hante l'avatar biblique de Caïn. La véritable nature humaine se manifeste justement dans cet espace clos et restreint où l'image de *l'autre* prend toute son ampleur existentielle. Comme le remarque Quinones, le récit de Caïn et Abel est un thème de situation et non pas un thème de héros (« Cain-Abel story is actually a *thème de situation* and not a thème de héros⁴¹⁰. »). J.-J. Mayoux précise de sa part que dans *The Secret Sharer*, « une fantastique distorsion » se forme par « la conscience subjective » et la revalorisation de la notion de la culpabilité. La culpabilité qui se rapporte toujours à une action, « [...] fait partie non de la continuité mais de la discontinuité de l'être ». La culpabilité qui hante J. Conrad (culpabilité d'avoir abandonné la patrie) se mêle ainsi avec le « pessimiste amer » que « l'homme est un animal méchant » et cette méchanceté demande d'être toujours organisé: « [...] le crime est une condition nécessaire de l'existence organisée⁴¹¹ ». *The Secret Sharer* c'est un retour vers la mer, « sa carrière maritime ». Écrit entre 1909-10, ce récit est une sorte de représentation de « l'âme hantée » de l'auteur. Le récit qui s'ouvre sur l'état

⁴⁰⁹ SS/Traduction: « La « marque de Caïn », vous voyez le style. Fort bien. J'étais prêt à partir errer sur la face de la terre - un bon prix à payer pour un Abel de cette espèce », p. 143

⁴¹⁰ R. J. Quinones, *The changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, p.8

⁴¹¹ J.J. Mayoux, l'introduction pour la traduction de *The Secret Sharer* et Amy Foster, Paris, Flammarion, 1992, p. 32

de solitude ne fait que traduire la solitude de l'âme d'un être face à l'étrangeté - de « l'étrangeté de toutes choses » à « l'étrangeté de l'homme à l'égard de lui-même » (Mayoux). L'aliénation avec son propre être se rattache à ceux qui jugent, présentent leur sentence. Leggatt refuse d'être jugé parce que les actes perdent leur sens - le jugement n'est qu'une vengeance des Abel médiocres:

There are fellows that an angel from heaven - And I am not that. He was one of those creatures that are just simmering all the time with a silly sort of wickedness. Miserable devils that have no business to live at all. He wouldn't do his duty and wouldn't let anybody else do theirs. [...] You know well enough the sort of ill-conditioned snarling cur⁴¹².

Il est désormais impossible de saisir « la globalité d'une âme dans la globalité du monde » et le rétrécissement graduel de l'espace (du navire à la cabine), c'est la tentative de saisir l'homme dans sa solitude et réfléchir de la justesse de l'acte de Caïn. C'est un voyage virtuel qui s'offre comme un défi à l'imagination de l'auteur qui essaie de reconstruire le trajet de ces labyrinthes mentaux afin d'arriver à moi qui souffre de cette étrangeté. Le jugement échappe ainsi à la communauté et se transforme en procès virtuel à la marge du réel et de l'imaginaire (la subjectivité et le moi-objet, J.J. Mayoux). Caïn s'accuse et se culpabilise. L'enfermement dans la cabine est ainsi interprété comme la marche en profondeur, en vertical: « La vie publique est en haut sur le pont, la vie secrète, en bas⁴¹³. » C'est une démarche visant à se débarrasser des apparences afin d'aller jusqu'au sens, de faire voir. Ainsi, le crime de Caïn échappe à sa dimension criminelle et à la confrontation intersubjective – il devient une manifestation de la volonté de marquer par un acte la frontière entre le paradigme de la force caïnique qui agit et assume les conséquences de son acte, se lance dans un exil qui ne symbolisme que la richesse d'ouverture face à la stagnation des normes abéliques. Le récit qui s'organise autour des systèmes binaires, du dédoublement et de la confusion, fait de l'acte commis par Leggatt une

⁴¹² SS/Traduction : « Il y a des types qu'un ange du ciel...Et je n'en suis pas un. C'était une de ces créatures qui mijotent sans arrêt une espace de stupide malveillance Des misérables suppôts du diable dont rien ne justifie l'existence. Il ne voulait ni faire son travail ni laisser personne d'autres faire le sien. [...] Vous connaissez bien cette espèce, ces roquets rageurs qui montrent les crocs... », p. 137

⁴¹³ J.-J. Mayoux, dans l'introduction pour la traduction de *The Secret Sharer et Amy Foster*, Paris, Flammarion, 1992, p.69

manifestation de la quête du capitaine, qui accueille le meurtrier sur son navire, visant à atteindre le courage moral et la clarté de la conscience. Le compagnon secret représente ainsi un modèle virtuel universel d'un ombre qui traduit les sentiments refoulés d'un être prêt à franchir un seuil vers l'appropriation, la maîtrise des espaces inconnus, voire hostiles. Dans *The Secret Sharer* la reprise de deux myèmes inhérents au chapitre IV de la Genèse – le meurtre et l'exil – est un résultat d'un travail des intertextes sous formes des références directes au crime caïnique. Une dénomination explicite et la séparation de deux camps entre *ces Abels et moi, Caïn*, détermine une organisation structurale et thématique du récit. Le basculement d'un fait divers en crime biblique, le passage de l'aliénation extériorisée avec un équipage (un noyau organisé, une communauté à intégrer) à la confusion intérieure d'une personnalité (dédoublée) se lisent et s'échangent ainsi avec le récit génésiaque qui permet de puiser dans le potentiel philosophique ou artistique de son discours.

CONCLUSION

En nous référant au terme « espace » lors de la catégorisation axiologique, nous parlons d'un sujet qui forme, opère et évolue cet espace ontologique. Un espace comme une extension de son subjectivité se met alors en corrélation perpétuelle avec l'autre - cette force identitaire qui, faisant contraste avec le sujet, fonctionne sur le principe - *je vois donc je suis*. Dans la présente partie de notre thèse, notre objectif consistait à identifier les similitudes et les différences qui se relèvent dans le cadre de la construction des modèles antagonistes de deux frères dans un contexte relativement complexe. Notre analyse visait à repérer les qualités ou les caractéristiques à titre général qui nous renvoyaient respectivement au modèle caïnique ou abélique des personnages. Nous avons pu constater que les mécanismes qui gèrent la formation des protagonistes au seuil de l'avancement de *l'autre* en tant qu'une condition de la dévalorisation et du recul du sujet qui perçoit cette primauté, se différent d'un auteur à l'autre. Partant du concret, voire la confrontation fraternelle, les auteurs créent d'une part, un modèle d'un frère qui vacille entre le rival et d'un idéal à atteindre (cet autre qui attire et en même temps qui repousse). Le frère qui se dote des traits d'un adversaire (*Abel Sanchez* de M. De Unamuno, *Caïn et Abel* d'E. Baumann, *The Green Knight* d'I. Murdoch ou *Le Rire de Caïn* de J.A. Lacour) est la base de l'identification résolutive de celui qui tranche verbalement la divergence. La reconnaissance assurée d'un frère-modèle par l'appropriation d'un objet de la rivalité (que ce soit la femme ou un objet bien virtuel), touche dans son essence la stabilité, voire l'équilibre du système relationnel. Alors, c'est dans l'autre que l'avatar caïnique voit sa défaillance et le seul désir qui revient perpétuellement, c'est l'élimination de l'autre. Et c'est dans cette « discordance imaginaire », où le sujet capte « l'espace de l'autre », il ne reste qu'à faire face à un constat: « ou l'autre me tue ou bien je le tue⁴¹⁴ ». La violence et l'envie, la haine et le rejet de l'autre, la (re)perte du paradis ou la défaillance de la primauté restent des sujets de base qui sert d'un fondement à la construction du modèle de deux frères rivaux.

⁴¹⁴ Ph. Julien, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, E.P.E.L., 1990, p.51

Pourtant, nous avons observé que la distinction entre deux frères qui ne sont pas obligatoirement des frères consanguins, s'ouvre à la possibilité de la réversibilité, autrement dit une marge entre la victime/le bourreau devient tellement sensible que le meurtrier change de place avec celui qu'il élimine. Caïn étant un sujet qui souffre - par la reconnaissance du poids de l'acte commis se transforme lui-même en être persécuté par l'innocence abélienne. Ainsi, l'intériorisation de la parole qui s'exprime par un monologue ou un journal intime, fait émerger un flux émotionnel objectivement justifiant le crime de Caïn. La tentative de verbaliser son état d'âme vise à observer l'apparition de tous les facteurs qui l'opposent à lui, qui font la différence - verbalisation fonctionne comme un acte de prise de conscience. A ce propos, on peut se référer à G. Laudin qui en analysant *Cain* de Koffka remarque: « C'est la prise de conscience par le langage et non l'observation qui va amener Caïn à tuer⁴¹⁵ ». Le modelé qu'on lui présente sans cesse - revalorisation du simulacre du bien provoque la dévalorisation de sa propre essence. C'est entre ces deux contradictions que naît un personnage contradictoire de Caïn.

Il est à noter que certains auteurs vont au-delà de cette lecture univoque et relèvent dans le symbolisme traditionnel du mythe de fraticide un potentiel leur permettant d'exprimer la magnificence de la force en tant qu'un facteur de base pour le développement. L'acte de Caïn n'est pas entrevu comme une transgression qui atteint le code moral admis, mais à travers cette criminalité se dresse un être qui s'affirme, qui va à l'encontre de la vacuité d'un univers abélique rétrograde (*The Secret Sharer*, J. Conrad).

Un espace intermédiaire qui donne la possibilité aux auteurs de jouer sur la réversibilité des rôles (*Le Roi des Aulnes* de M. Tournier, *The Green Knight* d'I. Murdoch, etc.), sur la polarisation flottante ou de développer l'idée de l'unité originelle (*Les Météores*, M. Tournier) qui se détruit, prend une importance particulière dans le contexte où les valeurs dans tout domaine subissent une révision significative. Loin de nous proposer des réécritures dans son sens strict (G. Genette) du récit génésiaque, à l'aide des insertions intertextuelles du récit génésiaque les auteurs donnent des repères, des signes qui derrière l'opposition sédentaire/nomade, brut/pacifique,

⁴¹⁵ G. Laudin, « Philistins, bâtisseurs et psychopathes : les Caïn et Abel de Borngräber, Fuhrmann et Koffka », *Germanica*, 24 | 1999, mis en ligne le 11 octobre 2013 URL : <http://germanica.revues.org/2247>

démon/angélique, démontrent la validité de la phrase que P. Gadenne évoque dans *La Plage de Scheveningen*: « Il faut si peu de chose, dans certains cas, pour qu'un homme prenne le parti de Caïn⁴¹⁶ », être le plus *fort* », être le plus *méchant*. Ainsi, nous avons pu examiner que la réactualisation du mythe de *Caïn et Abel* au XX siècle s'inscrit dans le mouvement de séparation/individuation, de la construction/déconstruction des personnages, dans le prisme de l'affrontement de deux systèmes indépendants. Tout au long de notre analyse, nous avons tenté de démontrer comment Abel loin d'être passif, inerte, se heurte, s'oppose à Caïn et déclenche le processus de déstabilisation. De l'explosion de la structure (haine, jalousie, le non-agrément) binaire à l'abaissement du visage, ce qui fait naître la possibilité de tuer, le personnage subit de profondes transformations. La confrontation de deux pôles divergents provoque l'impossibilité de se percevoir, d'accéder à sa propre plénitude ontologique dans l'espace restreint occupé par *l'autre*.

⁴¹⁶ PS, p.202

III PARTIE

**« Suis-je le gardien de mon frère ? » - défis de la fraternité et la
responsabilisation de l'être dans le contexte de la crise de valeurs du XX
siècle**

3.1. *Ethique dans le chaotique. Caïn et la construction de la métaphore de la guerre*

Au XX siècle l'interprétation du récit biblique de Caïn et Abel, qui dépasse largement le cadre restreint de la confrontation intersubjective, se soumet au processus de métaphorisation du sens. Dans le présent chapitre notre objectif sera d'identifier et d'analyser le deuxième volet capital du chapitre IV de la Genèse que la littérature européenne du XX siècle développe en corrélation avec le contexte sociopolitique très controversé. Le siècle qui subit les conséquences de deux guerres mondiales commence à s'interroger sur la présence factuelle ou virtuelle (latente) du frère dont Caïn essaie d'étouffer la voix - la *voix des sangs*. Les points d'interrogation posés sur la dimension morale de l'acte se rapportent aux tentatives de l'être de reconstruire, de redécouvrir l'harmonie originale perdue dans les débris de la guerre. Donc, par l'intermédiaire du récit biblique de *Caïn et Abel* la littérature essaie de démontrer les défis et les enjeux de la fraternité, ce qui permet de voir derrière le *récit personnel* d'un meurtrier un modèle universel de la confrontation fratricide. La confrontation qui fait entrer l'homme dans une phase de la crise ontologique bien profonde semble trouver un reflet dans la question de Dieu adressée à Caïn « Où est ton frère Abel ? » (Gen 4:9) et à travers la figure de Caïn (« Fils de guerre » selon P. Emmanuel⁴¹⁷) faire visible l'échec de l'homme dont l'acte a fait d'un frère la première victime de l'Humanité.

C'est ainsi que le récit biblique de la lecture psychanalytique/psychologique, déplace un accent sur la lecture *moralisante* et l'éthique du choix rejoint consécutivement l'éthique de responsabilité - le fraternel n'entre pas exclusivement dans le cadre de la relation consanguine, mais se relève au rang du nom commun, globalisant. Le conflit entre l'ego et la disposition héréditaire se transforme en conflit de conscience et le composant essentiel du déchiffrement de l'essence de Caïn n'est plus le mot « complexe », mais bien le frère.

⁴¹⁷ P. Emmanuel, *La vie terrestre* (1976). L'étude complète de la lecture politique du récit biblique de Caïn et Abel réalisée par C. Husherr « Algérie, totalitarisme, libéralisme : lecture du mythe de Caïn et Abel chez Albert Camus et Pierre Emmanuel, de l'exil terrestre à l'enracinement dans la terre », dans *Lectures politiques des mythes littéraires au XX siècle*, pp.191-205, Sylvie Parizet (dir.), Paris Ouest, 2009

La littérature qui tente de s'interroger sur les motifs d'un crime, voire sur la faute collective, dans son appréhension biblique, en revenant en arrière, trouve dans le récit génésiaque un modèle par excellence pour créer son propre paradigme de l'échec de parole et de la responsabilité. S'efforçant de méditer sur l'acte, c'est l'acte même d'écrire qui se trouve confronté à une sorte de défi : au croisement des discours biblique et littéraire, répondre à des questions majeures : Caïn qu'a-t-il fait de son frère Abel ? Comment cette image du frère perdu, effacé, revient perpétuellement comme un rappel permanent du poids moral de l'acte commis ? Comment dans cette « anarchie des pulsions⁴¹⁸ », identifier un homme portant la marque de Caïn et à travers le clivage identitaire, comment faire face à la transcendance éclatée de l'intérieur du sujet responsable ?! La question est d'autant plus sensible que la notion même de l'acte semble faire l'objet des réflexions contradictoires et s'ouvre sur une certaine ambivalence dans le contexte où la pensée bascule dans le non-sens, où le meurtre est parfois d'ordre symbolique et la ligne de démarcation entre bourreau/victime devient une variable instable. Comme le remarque G. Lipovetsky, « les antinomies dures, celle du vrai et du faux, du beau et du laid, du réel et de l'illusion, du sens et du non sens s'estompent⁴¹⁹ »- les antinomies deviennent flottantes et le jeu d'alternance des dichotomies propres au système relationnel de Caïn/Abel (faible/fort, juste/coupable, ascendant/descendant, etc.) signe une fluidité de frontière entre ces deux structures axiologiques.

Le récit de *Caïn et Abel* qui est, à la base, un récit de la collision de deux univers antagonistes, voire un modèle miniaturisé de la guerre de deux « espaces » en contradiction, devient une source majeure dont la littérature s'approprie dans l'objectif de transmettre toute tragédie de l'homme face à l'écroulement des valeurs. La perception de la guerre comme une donnée inhérente au renouvellement, dont le premier criminel - Caïn devient une expression éminente étant qualifié d'un porteur de la force bénéfique et d'un symbole de régénération (H. Hesse), change de paradigme : l'acte commis par Caïn - un acte de liberté, d'affirmation, de

⁴¹⁸ G. Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p.63

⁴¹⁹ Ibid. p.44

détermination - se décharge de toute sublimation romantique. Un *acte* de Caïn exterminant des Abel innocents, symbolise le désinvestissement de la responsabilité personnelle de l'être envers l'autrui et se perçoit comme le résultat de l'effondrement total des principes intangibles et absolus de la fraternité. « La réflexion métaphysique sur le néant » (G. Lipovetsky) prend la forme tragique. Dans cette logique, le mythe de Caïn et Abel qui a connu un sort controversé tout au long du siècle avec ses différentes modulations sémantiques, devient un moyen de transmettre le drame collectif qui sort des limites de l'opposition interindividuelle. Le mot clé sur lequel les écrivains font accent, c'est la réflexion sur une violence, d'une part, bien organisée, instrumentalisée (*Le Roi des Aulnes*, *Le Rire de Caïn*), ou d'autre part, sur l'avancement de la violence latente (*Le Fils de Babel* de F. Tristan, *L'Emploi du Temps* de M. Butor, *Olduvaï* de V. Volkoff), analysée à l'intersection de la question du mal et le désarçonnement de l'être vacillant qui y est confronté. Le mythe du fratricide devient donc une matière réflexive où l'homme trouve l'image de son propre destin et l'interprète à travers le poids moral de la faute :

[...] De Nietzsche dans *Loi contre les chrétiens*, à Hermann Hesse dans *Damian*, en passant par Byron, Mickiewicz, Lautréamont, Nerval, Laconte de Lisle ou Sacher-Masoch, ont tenté de constituer Caïn en modèle sublime, déniait la part maudite qui est au principe même de l'acte et de ce qui constitue sa portée : la reconnaissance de la faute⁴²⁰.

Héritier de son symbolisme forgé par l'exégèse, Caïn est considéré comme un « mal en mouvement⁴²¹ ». Or, dans la littérature du siècle naissant, sa portée destructrice n'empêche pas de voir en premier meurtrier de l'Humanité un objet de sublimation. Bien que l'individuation d'un protagoniste à travers l'opposition binaire soit l'un des thèmes majeurs d'*Abel Sanchez* de M. Unamuno, dans l'œuvre publiée en 1917, le combat acharné entre les « petits Abel » et les « petits Caïn » (à travers l'histoire de la passion de Joaquin Monegro) n'est pas sans rapport avec les conséquences désastreuses que la guerre apportera à l'Espagne. Comme l'auteur signalera dans la

⁴²⁰ J. Hassoun, « Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassins », *Caïn*, Paris, Editions Autrement, p. 23

⁴²¹ « Le mal traverse la vie entière », J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, tome 3, Paris, Albin Michel, 1980, p.118

préface de la deuxième édition d'« Abel Sanchez » en 1928, cette histoire allégorique de Caïn et Abel, est une tentative de dévoiler *les abîmes fétides de l'âme humaine*, ce qui incite à analyser d'emblée l'histoire de l'opposition entre Monegro/Abel sous un nouvel angle. La tentative de saisir tout drame d'un être tourmenté par la haine et la jalousie, évoque les prémisses de l'avènement de la plus grande malheur qu'est la guerre des Abel et des Caïn - le résultat de cette envie collective hypocrite, sournoise, abjecte qui tourmente et dévore le peuple espagnol. En qualifiant l'envie d'une lèpre nationale, M. De Unamuno constate que « la mal, ce n'est pas Caïn ; ce sont les petits Caïn. Les petits Abel ». Le mal s'empare de cette terre de haine, où le précepte semble devenir un ordre de vie : « Tu haïra ton prochain comme toi-même ». Pourtant dans *Del Sentimiento Trágico de la Vida* (1913) M. De Unamuno développe un autre versant du paradigme de Caïn biblique/sa dimension collective. Or, reprenant partiellement l'idée de la sublimation de la guerre en tant qu'un symbole du renouvellement dans *Demian* de H. Hesse, on trouve chez M. De Unamuno un écho de la célèbre sentence d'Héraclite (dont le traducteur fait d'ailleurs une mention), « polemos panton pater » - « Le conflit est pères de toutes choses »:

Como suele haber mucha más humanidad en la guerra que no en la paz. La no resistencia al mal implica resistencia al bien, y aun fuera de la defensiva, la ofensiva misma es lo más divino acaso de lo humano. La guerra es escuela de fraternidad y lazo de amor; es la guerra la que, por el choque y la agresión mutua, ha puesto en contacto a los pueblos, y les ha hecho conocerse y quererse. El más puro y más fecundo abrazo de amor que se den entre los hombres, es el que sobre el campo de batalla se dan el vencedor y el vencido. Y aun el odio depurado que surge de la guerra es fecundo. La guerra es, en su más estricto sentido, la santificación del homicidio; Caín se redime como general de ejércitos. Si Caín no hubiese matado a su hermano Abel, habrá a acaso muerto a manos de éste. Dios se reveló sobre todo en la guerra⁴²².

⁴²² Miguel De Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Renacimiento, San Marcos, 1912, p.273- 274, Traduction: « De même, il y a ordinairement beaucoup plus d'humanité dans la guerre que dans la paix. Le fait de ne pas résister au mal implique la résistance au bien, et sans parler de la résistance défensive, l'offensive elle-même est peut-être ce qu'il y a de plus divin en l'homme. La guerre est une école de fraternité et un lien d'amour; c'est la guerre qui, par le choc et l'agression mutuels, a mis les peuples en contact, et les a fait se connaître et s'aimer. L'étreinte amoureuse la plus pure et la plus féconde que les hommes peuvent réaliser a lieu sur champ de bataille

Et Caïn - « hijo de la guerra », le fondateur de la Cité, tue son frère afin de survivre en Dieu, afin de survive lui-même (« No tué licha pro pan, tué licha pro sobre vivir en Dios, en la memoria divina⁴²³. ») E. Baumann dans *Caïn et Abel* (1930), fait, de sa part, accent exclusivement sur les mécanismes qui font surgir la monstruosité d'âme humaine au siècle qui tue Dieu. Il relie la question du mal à celle des instabilités axiologiques et des fluctuations du code moral du siècle naissant : « [...] nous sommes dans le siècle des grandes tueries⁴²⁴ » et comme réponse, il convoque le passage du chapitre IV de la Genèse qui semble résumer la position de l'homme par rapport à la responsabilité humaine: « Est-ce que je suis la bonne de François ?⁴²⁵ » (exclamation d'Hubert lancée à sa mère après la scène de noyade de François). La transformation du pacifique en guerrier sous le « choc du barbare⁴²⁶ », exprime cette malheur de la perte de l'humanité si étroitement liée dans *Caïn et Abel* à la perte de la spiritualité, à cette « indifférence religieuse⁴²⁷ » exprimée d'une part, par l'opposition de deux natures contradictoires des frères, mais aussi par l'opposition d'un père de famille « nihiliste en métaphysique » et la femme croyante - une figure de la spiritualité et de la foi sentimentale. C'est par le personnage d'Hubert/Caïn, qu'E. Baumann transmet la « défaite des principes d'erreurs » qui empoisonnent le monde moderne⁴²⁸. Dans une préface adressée à Paul Bourget, il reconnaît en lui « un grand scrutateur d'âmes » dont il entend la « voix d'un homme qui prenait au sérieux la vie et la mort⁴²⁹ ». Des guerres civiles, de ces épreuves et des défis auxquels se confronte l'homme au début du siècle, vers un conflit d'une

entre le vainqueur et le vaincu. Et même la haine la plus pure que suscite la guerre est féconde. La guerre est, au sens le plus strict, la sanctification de l'homicide. Caïn se rachète en tant qu'un général des armées. Et si Caïn n'avait pas tué Abel, il aurait peut-être péri de sa main. Dieu se révèle surtout dans la guerre [...] », Miguel De Unamuno, *Du Sentiment Tragique de la Vie*. Traduit de l'espagnol (castillan) par Olivier Gaiffe, 2011, p.322, URL: <https://ia700601.us.archive.org/11/items/MiguelDeUnamunoDuSentimentTragiqueDeLaVie/MiguelDeUnamuno-DuSentimentTragiqueDeLaVie.pdf>

⁴²³ Miguel De Unamuno, *Del Sentimento Tragico de la Vida*, p.58, Traduction: « Il ne s'agissait pas d'une lutte pour la substance, mais d'une lutte pour survivre en Dieu, dans la mémoire divine », Traduction d'O. Gaiffe, p. 69

⁴²⁴ CA, p.103

⁴²⁵ CA, p.20

⁴²⁶ CA, p.22,

⁴²⁷ CA, p.15

⁴²⁸ CA, p.8

⁴²⁹ CA, p.8

envergure mondiale (deux guerres mondiales), suit une logique de transformation d'une pulsion de mort en acte d'anéantissement total de *l'humanité* de l'homme.

La logique du développement mythe du premier fratricide garde un accent particulier sa dimension collective. Or, la délimitation nette de la nature belliqueuse de Caïn et du paradigme d'Abel/victime cède la place à des réflexions sur l'hybridité des personnages dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale : il n'y a plus deux camps opposés, il n'y a que cet oxymoron littéraire, émergé sous la forme d'un personnage à double face : AbelCaïn. A ce propos, il est significatif qu'Anna Maria Matute, écrivain espagnol, en évoquant les effets dégradants de la guerre, convoque le mythe du fratricide et met en avance la figure d'Abel – symbole universel de la faute, de la monstruosité humaine et joue sur la réversibilité de la première victime. Abel qui perd graduellement son statut de victime, se transforme en « malos ». Abel dont « les sangs », la voix des générations perdues montent jusqu'aux cieux, devient (la famille de 7 enfants - la famille de *Los Abel* publié en 1948) porteur de l'idée de la destruction. La contradiction s'établit entre Abel biblique, symbole du Christ, du Bien et « cette « abéilité » dénaturée⁴³⁰ ».

J. A. Lacour dans son roman *Le Rire de Caïn* (1980), par cette unique référence directe au récit génésique (le titre), fait une métaphorisation absolue de la confrontation de deux frères rivaux - conflit intersubjectif au sein de la même famille devient ainsi une allégorie de la confrontation globale/collective dans le cadre de la Seconde Guerre Mondiale. La rupture et la confrontation de deux frères dans le château, devient un « [...] symbole du dérisoire, du provisoire, du faux, le témoin déjà en poussière⁴³¹ » de son être *en poussière*. Caïn, figure instable, vacillante, devient la grande métaphore de la guerre et des gens qui y participent (de la guerre personnelle à la guerre collective). La guerre acquiert une dimension « de la culpabilité et de la douleur anticipée, où l'on n'a plus pour compagnon que soi-même, un soi-même regardé comme un autre, avec haine et pitié⁴³². » L'émulation et la compétition, voire la guerre individuelle entre deux frères n'est

⁴³⁰ S. Bussy, « La figure d'Abel-Caïn. Un entre-deux de la subversion », *Penser l'entre-deux*, Université des Antilles et de la Guyane, Editions Le Manuscrit, 2005, pp.339-344

⁴³¹ RC, p.30

⁴³² RC, p.59

qu'un modèle qui sert à parler de la lutte qui devient collective. L'agressivité et la violence propre au paradigme de Caïn, dans *Le Rire de Caïn* s'interprète, d'une part, comme une donnée intérieure, aboutissant à la déchirure, à la contradiction de l'homme en proie de l'envie insurmontable de détruire cet *autre* qui s'approprie de *tout*, et d'autre part, comme une entité extérieure qui trouve des répercussions dans le contexte social. Le mythe, lui-même, n'est-il pas un moyen d'accéder au « drame vécu par le héros individuellement et conjoint en même temps aux conflits de l'humanité », de « joindre l'individuel au collectif⁴³³ », de rapprocher le destin d'un homme aux structures universelles. Pourtant, chez J.A. Lacour les rôles dans ce système fragile ne sont jamais déterminés à titre définitif, et le basculement d'un camp vers l'autre passe par une ligne extrêmement fragile. Teddy, un aîné à caractère abélique, se voit souvent doter des traits caïniques:

Je crois que c'est cela que je regrettais le plus : ce face-à-face impossible, ambigu, un peu pervers, de deux frères faits pour s'adorer et se tuer [...] au cœur de la guerre mondiale et chacun, comme il était vraisemblable, pas du même côté de la barrière⁴³⁴.

Comme nous venons de remarquer, les deux guerres mondiales ne représentent pas uniquement des événements d'ordre politique, mais se connectent étroitement avec la question de l'éthique et de la responsabilité. La politique qui se voit interpréter non seulement comme « un problème de la philosophie » ou une préoccupation majeure « pour la philosophie », entre dans le champ littéraire et touche la question morale et étique. La violence qui s'empare de l'homme et en déstabilise le rapport - « la hache hitlérienne » qui fait effacer toute marge entre les « justes » et les « coupables » - se définit ainsi à travers une double perspective : la compréhension de l'acte - du *meurtre légitime* comme un mécanisme de défense, la persévérance de la stabilité ; et l'appréhension de l'horreur de l'acte commis comme une naissance du sujet responsable. Teddy

⁴³³ P. Emmanuelle, « Poésie raison ardente », Fribourg, Egloff, 1948, p.80, cité par M. Eigeldinger, « Pierre Emmanuel et le mythe », p.10, dans *Cahiers Pierre Emmanuel*, N o 1, *Lire Pierre Emmanuel*, 92/93, Lausanne, Age d'Homme, 1994, pp.9-24

⁴³⁴ RC, p.258

dans *Le Rire de Caïn* se qualifiant d'un égoïste, n'atteint ce stade de responsabilité envers l'autre que dans le wagon du train où il se met en face pour la première fois avec la mort.

Comme nous venons de mentionner selon A. Abecassis, Caïn est un symbole du « mal en mouvement », alors que le récit biblique en question est une tentative, un appel lancé à l'être l'invitant à passer de la reconnaissance du mal à sa gestion, à sa domination. Dans cette logique, la référence à Kant – « Si tu peux, tu dois. Or tu peux. Donc tu dois », semble ne pas exprimer toute la profondeur du défi lancé à Caïn. Comme remarque A. Abecassis, la Bible ne parle pas de la suppression du mal - il est toujours présent au seuil de la porte d'âme de Caïn. Il ne lui reste rien d'autre à faire qu'à le dominer, le gouverner⁴³⁵. D'après certains textes de tradition juive, Caïn est « un fils de Samaël, l'ange de Mal ». Sa conception viendrait matérialiser le venin du serpent qui séduisit Eve en Genèse III, ce qui justifierait l'une des étymologies de son nom, celle de « nid d'impuretés » : Abel qui fait partie des enfants de Dieu en opposition avec des enfants du diable (I Jn, III, 12). Appréhendant le mal au sens biblique et la redéfinition de sa compréhension au XX siècle, il nous paraît intéressant de se référer à A. Jacob qui remarque :

La notion de mal, qui a toujours été au cœur de l'expérience des hommes et représentée par des mythes, religions et morales métaphysiques, a suscité au cours de notre siècle à la fois un regain d'actualité et des déstabilisations théoriques, qui appellent une reprise attentive et approfondie du problème. Le passage d'un point de vue métaphysico théologie traditionnel à un éclairage anthropologique se justifie d'autant plus que les terribles épreuves auxquelles l'homme a été confronté ne sont pas pour rien dans la crise de la pensée et de la pratique religieuses – accompagnée par la résorption significative de la toute puissance divine dans un Dieu souffrant. Tandis que le tournant kantien en philosophie pratique, relayant l'ordre du Bien par la forme du Devoir, aura pu induire, aux antipodes de Platon et de la Bible, une certaine priorité du mal : du vouloir-vivre schopenhauerien à l'athéologie de G. Bataille⁴³⁶.

⁴³⁵ J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi le gardien de mon frère ? A Bible ouverte*, tome 3, Paris, Albin Michel, 1980, p. 123-124

⁴³⁶ A. Jacob, *Penser le mal aujourd'hui contribution à une anthropologie du mal*, Paris, Edition Penta, 2011, p. 7

On est appelé à « relayer les mythes, religions et métaphysique par une théorisation de la condition humaine, où l'expérience éventuellement « injustifiable » du mal puisse être éclairée dans sa cohérence contextuelle⁴³⁷ ». Le contexte c'est une sorte de défi à surmonter – « les symboles présents dans les mythes et religions, où s'expriment de façon irréductible diverses figures du mal se prêtent-ils au relais d'une élucidation d'autant plus énigmatique que la réalité à traiter est plus ténébreuse⁴³⁸. » Le mal collectif atteint son paroxysme dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale – la question que P. Gadenne, M. Tournier, V. Volkoff transposent afin de radicaliser à leur tour non seulement la dimension collective du mal, mais ses strates subjectives, en décrivant le sort des individus qui sans ou à leur gré sont impliqués dans ce mal global, omniprésent. Ils utilisent ainsi le mythe de *Caïn et Abel* comme modèle et la clé à la compréhension de son origine et de sa réactualisation. C'est une sorte d'essai de subdiviser ce mal collectif, absolu, en nous proposant son modèle atomisé, morcelé. Ceci dit, l'une des possibilités de penser le mal et d'« accéder à la conscience de soi d'un être coupable », est de recourir à la médiation des mythes et des figures « pris en charge par une herméneutique » - dans cette logique la maxime de P. Ricœur acquiert une importance significative : « le symbole donne à penser⁴³⁹ ». Dans ce contexte, Pierre Gisel, de sa part, se renvoyant au travail de P. Ricœur, précise dès le début que la question du mal, si largement traitée par l'auteur, évoque la question de la liberté du sujet ou de la morale : Pas d'enfermement dans l'être ou la fatalité cosmique donc. La solution dès lors « pélagienne », accordant tout le poids à la libre décision de l'homme, capable d'inventer le bien ou le mal ?⁴⁴⁰

Le dialogue entre Caïn et Dieu avant l'acte meurtrier est une manifestation explicite de cet appel à la domination du « péché », à l'accomplissement de son rôle du gardien en tant qu'un sujet responsable: « Si tu agis bien, tu relèveras ton visage, et si tu agis mal, le péché se couche à la

⁴³⁷ A. Jacob, *Penser le mal aujourd'hui contribution à une anthropologie du mal*, Paris, Edition Penta, 2011, p.11

⁴³⁸ Ibid. p.12

⁴³⁹ J. De Dieu Moleka Liambi, *La poétique de la liberté dans la réflexion éthique de P. Ricœur*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15

⁴⁴⁰ P. Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004, p.14

porte, et ses désirs se portent vers toi : mai toi, domine sur lui » (Genèse 4 :7). Donc, « [...] l'homme n'est *sujet* que quand il est appelé : n'est sujet que responsable⁴⁴¹ ». Or, c'est un sujet-responsable qui doit surmonter cette différence par rapport à l'autre tout en étant « marque et fait de différence⁴⁴² ». Toujours restant dans le cadre l'étude réalisée par P. Ricœur, au moins dans la tradition judéo-chrétienne, « l'énigme du mal » réside dans cette unité, voire la mise en corrélation des phénomènes tels que « le péché, la souffrance et la mort⁴⁴³ ». Selon M. Löwy, le mal selon P. Ricœur « est à la fois le péché et la souffrance », alors que « leur point d'intersection c'est la souffrance infligée par l'homme sur l'homme⁴⁴⁴ ». Donc, le mal est un phénomène immanent qui place l'homme devant l'homme. En plus, le mal moral dans sa définition religieuse qui devient un synonyme du péché, transforme l'homme en un « objet d'imputation, d'accusation et de blâme⁴⁴⁵ ». Le passage de ce rapport interpersonnel à l'état intra-personnel en devient une donnée inhérente, voire l'accusation se transforme en autoaccusation, l'imputation en auto-exil et le blâme en perpétuelle souffrance existentielle. La tentative de la domination du péché nous renvoie à cette tentative du sujet se transformer afin de se réapproprier⁴⁴⁶. Cette lutte entreprise contre soi et pour soi se termine par la redécouverte de cette asymétrie de la réciprocité, entre le *soi* et *l'autre*.

C'est ainsi qu'Abel, le frère martyrisé, fait son retour sur la scène littéraire. Alors que le texte canonique qui ne le met en rapport avec Caïn en tant qu'un ajout, « un frère » de Caïn, le définissant comme « bouée », « vanité », la littérature du XX siècle renforce sa présence même implicite, jouant parfois sur son invisibilité derrière une image forte du meurtrier. Même s'il

⁴⁴¹P. Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004, p.15

⁴⁴² Ibid. p.15

⁴⁴³ Ibid. p.22

⁴⁴⁴ M. Löwy, « Ricœur (Paul) Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie », *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 64, n°2, 1987, p. 323 : URL [:/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1987_num_64_2_2452_t1_0323_0000_2](http://web.revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1987_num_64_2_2452_t1_0323_0000_2)

⁴⁴⁵ P. Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004, p.22

⁴⁴⁶ G. Fiasse, J. Michel, J.Groncin, *P. Ricœur, de l'homme failli à l'homme capable*, Presse Universitaire française, 2008, p. 13

n'est pas présent, il est toujours là, présupposé. D'une part, la collision de l'histoire, du destin humain et du récit biblique du fratricide dans le roman *La Plage de Scheveningen* (1952) de P. Gadenne nous renvoie à cette chambre d'hôtel à la plage de Scheveningen où, le temps compressé se dilue dans l'espace restreint (le paradoxe d'isolement et le sujet dédoublé). Le monologue de Guillaume, sous la présence constante de l'image virtuelle de son frère, se transforme en dialogue avec soi-moi et transmet toute tragédie de l'homme au cœur de la Guerre qui ravage le monde. De l'autre part, chez Volkoff *Olduvai* (1980), la mise en scène d'un spectacle sur Caïn et Abel, permet à l'auteur, à travers la fiction comique et burlesque, d'exprimer toute la douleur humaine dans l'univers où le mal et le bien sont loin d'être des éléments antagonistes. Alors que M. Tournier *Le Roi des Aulnes* (1970), par la mise en avance de l'image d'Abel/victime, parle de la l'instrumentalisation de pouvoir et la mécanisation de la violence (Caïn et ses descendants qui révolutionne « une arme » du meurtre) il développe une sorte d'oxymoron de cette classification admise du bien et mal. Abel - signe rigide de victime persécuté au service de Caïn moderne démontre cette fusion entre deux catégories éthiques. Dans ce contexte, l'article publié en 1934 dans la revue Europe par J. Giono, qui dans *Le Refus d'Obéissance* fait la référence au mythe de Caïn et Abel, est relativement significatif. Cet épisode avec une menace implicite du frère faisait partie du manuscrit *Le Grand Troupeau*, retiré et publié sous titre des « chapitres inédits » du *Refus d'Obéissance*. Le chapitre porterait un paratexte similaire à celui de la *Plage de Scheveningen* de Gadenne (1952) – « Quiconque donc me trouvera me tuera! » - la phrase de Caïn qui explicite la peur et la reconnaissance du crime de Caïn et le partage du sort qui pèsera sur lui suite au meurtre d'un frère. L'écrivain parle justement de ce manque de suprématie incontestable de la vie humaine - un échec total de la responsabilité qui conduit *la génération présente* à se sacrifier à *la génération future*. En évoquant la crise profonde dans laquelle la société est profondément enfuie, la solution qu'il apporte est pacifiste, mais en même temps révolutionnariste - de ne pas obéir, de ne pas suivre ces chemins « qui conduisent aux armées et aux batailles ». C'est la vie de l'homme qui détient la supériorité absolue - « L'homme n'est la matière première que de sa propre vie. Je refuse

d'obéir⁴⁴⁷ ». Giono était l'un des premiers qui s'opposait ardemment à la guerre, parlant d'elle comme d'une marque qui reste, qui persiste comme le signe de Caïn sur le front de l'homme en se débouchant sur la crise existentielle profonde: « Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque⁴⁴⁸ ». *Le Refus d'Obéissance*, c'est la préconisation d'oubli total de ce que l'homme a fait - sans oublier, il est impossible de surpasser les conséquences de la guerre : *quand on est les seuls témoins qui restent, on s'efforce d'oublier*. Le travail d'oubli aide à oublier ce qu'on subit. A ce propos, F. Boyer précise que l'acte d'avoir tué, lui-même est un oubli, l'oubli absolu de ce qui est un « homme » : « Tuer un homme, c'est à chaque fois tomber dans le commencement comme on tombe dans l'oubli. Oubli de ce qui a eu lieu et qui est devant nous⁴⁴⁹. » Selon J. Giono, c'est justement par ce type d'oubli que l'homme imite ce premier sacrifice présenté par l'homme à Dieu - cette volonté de *tuer, d'anéantir*.

Les yeux sont comme des trous vides dans la tête. La tête est trouée de part en part à la place des yeux et on y a passé deux lanières de ciel comme on passe les cordes dans le crâne des chevreaux pour en suspendre les cadavres à l'étal⁴⁵⁰.

Le passage peut être ainsi interprété comme un simulacre de la scène de sacrifice, étant donné que la guerre est elle-même un immense *sacrifice* apporté à un Etre invisible, inconnu, pour des raisons indéfinies: « La route, la route; toutes la terre sue ses hommes. Une grande main presse la terre comme une éponge et de longs ruisseaux d'hommes coulent à travers les herbes et les arbres⁴⁵¹. » Le monologue que J. Giono propose peut être mis en parallèle avec le monologue de Guillaume Arnoult dans le roman *La plage de Scheveningen* que constitue lui-même une sorte

⁴⁴⁷ RO, p.260

⁴⁴⁸ RO, p.261

⁴⁴⁹ F. Boyer, « De Caïn à Dieu, au bout d'un certain temps », dans *Caïn*, Paris, Editions Autrement, p.104

⁴⁵⁰ RO, p.281

⁴⁵¹ RO, p.282

de monologue reporté de l'ancien soldat qu'était P. Gadenne - réflexion sur le sort de l'homme et sur les conséquences de son acte:

Ils avaient eu peur à la guerre, comme moi. Ils sentaient bien, par la même, au fond de leur chair, par cette partie de leur chair dans laquelle se gonflait l'ancienne histoire de l'homme que la peur qu'ils avaient de la guerre venait de son inhumanité. Mais, par ce côté de leur chair qui d'était collé à leurs mères pendant qu'ils étaient encore dans le ventre, ils avaient hérités de l'habitude de l'esclavage⁴⁵².

La guerre est une « épreuve de moral », déclare E. Levinas. La guerre qui fait surgir, exalter le moi afin que la nécessité extrême de la plénitude de sa propre système soit comprise⁴⁵³. Alors, l'autrui, sa « présence exceptionnelle » provoque « l'impossibilité étique » qui m'empêche de tuer; c'est lui qui dicte les limites des actions, des pouvoirs à travers de son « surgissement absolu⁴⁵⁴ ». Le visage d'Abel que Caïn refuse de regarder, exprime un regard qui n'est que l'expression du silence profond entre deux frères (« Parler [...] je me demande si ce n'est pas une des meilleures façons d'être ensemble⁴⁵⁵. ») Dans le texte biblique, le silence est d'une importance décisive. « Le monde silencieux » c'est un « un monde d'autrui », déclare E. Levinas et précise: « Le silence n'est pas, ainsi, une simple absence de parole. [...] Il est l'envers du langage : l'interlocuteur a donné un signe, mais s'est dérobé à toute interprétation – et c'est là le silence qui effraie⁴⁵⁶. »

Pour J. Giono, le silence devient le symbole de l'ombre de la mort qui règne sur l'Europe: « il y a eu du silence comme il y en a parfois sur cette terre couverte de morts. Tous les trous sont bouchés de silence ⁴⁵⁷ » ; « [...] « Cette fois, il dit, c'est le mélange des mélanges. On n'a plus de droite ni de gauche. On est comme du mortier⁴⁵⁸ » - dit Daniel à Olivier. « Une sacrée gâche qui

⁴⁵² RO, p. 266

⁴⁵³ E. Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de Poche, 1990, p.12

⁴⁵⁴ Ibid. pp.86-89

⁴⁵⁵ PS, p.112

⁴⁵⁶ PS, p. 91

⁴⁵⁷ RO, p. 301

⁴⁵⁸ RO, p. 305

part de haut. On est tout comme un troupeau de moutons » - une sorte de désobéissance, la révolte contre cette verticalité du pouvoir qui ordonne. Le silence d'Hersent dans *La plage de Scheveningen* et le rire de Teddy dans *Le Rire de Caïn* n'est qu'un langage qui détruit le langage. Une mystification qui s'emboîte dans le réel et fait naître ce désir effréné de tuer son semblable:

Je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui par là ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même du pouvoir. Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer⁴⁵⁹.

L'autrui est celui qui rappelle, qui pose les fondements de la responsabilité, c'est son visage (« épiphanie du visage comme visage ouvre l'humanité ») qui dicte les défis de l'éthique, de la fraternité et permet de dépasser la totalité en faveur de la finitude: Cet absolutisme du visage de l'autre qui induit l'homme dans la responsabilité en demandant une aide, et en même temps, il remet en question sa supériorité absolue - l'homme devient un serviteur de l'autre. Cette thèse revient dans *La Plage de Scheveningen* où Arnoult remarque: « [...] le monde était ignoble, oui, et c'était le monde où nous étions, et il était impossible de continuer à respirer dans ce monde-là, impossible de rester là, chaleur contre chaleur, tandis qu'un homme, dans sa prison, se retrouvait seul devant sa mort⁴⁶⁰. »

En 1915 Freud, lors de sa conférence à la loge Bné Breith de Vienne, déclare : « Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassins. » La lignée que Caïn crée - « Au bout d'un certain temps » (*Genèse*), il commet un meurtre. Cet indice temporel est en quelque sorte une tentative de la réévaluation de soi, de la mise en distance avec l'acte commis - avec le *moi* et *l'autre*. Et suivi par « je ne sais pas », Caïn reconnaît son impossibilité de se situer entre le non et le oui, entre la mort et la vie, entre Dieu et l'homme. Abel est muet, mais ses sangs parlent. Le dialogue estompé se remplace par un dialogue de sang. Et le sang devient un élément majeur de ce dialogue de *face-à-face*, comme un rappel constant de la responsabilité de faute, de la garde du frère. C'est un fil mince qui maintient la discontinuité (le meurtre d'un autre) et la continuité

⁴⁵⁹ E. Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Livre de Poche, 1990, p.216

⁴⁶⁰ PS, p.139

(frère en face de moi)⁴⁶¹. Cette expressivité de l'image pervertie de la civilisation, cette impossibilité de reconnaître un crime se transforment en un déni collectif de la part maudite de Caïn – paradigme qui s'avance au nom de la masse, voire du culte, pour la masse : on n'arrive pas à accepter l'autre, ainsi bien qu'on ne peut pas s'en défaire.

L'accélération réciproque de la violence, la reprise de l'acte (la réversibilité) pose un problème de l'indifférenciation, voire de l'effacement de la ligne de démarcation entre « Caïn citoyen », « Caïn monstre » et « Abel juste », « Abel victime ». Il s'agit de la conventionalité du code moral dont nous avons déjà brièvement parlé au début du présent chapitre. L. Szondi parle du « signe de Caïn » qu'il considère comme un phénomène étroitement liée à la question de l'éthique, l'interprète comme un signe d'interdiction de la reprise de l'acte de Caïn. Dieu protège Caïn - l'acte du meurtre se poursuit par l'acte de pardon. L'attribution du signe est une manifestation, la reconnaissance du fait que chaque homme est capable de tuer son frère et Caïn n'en fait pas une exception. C'est à ce propos que Szondi commence son livre par une assertion provocante : « Caïn gouverne le monde » (« Kain, Gestalten des Bösen », 1969) Cette assertion de Szondi, évocatrice de la théorie de Saint Augustin, se rapporte ainsi aux bouleversements sociaux ou politiques du XX^e siècle qui fait émerger un nouveau Caïn - porteur de cette intention homicide latente qui attend son heure de réactualisation. Que ce soit l'idéologie ou la religion, tout se transforme finalement en illusion qui dénature projectivement la réalité et sépare le monde en fonction de pur/impur. XX^e siècle est une scène, sur laquelle l'idéologie de la force de Caïn a régné sans restitution. L'exemple le plus éloquent en a été la philosophie du Nazisme. Pourtant, le mal puni, condamné s'exprime avec une certaine tendance de victimisation (la question que nous aborderons dans les chapitres qui suivent). Dans son roman « La Valse aux adieux » (1978), Milan Kundera donne une réflexion extrêmement intéressante sur le sujet rejoignant ainsi à l'idée exposée ci-dessus:

⁴⁶¹ J. Hassoun, E. Wolf, « D'une genèse à l'autre », dans *Caïn, Figures mythiques*, Paris, Editions Autrement, 1997, p.129

La plupart des gens vivent dans un cercle idyllique entre leur foyer et leur travail, dit Jakub. Ils vivent dans un territoire paisible par delà le bien et le mal. Ils sont sincèrement épouvantés à la vue d'un homme qui assassine. Mais en même temps, il suffit de les faire sortir de ce territoire tranquille et ils deviennent des assassins sans savoir comment. Il y a des épreuves et des tentations auxquelles l'humanité n'est soumise qu'à des intervalles éloignés de l'histoire. Et personne n'y résiste⁴⁶².

Ceci dit, une marge entre le bien et le mal, la victime et le coupable devient extrêmement fragile (« Si dans cette ville vous trouvez un seul juste⁴⁶³ »). P. Gadenne développe l'idée de l'avancement de Caïn *camouflé* qui surgit dans chaque homme, l'idée que rejoint celle de M. Kundera développée dans son roman « La Valse des adieux » :

[...] tout l'homme souhaite la mort d'un autre et que deux choses seulement le détournent du meurtre : la peur du châtement et la difficulté physique de la mise à mort. [...] Si tous l'homme avait la possibilité de tuer en secret et à distance, l'humanité disparaîtrait en quelques minutes⁴⁶⁴.

⁴⁶² M. Kundera, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, 1978, p. 111

⁴⁶³ PS, p.26

⁴⁶⁴ M. Kundera, *La valse aux adieux*, Paris, Gallimard, 1978, p.303

3.1.1 Le frère qui revient : l'éthique du choix et la responsabilité dans *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne

P. Gadenne avec son roman *La Plage de Scheveningen* (1952) construit une histoire complexe qui à l'intersection des valeurs de base que véhicule le mythe de Caïn et Abel, se transforme en tentative de la reprise des questions du choix, de l'abandon, de la responsabilité envers le frère tué et du mal sous le reflet de la question de fratrie/fratricide au sens biblique. P. Gadenne donne d'emblée une référence directe au texte biblique sous forme d'une épigraphe - « Quiconque me trouvera me tuera » (Gen 4 : 15) afin démontrer une référence directe, d'une part, avec un état d'âme de Caïn qui essaie d'appréhender toute tragédie de son acte, et d'autre part, de mettre un accent particulier sur la constance, la persistance de cet acte même – la violence mimétique. L'épigraphe⁴⁶⁵ mis en exergue, assume un rôle d'un commentaire, d'un emblème, qui condense une intensité narrative du texte sous sa forme métaphorique – c'est une reprise partielle du parcours intertextuel du mythe de fratricide qui se dévoile sous ses multiples facettes dans le roman de P. Gadenne construit un modèle fraternisé de deux amis qui se relie à travers toute une série de caractéristiques de base avec un modèle biblique : un personnage d'Hersent qui se charge des traits de Caïn biblique, devient un protagoniste principal, même sous un registre d'absence complète, sans une intervention directe dans le cours de la narration. Il ne s'actualise qu'à l'aide de Guillaume Arnoult, un personnage victime de la guerre, qui intervient et altère la linéarité du récit avec le « je » subjectif et coupe le roman en deux parties magistrales. C'est par les passages en italique (des extraits de son roman?) que l'image du premier meurtrier de l'humanité surgit dans le canevas du roman (le passage en italique parallèlement à l'action principale décrit des scènes bibliques avec Caïn et Abel mis en correspondance avec les

⁴⁶⁵ L'épigraphe en tant qu'un élément qui s'inscrit dans la *relation* que le texte établit avec son environnement textuel, acquiert une dimension paratextuelle (Paratextualité de G. Genette). Selon G. Genette le paratexte - « [...] cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés ». (G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.8)

événements réels), alors que le jugement, voire la tentative de justification se fait dans le cadre des dialogues entre Guillaume Arnoult et Irène - une figure féminine qui joue un rôle décisive dans la redéfinition des conséquences du passé et dans la revalorisation des valeurs qui s'écroulent sous le règne d'un nouvel ordre. Un dialogue entre des personnages réels traduit un dialogue virtuel avec celui qui aurait dû être le véritable acteur de cet acte de parole déplacé. Hersent - qualifié d'un traître, qui signe cet acte de meurtre des milliers de ses compatriotes avec sa propre plume (*un crime d'encre* - S. Meitinger) est désormais voué à cette errance perpétuelle dominée par la peur d'être tué de son côté. La convocation de son image à l'intermédiaire des rêves, des réminiscences ne le fait placer que dans les pénombres du passé, dépourvu de toute possibilité de justification. Hersent se transforme ainsi en ombre qui accompagne Guillaume - un frère qui revient contre ou à son gré, un ombre qui l'accompagne comme un rappel de sa responsabilité primaire.

La connexion de l'histoire d'Hersent/Guillaume avec le récit biblique qui s'effectue sous forme latente au début du roman, se renforce par l'insertion graduelle des références qui nous renvoient au texte biblique et se culmine par l'introduction en scène d'Abel génésiaque, une victime qui poursuit partout son persécuteur - Caïn. Ce qu'éprouve Hersent, entre les murs de la prison, n'est jamais explicité, son image ne se crée que par le biais du discours de Guillaume oscillant entre un désir de son anéantissement ou du pardon.

L'abaissement de la voix de justice se fait par l'universalisation du crime et se lie étroitement avec la question de la conscience et avec celle de la culpabilité. P. Gadenne en fait un thème majeur dans son roman *La Plage de Scheveningen* (culpabilité collective). « La ville, après un été orageux, était revenue à une espèce de calme⁴⁶⁶ » - c'est par le retour du protagoniste Guillaume Arnoult à Paris - que P. Gadenne entame sa réflexion sur la globalité de la faute qui prend la forme du fratricide. Le roman portant dorénavant un para-texte biblique : « Quiconque me trouvera, me tuera » (Gen IV : 14) nous sert d'un certain avertissement sur la possibilité de la répercussion du crime commis par Caïn. Le poids du crime qui pèse sur la ville et l'absence du

⁴⁶⁶ PS, p.11

principal protagoniste - Hersent/Caïn - dans cet espace natal, mais devenu étrangement méconnaissable pour Guillaume, place d'emblée l'action dans un lieu suspendu dans le temps, dans une inertie effrayante. C'est ainsi que le mythe du fratricide sous sa forme universelle, voire collective rejoint l'espace figé dans le temps, voire au-delà de toute perception temporelle qui traduit lui-même les conséquences de l'acte destructeur. Le retour dans cette ville retombée dans sa passivité est une tentative de retour vers le passé, vers l'ordre originaire, un essai de reconstruire une ville d'avant-guerre, son architecture, ses habitants, voire son identité. La division de la ville en *avant* et *après* guerre - « où il n'y avait plus de place pour bonheur⁴⁶⁷ », traduit la déchirure d'Arnoult qui ne sera jamais le *même*. Dans cette réalité apocalyptique, la tentative de retrouver un équilibre perdu, « retrouver le Paris où il a vécu », devient un enjeu pour Guillaume. C'est par la marche, le tâtonnement, le flair, par ce contact émotionnel et tactile, que le personnage perdu dans cette obscurité des souvenirs, essaie de reconstituer l'image de son propre paradis perdu:

Le trésor s'y trouve-t-il encore ? Est-ce bien là ? Il ne pouvait se dérober à l'idée que quelque chose lui échappait, qu'il s'agissait de situer, de reconnaître à travers toute une ville en effervescence, soulevée encore par une grande passion commune⁴⁶⁸.

L'expiation se culmine par la reconnaissance de cette faute immense qui envahit tout et tous : « Nous étions des hommes, et nous découvriions qu'être des hommes, c'était répondre au même nom que nos bourreaux. L'honneur des hommes, notre honneur, était entaché⁴⁶⁹. » Entachée, marquée, la ville se personnifie pour P. Gadenne (« La ville se vengeait ainsi de cinq ans d'inaction, de sourires, de complicités [...]»⁴⁷⁰), réunissant en elle toutes ces « faces bleuies, tuméfiées, n'exprimant plus rien qu'une indifférence ahurie, une stupeur intense⁴⁷¹ » et qui porte désormais une sorte d'une « masque du martyr ».

⁴⁶⁷ PS, p.13

⁴⁶⁸ PS, p.13

⁴⁶⁹ PS, p.11

⁴⁷⁰ PS, p.11

⁴⁷¹ PS, p.11

Et *Hersent* comme une partie intégrante de ce topos géographique chargé d'une importance particulière, sillonne le parcours d'Arnoult, sous ses diverses manifestations, mais toujours le premier, le favori, dont la vie était « un miracle de réussite⁴⁷² » et dont l'apparition dans *La Revue Mondiale* était déjà « une bonne raison pour le détester⁴⁷³ ». C'est à Paris que Guillaume *retrouve*, même virtuellement, *Hersent* et dans cette ville qu'il apprend la nouvelle de son exécution. En pensant d'*Hersent*, il se met dans un rôle juge qui essaie de blâmer Caïn, et il comprend que c'est lui-même qui endosse le rôle de Caïn qui frappe, condamne son propre frère. Il n'arrive pas à assumer cette responsabilité de ne pas abandonner le frère dans une prison, alors que l'abandon n'est rien que le jugement sans paroles, la reconnaissance de sa culpabilité. « Il faut si peu de chose, dans certains cas, pour qu'un homme prenne le parti de Caïn⁴⁷⁴ », « être le plus fort », être « le plus méchant ».

Deux *Hersent* qui commencent à se dessiner dans l'imagination d'Arnoult, vacillent entre « cet *Hersent* » qui engloutit dans son ombre fatale tous ce que Guillaume rencontre à Paris: *Hersent*/« Plume brillante et soigneuse », « plume allègre » (Caïn qui parle/Caïn-rhétteur) et *Hersent*/collaborateur - un auteur de *l'escroquerie intellectuelle* (Caïn qui trahit). *Hersent* qui écrivait des articles contre les juifs dans le « Jeune Européen » commence à s'effacer derrière celui dont Arnim a gardé une image magnifiée, celle de l'intellectuel (*Hersent* écrivait des articles sur la littérature française). Mais l'impossibilité de justifier *Hersent* provient du fait qu'il faisait partie de ses idées – car dire c'est agir: « Trop commode pourtant de se dire qu'on ne hait que des idées ; les idées font corps avec l'homme⁴⁷⁵. » Une thèse qu'Arnoult reprendra dans un dialogue avec Irène à la plage de Scheveningen -« L'esprit aussi a une réalité », remarque-t-il en poursuivant:

Ce que, au dernier siècle, on appelait l'*âme*, cela existe bien, sous un nom ou sous un autre. Je crois qu'il y a des pensées qui sont des crimes. Et c'est cela qui nous accable tous. Il n'y a aucun

⁴⁷² PS, p.50

⁴⁷³ PS, p.17

⁴⁷⁴ PS, p.202

⁴⁷⁵ PS, p.17

châtiment qui atteint ces crimes-là, ou, s'il les atteint, qui les compense. Le crime n'est jamais compensé, Irène. Et tous les châtiments sont faux⁴⁷⁶.

Ainsi, plusieurs versions d'Hersent s'emboîtent l'une dans l'autre - Hersent écrivain, Hersent amoureux, Hersent condamné à mort - constitue justement un fondement de la réflexion sur l'impossibilité de tracer une marge entre la victime et son bourreau, entre Caïn et son Abel – bref, de définir une *âme* d'Hersent. Et Hersent devient pour Guillaume un nom collectif, un symbole de la déchirure du pays qui subissait de sa part la destruction totale des valeurs humaines :

Ce qu'il aurait fallu, se disait-il, c'était supprimer le mauvais Hersent, et garder le bon, comme il aurait fallu garder la bonne Allemagne et supprimer la mauvaise, - chose difficile après tout quand on sait que les bons Allemands et les mauvais sont les mêmes. Pourtant l'imperfection des châtiments ne venait-elle pas de cette difficulté de supprimer un être tout en le laissant vivre⁴⁷⁷.

Face à la menace de la mort qui règne en Europe, qu'on essaie de détromper par des *rites* ou des *offrandes* - la mort dont on parle « à voix basse, avec des chuchotements », contre laquelle on se défend par « ces signes qu'ils avaient inventés pour prier », Hersent se dresse comme Caïn qui prend cette décision d'agir, de faire face à cette idée *mort*: « Il fallait nous délivrer de la peur, faire un geste⁴⁷⁸. » Hersent c'est un personnage qui évolue et s'évalue par rapport au théâtre : c'est un être à mille facettes. Et, « l'œil animé, la lèvre rouge et brillant⁴⁷⁹ » d'Hersent se dessine dans l'imagination d'Arnoult, à travers ce monde imaginaire, artificiel, du théâtre qui lui donnait un « goût du jeu ». Hersent/vainqueur qui réussit toujours, est à la recherche de ce désir effréné d'éprouver cette passion d'*irresponsabilité* sur la scène du théâtre afin de combler le vide quasi-existential. Le théâtre représente ainsi un espace alternatif où la violence sublimée produit le simulacre du crime sans victime ou la tragédie humaine se décharge de sa profondeur – un lieu d'expérimentation et de passage vers l'Ailleurs et l'Autrement :

⁴⁷⁶ PS, p.209

⁴⁷⁷ PS, p.141

⁴⁷⁸ PS, p. 219

⁴⁷⁹ PS, p.49

Avec le recul des années, Guillaume croyait reconnaître en effet ce que le théâtre avait apporté à Hersent : un monde sans responsabilité, une vie qui nous laisse satisfaits, un amour, un sang qui ne tâchent pas, une tragédie bien propre, bien circonscrite, qui ne nous suit pas dans la rue⁴⁸⁰.

Et hors de cette virtualité le geste a pris la dimension d'un crime et le premier cadavre le lance dans ce désordre moral dont les conséquences jaillissent comme des gouttes de sang de la première victime de l'humanité, et divise l'humanité en deux parties : celui qui agit et ceux qui lui demandent les comptes. Pourtant, le meurtre, quelles que soient des visées sublimes à atteindre laisse toujours une trace – une trace du sang qui fait placer le bourreau devant sa victime :

[...] le spectacle de cet enfant assommé, cette cervelle qui jaillit, c'est sale. Et surtout : c'est ce désordre qui est intolérable. J'ai trouvé le mot que je cherchais : Désordre. C'est cela qui m'épouvante dans les tueries. Ces morceaux de cervelle sanguinolente collées à l'os : cet homme qui s'écroule, qui se tasse comme un chiffon. Ce gâchis...J'avais envie de lui crier : Tiens-toi ! Mais tiens-toi ! Ma fureur s'augmentait de ce spectacle sans grâce, de cette tenue répugnante, - et je cognais davantage. Il aurait fallu le lier à un tronc, à un poteau, pour qu'il se tienne, pour qu'il garde au moins les apparences. Le tuer à distance. Si l'on pouvait. Croyez-moi, on est un autre après cela. Moi qui aimais tant voir couler l'eau, le lait, le sang des bêtes, la lave et les larmes, - maintenant que j'ai vu couler le sang de mon frère, tout ce qui est humide me répugne. Je n'ai pas eu le courage de me laver: j'ai frotté avec des feuilles mon corps éclaboussé

Et faut-il le dire ? Voyons ce que j'avais fait, - j'ai vomi⁴⁸¹.

Dans *La Plage de Scheveningen* la rupture signe un échec de l'homme, l'éloignement du regard porte tout le poids d'un acte de condamner l'autre. C'est un coup infligé par Caïn qui le fait séparer définitivement d'Abel. Cette absence d'Hersent, qui se dessine à travers une autre rupture - la séparation avec Irène, avec son ancienne maîtresse, prend une dimension tragique

⁴⁸⁰ PS, p.49

⁴⁸¹ PS, p.219

pour l'être qui se sent maudit (Luc dans *Le Vent Noir* de P. Gadenne) et hanté par un sentiment d'avoir tué son frère.

La bipolarité Hersent/Irène acquiert une importance capitale dans le roman. Dans ce système binaire, qui n'est que l'opposition entre la paix et la guerre, la justice et la vengeance, le va-et-vient entre le temps de l'innocence et le temps de responsabilité, l'un n'est plus susceptible de remplacer, de supprimer *l'autre* (« Et comment faire se rejoindre ces deux choses, ces deux miracles presque égaux, ce miracle triste et ce miracle joyeux...⁴⁸² »). L'image du *frère* qui revient recule devant cette tentation de retrouver un moment d'innocence, d'atteindre un stade de jouissance avec Irène en allant avec elle à la plage de Scheveningen, voire à un endroit qui n'est que le simulacre de cette plage dont l'image surgit du passé (« Irène c'était ce monde où tout avait une valeur. Cette valeur, cette couleur qui s'attachaient aux moindres propos, aux signes, aux gestes, aux silences, ce plaisir qu'ils y prenaient...⁴⁸³ »). Le prénom *Irène* ne signifie-t-il la paix en grec (εἰρήνη)?

L'excuse virtuelle adressée à son frère dont il n'a pas pu assumer la garde traverse tout son parcours vers son propre *Eden*: « Hersent, je ne peux rien pour toi... Hersent était dans une prison très noire, et Irène, dans un appartement très lumineux...⁴⁸⁴ ». Et se dirigeant vers cet appartement lumineux situé au bord de la mer, Arnoult a la sensation de trahir, d'accomplir ou au moins signer le meurtre de son frère. Il ne veut pas supprimer Irène, mais il lui est également impossible de supprimer Hersent: « Guillaume naviguait à travers des rues ténébreuses et la neige lui tombait sur le dos, et il allait d'Hersent à Irène, et d'Irène à Hersent, ne pouvant se décider à assurer la victoire de l'un sur l'autre⁴⁸⁵. »

La plage de Scheveningen, un espace atemporel, un simulacre de l'innocence et de l'unité d'Arnoult, se connecte avec un espace originaire biblique: de l'acte à la reconnaissance du crime, Arnoult dessine subtilement le tableau (« cette image de paix⁴⁸⁶ ») de sa propre tragédie en tant

⁴⁸² PS, p. 29

⁴⁸³ PS, p.69

⁴⁸⁴ PS, p.66

⁴⁸⁵ PS, p.66

⁴⁸⁶ PS, p. 83

que Caïn qui se heurte à la réalité effrayante: il a tué son frère. Le déplacement vers la plage de Scheveningen ne vise qu'à « dépouiller des êtres », à « les étaler devant vous », à exposer tout ce qui reste caché et qui change le destin. Et ce petit espace devient un tribunal imité, un dialogue avec Irène, n'est que la transposition du procès d'Hersent, la tentative d'expliquer, de transmettre tout le drame d'un être qui a pris la part de Caïn. L'opposition entre Hersent/Irène, se traduit et se complète par le deuxième système binaire Scheveningen (innocence)/Sigmaringen (lieu où s'est réfugié Hersent).

Une correspondance flagrante s'établit entre le sort d'Hersent et d'Arnoult. Hersent/Caïn n'a pas fui, il se livre à la justice, comme Arnoult essaie de rejoindre son propre juge - Irène. Cette frénésie insurmontable de s'exprimer, d'expliquer, de se justifier croise un procès imaginaire d'Hersent. Tous les deux se mettent dans le rôle de Caïn biblique. La justification se lie au sentiment de ne pas avoir le droit d'être là, le sentiment d'être surpris dans ses actes, ses pensées. La question - « Qu'est ce que vous faites ici?... » - semble remettre en cause sa propre existence - « Pourquoi êtes-vous vous?... »: Le criminel surpris dans le moment qu'il médite son crime n'éprouve pas de sursaut plus total⁴⁸⁷ ».

Hersent, ainsi que Guillaume sont *là* et ils sont *eux*, tous les deux devant Dieu/Juge qui intervient toujours avant et après le crime et Caïn n'a-t-il pas une occasion de se disculper, de se redécouvrir. C'est à la Plage qu'il redécouvre Hersent - après avoir entendu la nouvelle de sa condamnation à la radio. « Il ne l'a jamais aimé, mais le vrai amour débutait là » - c'est par cette idée que P. Gadenne manifeste son plus grand humanisme et déclare: « ce qu'il faut supprimer, ce n'est pas l'homme, mais c'est le mal. Toute souillure est dans la pensée, et tout crime.⁴⁸⁸ » C'est justement le jugement, une *pensée ennemie* qui place l'être devant cette dichotomie universelle : à travers ce choix éthique, le signe change de son signifié : *il faut condamner la mort* – cette *négation* absolue *de moi, supprimer celui qui pense mal*⁴⁸⁹. Or, un homme est la

⁴⁸⁷ PS, p. 94

⁴⁸⁸ PS, p. 144

⁴⁸⁹ PS, p.143

négarion de l'autre - c'est soit « nous », soit « eux »⁴⁹⁰, mais cette globalité du mal rend impossible de déterminer, de séparer Caïn de son Abel - tous ont besoin de se justifier, alors que la vérité est toujours relative: « Impossible de se laver les mains », lorsque « il n'y a plus sur terre, depuis la première goutte de sang, un endroit sec⁴⁹¹ ». Cette fascination pour la violence (« il y a dans la cruauté une espèce de fascination », P. Gadenne), de l'acte est une partie de l'essence de l'homme - la *science du mal* dont Guillaume évoque un souvenir venu sous forme onirique de l'enfance: enfermé dans une pièce entièrement close avec sa victime, à volets fermés, avec des *précautions d'assassin* et avec un couteau (la scène avec la poule qu'il essaie de tuer). Selon Arnoult ce n'est qu'une répétition de l'acte meurtrier qu'on laisse accomplir tous les jours, mais « cette fois-là, c'était la première fois...⁴⁹² », (la douleur du premier meurtre).

Cette dernière rencontre avec Hersent en 1938 qu'Arnoult évoque, incite à faire un parallèle important avec la rencontre de deux frères bibliques dans les champs : « Il n'y a de vérité qu'au grand air, affirma Hersent. C'est là que les gens se montrent le mieux⁴⁹³. » C'est *là* qu'Hersent et Arnoult se prêtent à une profonde réflexion sur l'aspect moral de l'acte, le mal, la culpabilité, sur la part de Caïn et la part d'Abel. La scène est d'autant plus importante que Hersent fait une référence à l'arbre justice (le chêne auprès de la quelle Saint-Louis a rendu sa justice). Un chêne est également un symbole de la divinité suprême, la solidarité et la puissance, alors que dans la Bible, c'est auprès des chênes que Dieu se révèle à Abraham. Deux conceptions de vie se croisent dans cette profondeur de la forêt: Arnoult qui cherche à reconstruire le passé, alors qu'Hersent déconstruit la réalité afin d'en créer un nouveau paradigme, voire de se justifier pour la décision qu'il prendra. Dans ce passage de l'individu à l'histoire (ouverture vers le monde), ce qui a l'importance, c'est la construction en dépit de la déconstruction (« Ce qui compte, c'est ce que l'on construit. Ce qu'on détruit ne compte pas!⁴⁹⁴ »).

⁴⁹⁰ PS, p.100

⁴⁹¹ PS, pp.149-150

⁴⁹² PS, p. 154

⁴⁹³ PS, p. 162

⁴⁹⁴ PS, p. 171

C'est dans cette forêt, près du cimetière qu'Arnoult découvre une véritable Hersent, sa *férocité joyeuse* - apologiste de la force (« Celui qui ne tue pas sera tué »). Ces formules de la force « étaient sa réaction première », exprimaient « un terrible désir de lucidité, de nettoyage ». L'homme se dilue dans la catégorie plus globale qu'est l'histoire et la force devient justifiable (« On tue un peu pour ne pas devoir tuer *beaucoup*⁴⁹⁵ »), alors que le code moral reste relatif. L'objectif pour lequel les hommes se battent ce ne pas pour prendre la terre, mais pour l'organiser. Et dans cette lutte, c'est l'histoire qui détermine et désigne le traître et le héros et l'homme n'a qu'à choisir quel signe il va porter, dans quel camp il se rangera, dans celui du bien ou du mal, l'homme qui reste *neutre*, c'est l'homme qui *pourrit*.

[...] Nous sommes entrés dans le temps des guerres de religion, et tout homme est marqué d'un signe, d'après lequel il doit vivre ou périr. Il faut choisir ce signe, et tout l'homme sera jugé non d'après les vertus qu'il aura déployées dans son action, mais d'après le signe qu'il aura choisi⁴⁹⁶.

Cette catégorisation axiologique (bien/mal) pour Arnoult est le résultat de la perte de Dieu. Seul Dieu peut effectuer cette répartition et le jugement ne revient qu'à lui. Le jugement d'homme (Hersent) perd toute sa valeur face au jugement de Dieu (Arnoult): « S'il y a une lutte entre le bien et le mal, c'est à l'intérieur de tout homme, voyons, de toute idée⁴⁹⁷. » Et si un *Ange* inflige un signe à un homme, c'est *en fonction de sa relation* à Dieu. Et c'est par rapport à Dieu que l'homme existe, et si Dieu n'existe pas, « il faut le faire exister » - remarque Arnoult. Cette idée que P. Gadenne développe (concernant la lutte perpétuelle entre le bien et le mal à l'intérieur de l'homme), rejoint celle de la tradition biblique et s'inscrit parfaitement dans le canevas du chapitre IV de la Genèse - Caïn latent qui surgit dans l'âme de chaque homme. C'est à travers cette médiation dans un espace mythique que Guillaume prend compte de ces décalages entre l'homme et ses idées: « Ce défenseur de la Chrétienté ne croyait pas en Dieu⁴⁹⁸. » Arnoult et

⁴⁹⁵ PS, p. 171

⁴⁹⁶ PS, p.174

⁴⁹⁷ PS, p.175

⁴⁹⁸ PS, p.176

Hersent font exister deux Dieux: l'humanisme de Guillaume, son propre Dieu, tue celui d'Hersent - Dieu de force:

Accepterais-tu de passer ta vie dans une prison ? De passer ta vie sans témoin?... Sans l'espoir d'un témoin, d'un regard sur toi, tu meurs ; et tous les gestes, les pensées de ce prisonnier qu'est chacun de nous ne vont qu'à invoquer, à susciter un témoin hors des murs entre lesquels nous vivons, et quelque fois hors de notre époque. Sans quoi on ne s'apercevrait même plus qu'on est en prison, hein, et il n'y aurait pas de différence entre la vie et la mort. Le bourreau qui viendrait nous appeler au petit matin, qu'est-ce qu'il changerait à notre sort ? Rien. Absolument rien. Une fourmi écrasée, voilà ce que ce serait. Quelque chose de si accablant, de si inexistant qu'il n'y aurait même pas de quoi crier. Si l'humanité sait qu'elle vit sans témoin, elle est à elle-même sa prison. Nous sommes tous prisonniers, Hersent, dans ta perspective. Si Dieu n'existe pas, comprends donc, il faut le faire exister⁴⁹⁹.

Ce dialogue qui fonctionne comme une sorte de prolepse narrative, évoque implicitement le dialogue de Caïn avec Dieu: le choix que l'homme fait, la réflexion sur le péché/mal et un état d'innocence de l'homme *avant le crime*. C'est à travers ce dialogue, où Arnoult remplace de certain point de vue, *Dieu*, et se dessine cette silhouette du futur Caïn qui, dans un an, fera son propre choix – choisira le mal (« Il faut si peu de chose, dans certains cas, pour qu'un homme prenne le parti de Caïn⁵⁰⁰ »). Et c'est ainsi qu'Arnoult assume son rôle d'un juge envers Hersent (alors que lui-même, il est la victime du jugement d'Irène) qui n'a pas pu vaincre Caïn en lui: « Caïn vainqueur de son frère reste Caïn. Ce que nous ne voyons pas souvent, c'est Caïn vainqueur de Caïn⁵⁰¹. » Porteur des *pensées criminelles*, Hersent devient lui-même, même à son insu, le criminel. Evoquée par Irène, une image du gourdin que Caïn laisse tomber sur la tête de son frère Abel, parfois par pure négligence, rejoint une image d'Hersent/traître de laquelle Guillaume fait un avatar de Caïn par excellence. Mais Caïn est également son rôle à lui, infligé par Irène - celui qui a failli frapper son « innocence » (Irène). Ils exposent « le cadavre » à

⁴⁹⁹ PS, p.177

⁵⁰⁰ PS, p. 202

⁵⁰¹ PS, p.205

l'Humanité, qui ne se cache pas - c'est comme le cadavre de la baleine biblique dont le corps se décompose (dans la nouvelle « La Baleine » publié en 1948), exposé à tout le monde :

Tout était bien réel, oui. Et par exemple ce fameux gourdin dont elle (Irène) avait parlé, l'homme qui s'écroule, la peau de mouton qui s'entache, cette tache qui ne cessera plus de se répandre. Caïn ne sait pas que le sang de l'homme va faire dans le monde cette grande clameur ; il n'a pas voulu cela, lui non plus. Bien sûr ! Il est même possible, qu'il a cru bien faire, lui aussi, à dessein d'éviter de plus grands malheurs... Mais il y a ce cadavre tout frais, le premier cadavre, c'est quelque chose tout à fait inguérissable. Ah, que c'est donc fâcheux. Un cadavre qu'on ne voit plus, ce n'est rien, mais ça ... c'est effrayant comme il se voit, celui-là⁵⁰².

C'est dans la délimitation spatiale entre la chambre d'Arnoult à la plage de Scheveningen et une cellule d'Hersent en prison, surgit cette image virtuelle de la première victime qui « le regarde, qui du fond de la terre le surveille et le toise », de la conscience qui s'éveille: « Il voudrait que cet œil cesse de le regarder, mais il ne peut pas s'arracher à cette contemplation. » Et dans ce regard qu'il rend compte du poids moral de son acte: il est criminel. Le reflet de l'image d'Abel dans « cette eau dense, si impitoyablement immobile » n'est que son propre reflet qui le pousse à retourner vers le cadavre du frère, vers l'origine, vers son innocence. C'est comme Arnoult qui essaie de retrouver dans Irène cet état originaire de son âme, sa propre image d'avant guerre. C'est l'expression de la philosophie levinasienne, qui parle de l'épiphanie du visage et voit dans l'autre le déterminant de l'image morale de l'homme:

Il a envie de courir vers l'endroit où il a laissé Abel, de revoir ce jeune front si pur sous ses boucles, - et moi j'ai ce front-là, cette courbe de la joue, cette bouche sinueuse, ce plis au-dessus de la lèvre. Un peu moins jeune. O visage de mon frère qui savait exprimer tant de choses, chaleur fraternelle, chair amie où ma mère prétendait retrouver l'image de son Seigneur. Une odeur le chasse en avant ; ce chef-d'œuvre est en train d'apprendre la corruption, quelque part, derrière une touffe

⁵⁰² PS, p.216

d'hibiscus. Et j'ai fait cela, c'est moi qui. Comme si ce n'était pas assez que cette menace de la mort fût suspendue entre nous, comme si je ne pouvais pas attendre⁵⁰³.

Et dans cette atemporalité (la montre cassée, l'impossibilité de savoir l'heure) et dans cet espace alternatif (espace peuplé des réminiscences), la radio annonce la condamnation à mort d'Hersent - dans ce simulacre d'innocence, à ce tribunal virtuel, qu'Hersent fait son apparition. Ce rêve fantasmagorique où « les moindres instants qu'on a vécus prennent une force de chose accomplie, revêtant l'aspect des événements bibliques, où la haine devient la haine absolue, où les massacres sont sans pardon », fait surgir cette image d'Hersent/Caïn, une rebelle qui se perd dans sa propre révolte (« Je marcherai contre vous, j'opposerai ma fureur à la vôtre...⁵⁰⁴ »). Dans cette chambre dont l'espace est lui-même morcelé, divisé par le paravent, sépare Arnoult du reste du monde, où se déroule un procès virtuel d'Hersent - on exécute le *frère* abandonné. Au moment où Arnoult cherche sa propre rédemption auprès d'Irène, il pense à ce prisonnier qui à la même heure, écoute son verdict prononcé à l'unanimité – verdict de la condamnation collective de Caïn:

Vous serez maudit dans la ville, vous serez maudit dans les champs. Vous serez maudit en allant et en revenant. Votre grenier sera maudit, vos fruits mis en réserve seront maudits. Vous bâtirez une maison, et vous ne l'habitez point. Vous épouserez une femme, et [...] ⁵⁰⁵

Une alternance entre des épisodes d'Hersent/Guillaume et ceux d'Irène/Guillaume ne fait que démontrer les deux versants de la même histoire, deux façades du drame vécu dans l'âme du même homme. Dans cette jonction de deux images indépendantes (Irène et Hersent), deux lignes narratives interchangeables, le protagoniste Arnoult se met au rôle à la fois de l'accusateur et de l'accusé et assume la fonction transitive, unificatrice. Cette rupture et la tentative de la reprise brisent la linéarité de la narration, mais semblent se baser sur une logique commune: ces fragments séparés se soumettent à un processus de la reconstruction et à la corrélation d'*ici* et de

⁵⁰³ PS, pp.217-218

⁵⁰⁴ PS, p.220

⁵⁰⁵ PS, p. 221

là se forme le principal message que l'auteur essaie d'émettre. De même, une alternance des monologues intérieurs et dialogues (un simulacre d'un dialogue) démontrent à travers le flux de pensées, des contradictions et des jugements, des espoirs perdus et du salut des héros, un drame au sens biblique d'un homme qui de *Caïn* se transforme en *Abel* abandonné par son frère, comme si la forme qui n'existe pas, qui n'est pas fixée. Le frère revient et il occupe tout espace - un espace concentré de la chambre à la Plage de Scheveningen, un espace peuplé d'*Irènes*. Une évocation de la rencontre avec Hersent, cette intersection de la ligne de responsabilité et de l'innocence, détruit cette dernière. Ceci dit, l'acte de Caïn/Hersent acquiert une autre portée - tous devenaient criminels:

Il n'avait plus qu'une hâte: se joindre aux autres, le condamner - condamner Caïn, supprimer le problème en supprimant l'homme. On ne peut vivre avec certains scrupules ; un bon remords vaut mieux. Condamner Caïn : prendre sa part de victime, - d'honnêteté. Profiter de cette époque où chacun faisait son salut sur le dos des autres. Ainsi personne ne serait plus responsable d'Irène, d'Hersent. Il n'y aurait plus qu'à la remplacer, - elle devenait enfin remplaçable - qu'à les remplacer tous les deux. Par là le temps lui est rendu. Il pouvait envoyer au diable le bien et le mal. Irène ayant perdu son nom, tout ce qu'elle pouvait faire, mais aussi tout ce qu'on ferait avec elle, devenait anonyme, c'est-à-dire sans importance. Et il en serait ainsi pour quiconque la trouverait. Quiconque la trouvera la tuera⁵⁰⁶.

Caïn subit les conséquences de son acte *justifié* en termes de cette nouvelle chrétienté - une chrétienté sans Dieu. La destruction extérieure se traduit en destruction intérieure - Caïn entre dans cette fosse hugolienne (alternance de la projection vers le *dedans* dans de l'espace intime et le déplacement vers le *bas* - profondeur spatial, l'idée du renferment total):

Mais tu dors, Hersent là-bas dort d'un sommeil plus noir, la maison tremble. L'Allemagne est là dans la nuit, si proche en somme, et les maisons tremblent plus fort, les objets tombent des cheminées, les cheminées tombent, les gens roulent au bas de leurs lits, les lits roulent dans les caves : quelque part, au fond de la terre ébranlée, l'homme qui a déclenché tout cela attend son

⁵⁰⁶ PS, p.274

heure, le ciel, la terre se sont renfermés sur lui, le défenseur de la chrétienté ne songe pas à prier, il regarde le canon noir de son revolver, et ordonne qu'on prépare le bûcher...⁵⁰⁷

Caïn devient un nom commun – dont l'onomastique démontre cette aisance de juger et de détruire l'homme. Après cette nuit de mort, une tentative échoué de se justifier, de trouver un jugement auprès Irène, Arnoult devient lui-même Caïn. La voix des sangs d'Abel se retentit dans le monde hanté par la guerre et Caïn fait face à une nouvelle réalité - même s'il cache la victime, il n'échappera pas à la voix des sangs, voire à la voix de la conscience. Abel lui donne cette conscience et le fait ressentir l'impossibilité de retour en arrière, de rectifier les conséquences de cette guerre déclarée. Comme si, c'est les *autres* qui ont obligé Arnoult de penser à Hersent (cette plage et Irène qui transforme l'image virtuelle d'Hersent en image réelle) qui devient maintenant son *Abel*. Abel extériorisé rentre dans son champ existentiel, dans son « moi » et il est désormais impossible de se débarrasser de cette image fraternelle - Caïn est désormais responsable de la souffrance d'Abel:

Mais ce n'était pas seulement une nuit de mort, c'était une nuit pour le meurtre, une nuit pour Caïn, pour la voix d'un sang. Après avoir caché son frère, sous des broussailles, Caïn espère échapper au châtement, mais il n'échappe pas à la conscience, c'est-à-dire à l'épouvante. La peine du malfaisant : devoir se cacher à lui-même. Son acte l'a séparé en deux, il y a une part de lui-même qu'il ne veut plus connaître. Cette surprise attristée quand nous apparaît la chose que nous avons faite. Caïn, Pierre, Judas. Comment ai-je pu ? ...Rien ne devrait nous remuer le sang paraît-il comme le sentiment d'avoir évité une sottise. Mais rien ne l'alourdit, ne l'épaissit, ne le fige, comme le sentiment de l'avoir faite⁵⁰⁸.

Du mythe de Caïn et Abel, P. Gadenne fait un mythe de conscience par excellence. Les références au texte génésique reviennent d'une manière saccadée, incorporées dans l'œuvre, subissant un effet d'amplification narrative. L'auteur reprend ainsi le canevas du chapitre IV, mais se livre à la lecture des ellipses du récit du fratricide avec des dérivés, des écarts

⁵⁰⁷ PS, p. 280

⁵⁰⁸ PS, pp. 307-308

significatifs. Or, le meurtre se réalise, Caïn se décrit comme un personnage tragique par excellence qui endosserait un rôle d'une victime des circonstances - c'est lui qui souffre en essayant de construire un simulacre d'un dialogue avec Abel. Le texte de départ et le texte gadennien se greffent et créent un substrat narratif à double niveau, où le passage d'une couche à l'autre permet de se procurer une vision complète du drame d'Hersent/Arnoult - deux personnages à symbolisme flottant.

Caïn et Abel forment cette forte alliance symbolique afin de s'appliquer au canevas du roman qui lui-même devient un roman de conscience. Les rôles, malgré une certaine tentation de les définir, restent sujets à des fluctuations considérables. Il s'agirait en quelque sorte de l'universalité du récit qui condense tout ce qui est si caractéristique à l'homme et qui fait que Caïn n'est jamais Caïn sans sa partie latente, inhérente - sans Abel. Et on a besoin de si peu que le *juge* prend les traits de *Caïn* le privant de toute chance de se justifier. Pourtant un acte signe le destin d'Hersent - un acte qu'il pensait être juste, mais à travers le temps et l'espace, c'est le cadavre qui « se voit le plus au monde. » Dans cette infinité spatiale et temporelle, c'est lui qui marque la finitude de Caïn, restreint le cercle de la culpabilité:

Et il y a je ne sais pas quelle voix intérieure. Justement, comme il approche d'un buisson, il voit, non, il entend remuer. Une bête ? Voici que les bêtes lui feraient peur ? La peur grandit. Le soir aidant, cela devient une panique. Il se figure qu'on le cherche. Lui ou son frère ? Qu'importe : maintenant, son frère ou lui, c'est le même homme, c'est l'Homme. Le soir fraîchit. Il frissonne. Un frisson qui n'est pas comme d'habitude. Ne serait-ce pas tout simplement la conscience, - la peur de mourir ?...La conscience, qu'est-ce d'autre justement que la peur de mourir ? Ne se serait-elle pas éveillée en même temps que cette sale peur ? Et en même temps que ce sang qui coule ? Avant, il était là, béat, il jouissait sans savoir. Abel aussi, ce petit fat⁵⁰⁹.

Et le dialogue entre Abel et Caïn s'établit à travers le cri désespéré, un cri lancé qui attend une réponse - un cri comme une traduction de l'état d'âme du meurtrier qui a peur d'être entendu,

⁵⁰⁹ PS, p. 216

mais en même temps recherche cette réponse de l'autre, un rétablissement d'un dialogue rompu, comme un signe de vie qui dépassera le cri des taches du sang :

Il écoute, paralysé par l'épouvante, la plaine qui répercute son cri. Encore une fois. Il attende l'écho, indéfiniment, - et que sa voix revienne, retombe sur lui-même, comme le sang. L'écho tarde, il faut attendre, connaître l'indescriptible frayeur. Attendre ? Il lui semble que c'est la première fois de sa vie qu'il attend : autrefois, les attentes étaient toujours heureuses⁵¹⁰.

La parole tombe dans le vide, dans l'*a-communication*, la voix de Caïn qui ne lui revient pas marque une absence totale du destinataire. L'acte établit le dialogue de force, alors que le dialogue en paroles a complètement échoué. Dans le contexte de la parole perdue, il n'est pas sans intérêt de faire une certaine correspondance avec la dimension éthique de la parole, voire sur la responsabilité dont elle devient véhiculaire majeur. En se référant au propos de P. Ricœur, l'adjectif « responsable », couramment utilisé dans le contexte juridique, philosophique ou bien dans son usage pratique, fait partie aujourd'hui de la philosophie morale et d'après lui, se fige comme un *principe* avec Hans Jonas et E. Levinas:

[...] vous êtes responsable des conséquences de vos actes, mais aussi responsable des autres, dans la mesure où ils sont commis à votre charge ou à votre soin, et, éventuellement bien de cette mesure.

A la limite, vous êtes responsable de tout et de tous⁵¹¹.

Ainsi, devenu un terme polyphonique, P. Ricœur fait un certain parallèle avec le verbe « répondre », pas seulement dans le sens de « répondre de.. », mais « répondre à un appel, à une injonction ». Dans ce contexte, il n'est pas sans importance de rappeler la question de Dieu adressée à Caïn, en le sollicitant à répondre à une question « Où est ton frère, Abel ? » (Gn, 4 :9). Comme Caïn qui n'a pas répondu, ainsi Guillaume n'a pas pu donner la réponse chaque fois que ses anciens amis lui demandent où est son ami - Hersent. C'est une question adressée à Caïn par

⁵¹⁰ PS, p.217

⁵¹¹ P. Ricœur, « Le concept de la responsabilité, essai d'analyse sémantique », *Esprit*, No 206/11 (pp. 28-49), 1994, p. 28-29, URL : www.jstor.org/stable/24276317

Dieu, réitérée à maintes reprises; c'est cette responsabilité *innée* que Guillaume n'a pas pu assumer. Plus on s'approche, plus on devient responsable ? Guillaume qui rentre dans la ville qui était « un espace de face-à-face » avec Hersent, sent que plus il s'approche des personnes ou des endroits qu'ils ont connus tous les deux, plus l'image d'Hersent s'actualise dans son « espace personnel » comme un objet de la responsabilité. L'approchement et l'éloignement n'est fait qu'altérer les stades de cette actualisation (du passif à l'actif).

La convocation du mythe de Caïn et Abel dans *La Plage de Scheveningen* n'obéit pas cette logique de se référer à une histoire qui se transmet d'une génération à l'autre, mais fonctionne comme un moule qui s'adapte à une expérience humaine. La culpabilisation de Caïn est absolue - l'acte fait diviser le monde entre les bourreaux et les victimes. Et la guerre est la manifestation la plus explicite de telle catégorisation - Abel est toujours derrière Caïn, derrière son acte et ses pensées meurtrières, mais à travers cette évidence absolue, ce cri des voix des sangs d'Abel dans les camps de concentration, mais la faute ne réside-t-elle pas dans cette victimisation unanime d'Abel, est-il aussi responsable de l'acte commis par Caïn? (« Il ne faut pas accepter l'idée que c'est moi. A aucun prix. Après tout, cela aurait pu arriver sans moi. Et puis, suis-je le seul coupable? C'est ma culpabilité qui fait après coup, l'innocence de l'autre⁵¹² »). « Le cœur pur » d'Abel qui n'accepte pas l'idée de « ne pas être fait ainsi » (« le seul être pur au monde ») dresse son autel près de celui de Caïn, lui « rabattant sa fumée dans les narines ». Cette posture droite, cette attente qui invite Caïn à agir, le provoque:

Je n'avais pas fait exprès de le rencontrer près de ces puits; veux dire que je ne cherchais même qu'à ne pas le rencontrer. Quand je l'ai vu, avec cet air qu'il avait toujours, du monsieur qui fait tout bien, à qui tout réussit, le juste en somme, je n'ai pas pu me retenir⁵¹³.

C'est la position de face-à-face que rend un acte *réalisable* - « Abel est loi, il garde les animaux, je ne me soucie pas de lui, je ne suis pas son gardien: je ne m'occupe pas de mon frère⁵¹⁴ ». Et c'est

⁵¹² PS, p.308

⁵¹³ PS, p.309

⁵¹⁴ PS, p.308

pendant cet instant, avant que l'acte ne les lie pas pour toujours, il y a cette possibilité de retour, de suspension, de ne pas transformer l'idée en acte - être un assassin et *ne pas le dire*. Hersent qui écrit les articles antisémites, déclarera auprès les juges « je ne suis pas la feuille ». Il fallait « tuer en imagination, supprimer Abel », mais en soi-même. Car en supprimant Abel, il devient plus vivant. Et Arnoult rejoint Hersent dans cet acte meurtrier - un regard d'Abel qu'on a frappé, tous ont exécuté Abel, réunis en « petit comité » de guerre.

Ainsi, c'est l'acte qui fait découvrir le frère, qui le fait revenir (« Seigneur [...] reprenez votre mort; je ne peux en supporter l'aspect. *Je ne savais pas* »), qui fait surgir la responsabilité. A la question « Qu'as-tu fait de ton frère? », Caïn fait opposer la réponse: « Est-ce que j'ai à m'occuper de mon frère ? » C'est par la responsabilisation de l'acte que P. Gadenne détermine une essence de l'homme: « Où étais-tu, hier, à une heure de l'après-midi?⁵¹⁵ » Tout devient un signe, chaque événement, chaque pensée s'inscrit dans cette stratégie de la culpabilisation de Caïn qui lui-même, n'est qu'un signe - un paradigme de l'être qui tue son frère, et qui trouve la répercussion de cette mort dans le regard des autres (« tout homme qui me trouvera me tuera »):

La vie ne me vaut plus rien si je ne puis la partager, connaître un sourire d'un homme, serrer une main qui ne se méfie pas. Ah déjà je suis comme dans une prison, et le visage de l'homme me manque. [...] Etre vagabond sur la terre, celui devant qui les bouches se taisent et les portes se ferment, cela peut être une satisfaction. Mais depuis que je sais que chaque homme rencontré sera pour moi une condamnation à mort, que le dernier des avortons se croira le droit de me juger, non autant rien: « Qu'as-tu fait?... » Ce que j'ai voulu⁵¹⁶.

Et cette condamnation absolue transforme l'acte de conscience en acte d'affirmation, de supériorité - mourir, mais agir (comme c'est le cas d'Hubert dans *Caïn et Abel* qui après un moment de culpabilité, déclare: « je ne veux pas être bon. [...] Je veux rester un fort, moi⁵¹⁷ »). L'acte lui donne la conscience, mais permet aussi de découvrir la réflexion - découvrir soi-même.

⁵¹⁵ PS, p. 311. Un parallèle avec cette scène d'Irène (Adah ?) avec d'Hersent - cette rencontre qui s'interprète comme un complot, un acte contre des Abel.

⁵¹⁶ PS, p. 312

⁵¹⁷ CA, p. 228

C'est par cette réflexion que Caïn cesse d'être divisé contre lui-même - au lieu de se repentir, de regretter, il commence à revendiquer, à débarrasser la terre de ces « donneurs d'offrandes ». Et c'est ainsi que Caïn tue pour une seconde fois son Abel:

Je peux partir tranquille. Je vais mourir, mais j'ai agi : je n'aurai pas vécu en vain. [...] J'ai goûté pleinement ce que j'ai fait. Au moment où j'ai tué cet homme, qu'ils disent être mon frère, j'étais au comble de moi-même ; il y aura eu au moins ce moment-là, où j'aurai connu la plénitude. Pouvoir tuer, interrompre le cours d'une vie, il faut bien y songer, c'est énorme, cela ! Sensation inoubliable [...] Non; je ne suis pas né en vain. Et si c'est là l'orgueil, l'orgueil est grand⁵¹⁸.

Hersent tue Abel par son écriture (un crime de pensée par excellence) et Guillaume tue Hersent, par sa passivité. Même si Guillaume n'arrive pas à assumer la garde du frère, il suit jusqu'au bout le réprouvé. Hersent est le personnage tragique, voire un personnage le plus humain.

Le mythe de Caïn et Abel qui a été réinterprété au XX siècle sous l'écho des grandes tensions politiques ou historiques, s'articule autour d'un mécanisme narratif qui vise à transmettre cette dichotomie d'absence/présence, de construction/déconstruction, de coupable/victime. La crise de différence se transforme en crise de vérité. La difficulté de trancher une ligne de démarcation nette entre ceux qui assument le rôle de Caïn et qui se mettent à la place d'Abel, constitue l'un des enjeux de l'interprétation de l'épisode IV, qui par sa structure elliptique, nourrit respectivement cette large possibilité d'aborder le sujet en question. Nous assistons en quelque sorte à la création d'une zone intermédiaire, flottante, instable, dérivée où se créent, se développent et interfèrent tous ces personnages littéraires mythologisés. La confrontation de deux structures autonomes provoque souvent ce déplacement du dedans vers l'extérieur, posant la question du choix, d'incertitude. Il s'agit ainsi du partage entre le moi et l'autre, de la recherche de la faveur d'un tiers (du système binaire au système ternaire) et de la délimitation de l'espace - et en même temps, de la tentative de faire face à l'intrusion de l'autre dans cet espace marqué et de la nécessité d'en prendre la responsabilité, d'accepter l'autre, qui est le frère,

⁵¹⁸ PS, p.313

le semblable (de *entre-deux* à *être deux*⁵¹⁹). Du « je spéculaire », le mythe de Caïn et Abel passe ainsi au « jeu social ». Selon R. Quinones, la rupture entre deux frères, provoque la rupture en soi-même, « dans l'existence ». Caïn est un échec de la responsabilité, ce qui l'empêche de se construire, de construire son *moi*. Il n'a pas pu supporter ce défi. Caïn - ce n'est plus la révolte, la lutte contre quelqu'un d'autre, mais la révolte contre soi-même. C'est ainsi que P. Gadenne repère du récit génésique des éléments qui caractérisent l'expérience existentielle: la prise de conscience de la culpabilité, de l'aliénation et la quête. La quête et l'indétermination, l'anonymat et le dépassement font évoluer les personnages, qui à tour de rôle essaient la masque de Caïn et se lancent dans le labyrinthe métaphorique de la conscience.

L'errance de Guillaume dans la ville se resserre et se transforme en errance mentale dans une chambre, où le protagoniste construit (reconstruit) le tableau formé des éléments bibliques. Cette tentative de reprise, si cher à Kierkegaard, revient souvent dans l'œuvre de P. Gadenne. Comme Olivier Lérins qui déambule dans la maison de Stirl (*L'invitation chez les Stirl*, 1955) dans les couloirs de cette maison étrange, « butant contre les pieds des tables et des chaises, confondant le réel et l'imaginaire », il le compare à un labyrinthe « [...] pourquoi ne pas se débarrasser tout de suite de ce doute, qui ne pouvait que se nourrir de son séjour dans cette maison en forme de labyrinthe [...]»⁵²⁰ », Arnoult erre dans les labyrinthes de sa propre conscience. La maison qui devient un abri des ses souvenirs, de ses craintes et illusions, « [...] ces fausses ombres, ces ombres mortes plaquées sur son lit par les palmiers coléreux de Mme Stirl ressemblaient aux barreaux d'une prison furieusement agités, qui s'écartaient pour se resserrer davantage, et qui lui rendaient la maison encore plus étouffantes⁵²¹ ». Cette alternance *d'ouverture/fermeture* permanente d'espace – un *espace* qui se dilate et se replie sur lui-même – traduit l'état d'un être qui s'y trouve opposé (comme Ravel dans « L'Emploi du temps » de M.

⁵¹⁹ Espace entre deux modèles dissemblables, deux agents opposés. Métaphore inspiré par l'ouvrage *Penser l'entre-deux : entre hispanité et américanité* (M. Belrose, C. Bertin-Elisabeth, C. Mencé-Caster), Actes du colloque organisé par l'Université des Antilles et de la Guyane, Editions Le Manuscrit, 2005

⁵²⁰ P. Gadenne, *L'invitation chez les Stirl*, Paris, Gallimard, 1955 (pour la présente édition 1995), p.125

⁵²¹ Ibid. p. 124

Butor). Ce qui est rêvé et ce qui est vécu réellement sont sujets à l'incertitude. Echapper ou se soumettre à la maison plongée elle-même dans les *ténèbres chaudes*. Les greniers et les caves qu'il explore ne traduisent-ils pas son voyage virtuel dans son inconscient, dans ses rêves. « Cette maison trop grande, dont M. Stirl disait toujours qu'il « n'en connaissait pas la fin », cette maison noyée dans la nature, entourée d'un jardin si vaste que c'était une fatigue d'en sortir, et où les êtres eux-mêmes, à force d'errer, se sentaient perdus?⁵²² » Et cette phrase écrite par l'intermédiaire de son amie Lucienne à Olivier: « [...] la *présence des gens n'est pas supportable?* [...] » et cette guette du regard ressenti par Mme Stirl « [...] pour me tuer peut-être [...] »⁵²³, transmettent cette rupture entre moi et l'autre que Guillaume dans *La Plage de Scheveningen* ressent dans son intensité extrême. Et Olivier qui quitte cette maison, comme un otage libéré, par la même voiture qui l'avait amené dans la Villa et la présence de ces regards comme des juges qui accompagnent son expulsion du royaume des ancêtres - des Stirl, reproduits à l'infini, effectue une évasion qui ressemble à une évasion du prisonnier/invité qui n'a pas pu rendre visite à Shultz - jeune poète résidant de la « Villa Soleil ». Et cette tentative échouée rejoint au thème si cher à P. Gadenne – retrouver l'éthique du regard de l'autre. Comme P. Hassoun remarque, la naissance de Caïn, « son entrée dans le monde avait ainsi marquée...par le fait que ce qui était organisateur du lien social avait été ce qui l'attachait (l'attaquait ?) à son semblable⁵²⁴ ». La bipartition n'est pas une donnée extérieure à Caïn, mais le phénomène interne. Selon P. Hassoun, c'est dans son cœur qu'il est brisé, mais c'est cette blessure qui lui donne la conscience, la conscience de soi et la reconnaissance de l'autre par lequel il estime d'être accueilli, d'être reconnu : « Il eut fallu qu'en son cœur il puisse comprendre que c'était aussi à être brisé, à être atteint, à être divisé, à être affecté que son cœur devenait parlant ». ⁵²⁵ C'est ainsi que la responsabilité échouée, s'interprète chez I. Murdoch en termes de l'hospitalité. La

⁵²² P. Gadenne, *L'invitation chez les Stirl*, p.51

⁵²³ Ibid. p.170

⁵²⁴ P. Hassoun, « Au commencement était l'envie », *Caïn*, Figures Mythiques, Paris, Editions Autrement, 1997, p.79

⁵²⁵ Ibid. p.80

convocation du mythe de Caïn et Abel dans *The Green Knight* rejoint cette réflexion sur l'accueil de l'autre dans sa dimension éthique (la question qui sera analysée en détail dans la présente partie).

3.2 Caïn et Abel - réactualisation du paradigme de la culpabilité collective d'après *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne

On fit donc un fossé, et Caïn dit « c'est bien » !
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn⁵²⁶.

« Si dans cette ville vous trouvez un seul juste...⁵²⁷ »

Comment l'acte du meurtre marque-t-il la déstabilisation de la structure ontologique de l'être ? Caïn qui tue Abel - quel sera la conséquence morale de cette violence « fraternelle » ? Dieu place Abel dans ce continuum de reconnaissance de Caïn de soi-même. « Où est ton frère Abel », revient toujours vers Caïn en l'interrogeant sur sa propre place dans le monde qui a accueilli la première victime de l'humanité. Et la première question d'Hubert (*Caïn et Abel* d'Emile Baumann) « qu'il se pose après le meurtre de son propre frère, après avoir fui le lieu de crime : « Où je suis ?⁵²⁸ ». La trace du sang et l'ombre du frère tué l'accompagne perpétuellement, comme une expression de sa propre conscience. Il a tué et « [...] c'était son frère qu'il voyait gisant au milieu d'une flaque rouge⁵²⁹ ». Le *rouge* devient ainsi un rappel permanent, insupportable, de son acte : le monde même se reflète à travers cette couleur de mort : « les fanaux rouges », les tâches du sang sur le vêtement, le rouge des robes des juges qui « l'irrite, le fascine comme s'ils portaient sur eux tout le sang versé dont ils doivent faire justice⁵³⁰ ». Le sang versé est étroitement connecté avec la destruction de vie, du corps qui reste *sacré*. Le cadavre étalé est le premier indice qui place le meurtrier devant le néant de sa conscience. Dans *Abel Sanchez* Monegro ressent la trace du sang sur ses mains, comme un témoin qui l'accompagnera toute la

⁵²⁶ V. Hugo, *La Conscience*. La Légende des Siècles, Nouvelle édition, Arvensa Editions, 2014, p.36

⁵²⁷ PS, p. 26

⁵²⁸ CA, p.184

⁵²⁹ CA, p.187

⁵³⁰ CA, p.238

vie, et réécoute comme dans un rêve le cri de son petit-fils (voix de préférence) étant un rappel perpétuel de ce qu'il a fait :

- Se me murió teniéndole yo en mis manos cojido del cuello. Aquello fué como u sueño. Toda m vida ha sido como un sueño. Per eso ha sido como una de esas pesadillas dolorosas que nos caen encima poco antes de despertar, al alba, entre el sueño y la vela⁵³¹.

Abel ou ce qui reste d'Abel est un témoin qui hante, qui poursuit, le témoin transfiguré en *œil de la conscience*. La première idée qui traverse l'esprit d'Hubert dans « Abel et Caïn » (E. Baumann) c'est de s'enfuir au Maroc, se cacher de la face d'Abel et de la face de ceux qui jugent. C'est comme Caïn biblique dans *la Plage de Scheveningen* que P. Gadenne convoque afin d'évoquer le processus de la culpabilisation (Hersent) et l'auto-culpabilisation (Arnoult), dont la première réaction à la vue du cadavre d'Abel est celle de se dissimuler, de ne plus voir le frère allongé, d'étouffer sa voix qui n'est que la voix de la conscience (« Mais tiens-toi! »). Car ce qui fait « gâchis », c'est « cet homme qui s'écroule, qui se tasse comme un chiffon. [...] Il aurait fallu le lier à un tronc, à un poteau pour qu'il se tienne, pour qu'il garde au moins les apparences⁵³² ».

Or, une *tâche du sang de mon frère qui reste*⁵³³ fonctionne comme un signe infligé au premier meurtrier. Caïn n'est jamais seul, même dans sa fuite, dans son errance, Abel, silencieux, latent, reste une partie inhérente de son essence. Cette particularité fait même un signe de sublimation de Caïn malheureux chez E. Baumann où la victime s'efface afin de jouer sur cette force ostentatoire du sang – sur sa visibilité morale:

⁵³¹ AS, p.230/ Traduction : « - Il est mort que je le tenais dans mes mains, par le cou. C'était comme dans un mauvais rêve. Mis là, c'était un vrai cauchemar, douloureux, comme il e survient à l'aube, dans ces moments qui séparent le sommeil de la veille. », p.143

⁵³² PS, p.219

⁵³³ PS, p.197

Un meurtrier, il le savait, pour la sensiblerie moderne, est toujours intéressant, plus intéressant que sa victime ; car elle, on ne la voit plus ; elle a fini de souffrir ; lui, il reste ostensiblement malheureux⁵³⁴.

Le « face-à-face » de deux frères après le meurtre se transforme en face au monde, transformé en œil persécuteur hugolien. La reconnaissance du crime n'est que la reconnaissance de sa propre force, de son choix : « je ne veux pas être bon. [...] Je veux rester un fort, moi⁵³⁵ ». Or, dans « Caïn et Abe » d'E. Baumann cette fermeté du meurtrier (un « cas d'un frère assassin de son frère ») d'un procès, est qualifié par son avocat d'un « antithèse du rêveur et du positif, l'homme moderne et du rétrograde⁵³⁶ » qui avec un sang froid enjambe son corps (« J'ai enjambé le corps de mon frère⁵³⁷ ». Alors, « le monde n'est qu'une prison⁵³⁸ » - une prison de mal où « c'est très simple d'être condamné comme de tuer ou de mourir⁵³⁹ ». Pourtant, E. Baumann, en parlant de l'acte du meurtre dévoile également une vision alternative du meurtre, émise cette fois par Hubert/Caïn. A travers cette sentence à connotation biblique - « Aucune porte ne s'ouvrirait plus à l'assassin⁵⁴⁰ », le meurtre devient ainsi l'objet d'affirmation de la supériorité de Caïn, le crime étant interprété comme un acte de passion : « si la passion l'a mené au crime, il devient une manière de héros⁵⁴¹. » Un héros qui va jusqu'au bout dans cet acte meurtrier lui-même. En s'associant à Caïn biblique, Hubert se fait un auto-exilé - si l'acte a été commis, il sera un acte *complet, parfait, reconnu* :

C'est bien fini. Jamais, je ne rentrerai. Ils m'en voudront jusqu'à la fin, on m'appellera Caïn, celui qui a tué son frère. Si Abel en réchappe, je serai un Caïn raté ! [...] je suis seul comme un loup traqué dans le taillis⁵⁴².

⁵³⁴ CA, p.188

⁵³⁵ CA, p.228

⁵³⁶ CA, p.237

⁵³⁷ CA, p.239

⁵³⁸ CA, p.231

⁵³⁹ CA, p.252

⁵⁴⁰ CA, p.197

⁵⁴¹ CA, p.188

⁵⁴² CA, p.190

Qualifiant le meurtre en termes d'un *plaisir inédit*, Hubert/Caïn le perçoit comme une ouverture vers un nouvel ordre d'âme/d'esprit. La nuit de meurtre se boucle logiquement par un stade de cauchemars, à travers le monde noyé dans « un sommeil de lassitude et de mort », il se réfugie dans une chambre *nauséabonde*, au sein « des bruits nocturnes d'un mauvais lieu⁵⁴³ », devenant le reflet de sa réalité intérieure, une expression de son acte. Face à l'évidence de son crime, « le grand jour ne différerait plus pour lui des ténèbres⁵⁴⁴ ». Mais l'objet de querelle - « Odile... jamais il ne l'aura⁵⁴⁵ ». Cette exclamation de la victoire obtenue par la destruction de la « fraternité », voire par l'autodestruction, nous la trouverons également dans *Le Rire de Caïn* de J.A. Lacour. Rocky/Caïn qui perd tout, voit un simulacre de son supériorité dans cette phrase répétée maintes fois à Teddy : « c'est tout de même moi qui l'ai eue⁵⁴⁶ ». La culpabilité qui émerge d'une forme saccadée dans le texte d'E. Baumann, P. Gadenne crée un roman de la culpabilité absolue de l'être. A travers d'un flux d'intertextes bibliques, l'auteur fait un constat - l'homme du XX siècle ne peut se positionner dans l'univers calculable et manipulable. Après avoir vécu les conséquences destructrices au plan personnel ou collectif causées par des deux guerres mondiales, l'homme ne peut *occulter la mort et la culpabilité*. La réflexion qui se lie immédiatement à la gravité du premier meurtre : « Mais il y a ce cadavre tout frais, le premier cadavre, c'est quelque chose de tout à fait inguérissable⁵⁴⁷. » C'est avec cette phrase que P. Gadenne commence à entrer véritablement dans l'analyse complexe et profonde du premier fratricide de l'histoire dans le contexte de la seconde guerre mondiale: «Il n'y avait plus sur terre, depuis la première goutte de sang, un endroit sec⁵⁴⁸. » L'alliance de la « civilisation chrétienne » (dont Hersent est une illustration par excellence) et le matérialisme exprimé par un acharnement pour des dictatures (Hersent chrétien en devient le partisan) s'examinent sous un

⁵⁴³ CA, p.198

⁵⁴⁴ CA, p.200

⁵⁴⁵ CA, p.201

⁵⁴⁶ RC, p.314

⁵⁴⁷ PS, p. 216

⁵⁴⁸ PS, p. 150

angle de la violence « bien pensante », comme une arme de l'extermination d'un homme par l'autre.

V. Léonard Roques, se référant à F. Lestringant, parle de Caïn comme d'un « avatar laïcisé de la peine du dam, privation éternelle de Dieu dont il ne reste plus que l'œil persécuteur⁵⁴⁹ ». L'intériorisation de cet œil passe par l'auto-culpabilisation du sujet au XX siècle. Au commencement était l'acte et c'est par cet acte que l'homme se rend compte, reconnaît la valeur éthique de l'autre. C'est par cet acte même que Caïn appréhende toute dimension morale qu'incarne Abel. Et le déplacement de Guillaume dans les rues de Paris, dans une ville qui vient de subir les conséquences de la guerre, pourrait être interprété comme le cheminement sur la voie de la reconnaissance de sa propre culpabilité. C'est cette ville qui lui oblige de se souvenir de son frère abandonné, comme si quelqu'un lui confie la garde d'Hersent (« [...] Arnoult n'était plus maître de ne pas penser à Hersent⁵⁵⁰ »). Les anciens amis se transforment en des inconnus, voire étrangers, mais qui lui rappellent, tous, unanimement son ami Hersent - André Hersent. Le déplacement dans Paris à la recherche de la « repère de jouissance » (Irène), ne fait que l'amener vers Hersent. Même la première connaissance qu'il raconte à Paris (après Hélène), lui pose cette question à connotation biblique : « Sais-tu ce qu'il est devenu ?⁵⁵¹ » (Où est ton frère Abel ? (Gen 4:9). Et la réponse de Guillaume: « Je ne sais pas, trop » :

Arnoult regardait ses chaussures qui continuaient à s'égoutter lentement, elle (Mme Barsac) le contraignait à songer encore une fois à l' « ami », qu'il avait si bien décidé d'oublier, et docile à l'image qu'on lui imposait de plus en plus, il le représentait à la même heure, romantiquement, dans quelque forêt de la Germanie, regardant la neige tomber sur les bois à travers la vitre d'un château⁵⁵².

⁵⁴⁹ F. Lestringant, « L'errance de Caïn: Du Bartas, Agrippa d'Aubigné, Hugo, Baudelaire », *Revue des Sciences Humaines*, N°245, janvier-mars, 1997, p.88, rapporté par Véroniques Léonard-Roques, *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Figures et Mythes, Editions Rocher, 2007, p. 139

⁵⁵⁰ PS, p.64

⁵⁵¹ PS, p.32

⁵⁵² PS, pp.42-43

Hersent est un intellectuel qui n'a jamais connu la souffrance - la souffrance comme condition irrévocable de la construction d'un individu. Or, l'acte de meurtre de l'homme/Abel implique la souffrance. Et abandonner Hersent face à la mort, n'est pas une intention de le faire souffrir - un favori du destin, rebelle, non conformiste ? Hersent emprisonné s'inflige d'un statut du traître (*Her Sang* - écrira José sur le buvard en parlant d'Hersent avec Arnoult) et devient ainsi un objet de médiation qu'Arnoult entreprend par rapport à des questions fondamentales en corrélation avec des principaux messages du récit biblique de Caïn et Abel. Si la question de la culpabilité humaine est traitée par P. Gadenne dans le contexte post-guerre, J. Giono dans *Le Refus d'Obéissance* crée une image de Caïn au fond des scènes sanglantes de la guerre, P. Gadenne ne pointe qu'implicitement cette Alliance Caïn/Guerre - ce qui est essentiel pour lui, ce n'est pas la guerre elle-même, mais ce silence des Abel qui condamnent Caïn, et la souffrance de ces Caïn qui appréhende toute tragédie de leur propre acte. De sa part J. Giono met en exergue l'image de cet échec total de l'homme dans la Seconde Guerre Mondiale: « Cette terre a l'odeur des endroits bombardés. Cette odeur de poudre et de feu et au milieu ce louche sirop qui sucre le fond du nez et qui a l'odeur des hommes morts⁵⁵³ ». La terre qui a bu le sang du « frère » devient elle-même un masque de la mort et aucune communication n'est plus possible: « [...] La terre sur tout son visage comme un masque froid⁵⁵⁴. » Daniel et Olivier sont dans des trous creusés par les obus. Tous les deux grattent la terre afin d'exprimer la chute extrême de l'homme: « Le monde n'est plus que ce trou de terre pourrie⁵⁵⁵. » J. Giono, ainsi que P. Gadenne, se lance dans cette quête d'un frère disparu/éliminé. L'hypertexte joue ainsi sur les *silences* de l'hypotexte : cette lacune narrative qui émerge entre deux séquences temporelles – avant et après – s'étend avec une expressivité/intensité remarquable :

[...] ça a fait un bon moment où sans pensée, j'étais tout noir. Puis j'ai revu du vert. J'ai pensé à cette feuille où j'ai essuyé le sang de mes mains dans ma forêt et puis, j'ai regardé devant moi et j'ai vue mon frère! Il est là, allongé devant moi. Il me guette. Il a son revolver. Ici, il peut faire ce qu'il

⁵⁵³ RO, p.286

⁵⁵⁴ RO, p.297

⁵⁵⁵ RS, p.298

veut. Moi, j'ai les mains attachées. Ici, il est mon maître. J'ai bien vu dans ses yeux que ça était un moment qu'il attendait⁵⁵⁶.

Le parallèle avec « Quiconque me trouvera, me tuera » (Gen IV:14) s'impose à être explicité. Dans ce contexte, nous pouvons nous référer à Davezac Nathalie pour qui cet acte de reconnaissance « ressemble à l'instauration d'un processus mélancolique. On peut en tout cas lire ici l'expression d'une culpabilité à tonalité expiatoire qu'aucune tentative de réparation ne pourrait assouvir, si ce n'est la mise à mort même du sujet de cet éprouvé⁵⁵⁷ ».

Cette image du sang du frère que Daniel évoque se réfère à son aveu fait à Olivier et la rupture avec tout ce qui entre dans la catégorisation de « humain » - la bestialité⁵⁵⁸ qui fait un trait inhérent à un être qui devient obligé d'assumer cette responsabilité d'être humain. Il est à noter que c'est le sang d'un mère qui fait parler le sang d'un « frère » - partant d'idée que le fratricide devient ainsi une expression du meurtre d'une mère (Daniel a deux prénoms - Gaspard Daniel. L'absence du nom, c'est l'absence du père). J. Giono fait fusionner deux penchants du même mythe - voire derrière le fratricide collectif il évoque également dans le sillage de Freud - les éléments du mythe Oedipe en connexion avec le mythe biblique (c'est Eve qui devient la raison du conflit entre des frères). Pourtant cette image du maternel, n'entre-t-il pas dans le cadre de la culpabilité d'avoir tué un homme qui n'est pas une donnée anonyme, mais un être humain. Et en tuant un frère, il accomplit le meurtre de la mère :

⁵⁵⁶ PS, p. 300

⁵⁵⁷ D. Nathalie, « Caïn et Abel. », *Topique 3/ 2005* (no 92), p. 45-57, URL : www.cairn.info/revuetopique-2005-3-page-45.htm , DOI : 10.3917/top.092.004

⁵⁵⁸ G. Giono introduit souvent cette dualité bête/humain dans le contexte de la Première Guerre mondiale dans *Le Grand Troupeau*. La truie son groin sanglant devient ainsi une grande métaphore de la guerre qui dévore un « enfant » (toutes une génération des jeunes - « un grand troupeau ») - un paroxysme de l'animalité, alors que la lutte entre Olivier et la truie cette confrontation entre l'homme et l'animal qu'est la guerre: « Une truie est là qui fouille dans la terre, et arrache et mange. Elle a le groin de sang. -Hé là ! crie Olivier/ La truie relève la tête, elle mâche de la viande. Elle regarde Olivier avec ses petits yeux rouges; elle plisse le mufle; elle montre ses grandes dents comme un mauvais chien » (*Le Grand Troupeau*, p.238). Une assimilation devient une expression de l'abaissement de l'homme à l'état animal - en connexion avec *Le Refus d'Obéissance*, la truie devient un symbole de Caïn couvert du sang de son frère (vu que pour Giono frère est un terme général), alors que le troupeau avec un bélier sanglant en tête - mouton maître est un symbole des victimes ensevelies par la guerre.

J'avais raison; ce que j'ai fait, il fallait le faire. Du sang de ma mère sur mes mains... bon, mais c'étaient des cordes et des nœuds; obligé de couper au couteau. J'avais raison. Et puis, j'ai essuyé mes mains dans la feuille de bardane. Pourquoi m'obliger à faire l'homme? J'ai le droit d'être bête. Tu le sais. Olivier, tu le sais. On dit toujours, Abel, Abel, ah! C'est Caïn le malheureux! Olivier, c'est Caïn, c'est moi...⁵⁵⁹

L'insertion intertextuelle d'une scène du meurtre d'un frère se joue à la marge du rêve et de la réalité. Le frère se présente toujours à l'improviste, en cachette dont la force reste toujours prépondérante. Caïn qu'il devient essaie d'échapper à Caïn d'intention que devient son frère qui le guette (Il tue un frère aîné, et c'est l'autre frère Jean qui endosse le rôle de Caïn?). Le crime entraîne la reconnaissance de la faute (« Tu vas me voir la tête cassé... », ce qui nous renvoie à la phrase du chapitre IV de la Genèse : « quiconque me trouvera me tuera » Gen 4 :14) et le besoin d'être reconnu lui-même en tant qu'un *homme* :

Je l'ai jeté exprès. Déjà dans la forêt... [...] Il était là. [...] C'est vrai, c'est tout vrai, ce n'est pas du rêve. Il est là: tu vas me voir la tête cassée [...] Non, vieux, là, le fusil n'y peut rien faire. Il est plus fort que moi à ce jeu-là. Il est le maître ici. [...] Ecoute, vieux, écoute bien; s'il me tue, ne dis rien [...]. Prends tout le plein de mes proches. Au milieu du carnet, il y a deux adresses sur deux pages séparées. Oui, séparées. Sur une j'ai fait une croix en travers. A celle-ci tu écriras seulement que je suis ton ami, ami, ami, tu souligneras ami à gros traits, amis, tu entends Olivier, *ami* d'un home; ça sera mon fusil, à moi [...]⁵⁶⁰.

E. Amado Lévy-Valensi dans son article « L'intersubjectivité du péché » reprend la définition du péché et de la responsabilité proposée par Fauconnet : « la responsabilité est d'abord vécue comme collective. Il faut *un* coupable et le châtement vise à ce stade une victime indifférenciée qui paie la faute du coupable inconnu⁵⁶¹. » R. Girard, de sa part, parle d'un bouc émissaire qui

⁵⁵⁹ RO, pp. 300-30

⁵⁶⁰ RO, p. 301

⁵⁶¹ E. Amado Lévy-Valensi, « L'intersubjectivité du péché », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, T.160 (pp.265-273), 1970, p. 18 URL : www.jstor.org/stable/41090689

n'est qu'une unité d'expiation de la faute collective, « un symbole de la culpabilité collective ». Or, le concept de la culpabilité et de la faute changent considérablement de paradigme. L'intentionnalité individuelle n'est pas conçue hors de la conscience collective et « la non-participation au crime » ne sous-entend surtout pas la non-culpabilité.

La culpabilité et l'innocence ne se conçoivent qu'à l'égard de Dieu - mais la disparition de la sphère religieuse, voire surnaturelle (Dieu comme *universel* et l'homme comme *particulier*) dans la littérature du XX siècle, les a complètement intériorisées. Les religions ont perdu leur rôle directeur dans la conscience moderne et c'est la raison qui en établit les dogmes. Comme la remarque E. Levinas, la faute qui s'impose ne se pardonne pas dans la *pitié*... le mal qui s'écroule sur l'être n'appartient plus à *l'ordre du pardon*, mais se soumet à *l'examen de conscience*. Nous sommes entre nous et ça exclut le tiers : « Mon tort à l'égard de toi, que je peux reconnaître entièrement à partir de mes intentions se trouve objectivement faussé par tes rapports avec lui, un tiers⁵⁶².

J. Asensio, en parlant de la culpabilité en connexion avec la responsabilité remarque qu'il ne s'agit que d'un « mot creux, mot frelaté, partout employé à la place d'un autre, admirable celui-ci, sans plus aucune charge sacrée à force d'être utilisé à tort et à travers : à la fraternité⁵⁶³ ». En parlant de la responsabilité au XX siècle, P. Gadenne se base sur la conception dostoïevskienne de la responsabilité totale : « nous sommes tous responsables des actes des autres, *responsables donc coupables* des atrocités commises par nos frères, c'est-à-dire devenus, comme Caïn, nos ennemis les plus intimes », poursuit J. Asensio. La conscience coupable fait *réfléchir*, remarque Arnoult en descendant l'escalier de la maison d'Hélène - première personne qu'il revoit après son retour à Paris - une image de victime de la guerre par excellence:

« Nous avons tous été coupables dans cette aventure. [...] Nous avons tous laissé s'accomplir le mal
». L'idée d'une faute immense, collective, ancestrale, à laquelle pourtant chacun participait à titre

⁵⁶² E. Levinas, *Entre nous, Paris*, Grasset, 1991, p.30-31

⁵⁶³ J. Asensio, « La longue patience de Paul Gadenne », 2009 p.4, URL:
<http://srivron.free.fr/images/PDF/Gadenne%20par%20Asensio.pdf>

personnel, s'enracinait chaque jour un peu plus dans nos consciences. Nous avons décidément fini de vivre le temps des fictions. Rien de plus contagieux que la responsabilité : elle ne connaît pas les frontières⁵⁶⁴.

Ce qui justifiait Hersent, l'accuse désormais aux yeux d'Arnoult. Et avec elle, Irène (la femme qu'il a si longtemps cherché) devenait criminelle, José... tous et tout rentraient dans ce camp de culpabilité absolue. Et la mort, la condamnation revenaient à eux tous. P. Gadenne fait un exemple universel de cette responsabilité collective avec le personnage de Guillaume Arnout, qui n'a pas pu assumer «la garde du frère», de ce coupable par excellence, d'Hersent - le caïnite. Echu dans cette responsabilité, Guillaume se voit désigné lui-même comme Caïn qui a *tué* son propre frère - créé à l'image de Dieu (*Imago Dei*). La portée de la prohibition du meurtre est remonté vers une nouvelle dimension chez P. Gadenne - Guillaume n'est-il pas un simulacre de ce *chevalier de la foi* qui « [...] dans sa solitude de l'univers n'entend jamais une voix humain; il va seul avec sa terrible responsabilité⁵⁶⁵ ». Un être perdu dans l'universalité du mal collectif est un autre semblable à *moi* (« Comme toi », A. LaCocque) – et la condamnation d'un frère, signe un échec subi par Guillaume :

Tout le mal venait, il le sentait, de cette distance entre les esprits et à l'intérieur des esprits, de cet écart entre nous et nous, de cet abyme entre nous et les autres, qui crée le désaveu et permet la condamnation. Sur le plan des choses explicables, en même temps qu'il voyait le mécanisme de cette condamnation, - choc bien peu mystérieux, au fond, d'une passion contre une autre, - il voyait que cela même prive la condamnation de tout sens⁵⁶⁶.

Dans cette humanité fautive, Guillaume cherche à trouver sa partie d'innocence, « une journée pure », « une journée sans faute, sans ratures⁵⁶⁷ », revenir en arrière, vers un état d'« enfant

⁵⁶⁴ PS, pp.24-25

⁵⁶⁵ S. Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, traduction P.-H. Tisseau, Paris, Aubier, 1935 (1843), p.129, cité par A. LaCocque, P. Ricœur, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, p. 141

⁵⁶⁶ PS, p.143

⁵⁶⁷ PS, p.27

innocent ». Il ne lui reste que ramasser ces particules éparpillées dans le temps et dans l'espace. Dans ce monde souillé du crime de Caïn, personne n'échappe aux jugements et à travers ce vouloir d'être entendu, d'être compris Guillaume s'efforce de regarder son propre juge - Irène, un symbole de son stade de jouissance - afin de prôner son innocence (« Irène était juste. Elle était la justice même⁵⁶⁸ »). C'est dans l'autre qu'on cherche la rédemption:

Qu'un être refuse de nous donner cette sanction, cet accord, dont nous faisons dépendre, à tort ou à raison, notre salut... [...] Ce qui est atroce, et semble-t-il, sans remède, c'est le jugement d'un être sur un autre⁵⁶⁹.

C'est ce qu'Hersent/Caïn a dû ressentir lui-même. Donc, dans *La Plage de Scheveningen* le jugement se fait à deux niveaux: on juge Hersent, un avatar caïnique, mais c'est Guillaume lui-même qui sent jugé par Irène, et par conséquent, par lui-même afin d'abandonner le frère. Personne n'échappe au jugement :

Les coupables ont peur d'être jugés ; pour moi je pouvais me rendre compte que, depuis six ans, je n'avais, consciemment ou non, aspiré qu'à une chose, être mis en présence de mon juge, affronter ou subir son regard, - et je n'avais eu d'autant malheur que de savoir que mon juge me fuyait⁵⁷⁰.

Et cette scène imaginée à maintes reprises, l'accusé devant « cet homme en noir »: « *Regrettez-vous votre geste?...* » et la réponse qui rejoint, celle de Caïn, « *Je n'ai pas pu faire autrement⁵⁷¹* ». A l'intersection de « *deux rôles interchangeables* », celui de l'accusateur et l'accusé, du bourreau et de la victime, s'émerge cette notion de la culpabilité absolue. Pourtant comme remarque H. Arendt: « [...] Si nous sommes tous coupables, personne ne l'est. La culpabilité, à la différence de

⁵⁶⁸ PS, p. 211

⁵⁶⁹ PS, p.121

⁵⁷⁰ PS, p. 105, mis en italique par l'auteur

⁵⁷¹ PS, p. 108

la responsabilité, singularise toujours; elle est toujours strictement personnelle. Elle renvoie à un acte, pas à des intentions ou des potentialités⁵⁷². »

La responsabilité et la culpabilité totale de Dostoïevski reprise par P. Gadenne, est la voie vers le fatalisme de responsabilité (R. Spämann): « vous êtes responsable de tous et coupable de tout!⁵⁷³ ». La responsabilité de la garde est infligée à Guillaume (« Quelqu'un lui avait-il confié Hersent?⁵⁷⁴ »), se heurte à la culpabilité d'Hersent. L'acte que le sujet commet reste inhérent à « la causalité intelligible de l'être raisonnable » qui peut toujours déterminer et modeler « la conduite de l'homme ». C'est lui *l'auteur de l'acte* et l'auteur des *effets engendrés*⁵⁷⁵. Donc, la responsabilité implique, d'une part, l'auteur de l'action et les effets causés par l'acte de ce dernier dans le monde, d'autre part, celui qui subit cet effet⁵⁷⁶. A ce propos, il est à signaler ce petit passage dans *La Plage de Scheveningen*: « Le drame, c'est le domaine de la justice immanente, il y a un drame quand il y a un équilibre entre les actions des gens et les conséquences qu'elles entraînent⁵⁷⁷ » :

[...] une extension illimitée de la portée de la responsabilité, la vulnérabilité future de l'homme et de son environnement devenant le point focal du souci responsable. Entendons par portée l'extension, temporelle autant que spatiale, donnée à la notion d'effets de nos actes. La question est celle-ci : jusqu'où s'étend dans l'espace et le temps la responsabilité de nos actes ?⁵⁷⁸

Ainsi, la culpabilité et la responsabilité représentent dans *La Plage de Scheveningen* deux notions de base sur lesquelles P. Gadenne construit sa propre vision du récit de Caïn et Abel. La

⁵⁷² H. Arendt, *Responsabilité et jugement*, traduction de J.L. Fidel, Paris, Payot, 2005 (1966), p.200

⁵⁷³ Ibid. p.46

⁵⁷⁴ PS, p. 35

⁵⁷⁵ A. Braz, *Droit et éthique chez Kant : l'idée d'une destination communautaire de l'existence*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, pp.56-57

⁵⁷⁶ P. Ricœur, « Le concept de la responsabilité, essai d'analyse sémantique », *Esprit*, No 206/11 (pp. 28-49), 1994, p.43, URL : www.jstor.org/stable/24276317

⁵⁷⁷ PS, p.92

⁵⁷⁸ P. Ricœur, « Le concept de la responsabilité, essai d'analyse sémantique », *Esprit*, No 206/11 (pp. 28-49), 1994, p.44, URL : www.jstor.org/stable/24276317

culpabilité collective (et l'a-symétrie de la relation intersubjective selon E. Levinas) dans le contexte de la seconde guerre mondiale⁵⁷⁹ est alors dès le début interprétée comme un enjeu du « développement psychique, aux origines d'humanisation et de civilisation⁵⁸⁰ » en liaison étroite avec la notion de responsabilité biblique. Ainsi, chez P. Gadenne, la honte et la culpabilité fonctionnent comme deux aspects fondamentaux de la souffrance et de l'intersubjectivité. Ainsi, dans le roman, la reconnaissance de la faute de Caïn est interprétée dans deux directions: intersubjective - la honte, éprouvée devant l'idéal (Dieu) et la culpabilité éprouvée devant le surmoi⁵⁸¹. « [...] La culpabilité est liée à la perte traumatique de l'objet alors que la honte est liée à la perte du sujet⁵⁸². » Dans le même contexte se situe le débat entre la faute et le péché. Selon Philon Alexandrie le péché ne concerne que la relation verticale entre l'homme et le divin, alors que la faute convoque la notion de la sociabilité – le lien social qui unit *moi* et *l'autre*. Au XX siècle forge ce « paradigme universalisable » représente le siècle de « grand absence » de Dieu (J. Hassoun).

⁵⁷⁹ Dans « Le Rire de Caïn » (J-A Lacour) et dans « Le Roi des Aulnes » (M. Tournier) la question de cette culpabilité collective se pose par l'intermédiaire des camps de concentration.

⁵⁸⁰ A. Ciccone, A. Ferrant, « Honte, Culpabilité et Traumatisme, Paris, Dunod, 2009, p. 24

⁵⁸¹ Ibid. p.1

⁵⁸² Ibid. p.2

3.3 Penser le *mal* dans *Abel Sanchez* de M. De Unamuno: expérience tragique de l'être

Le chapitre IV de la Genèse traite la question de l'irruption du mal dans sa dimension éthique - généré dans l'âme humaine et adressé à un autre être humain. Le mal de Caïn n'est pas du même ordre que le mal de raison de l'ange déchu ou le mal de l'ignorance d'Adam et Eve, mais le mal de l'hostilité nourrie de la jalousie et de la haine (mal de sentiment, de la passion⁵⁸³) envers l'autrui. Bien que le substrat biblique mette accent sur les conséquences de l'acte qui véhicule la force maléfique inhérente à Caïn que sur les mécanismes de son émergence et son développement dans le cadre du dialogue interhumain, la problématique représente l'un des aspects centraux du récit génésiaque. Un animal tapi au seuil de l'âme devient ainsi une grande métaphore de la domination du mal qui surgit au sein du dialogue de Caïn avec Dieu - un extrait capital du chapitre IV qui nourrit une imagination occidentale, théologique, philosophique ou littéraire. La perte de la place dans l'espace privilégié déclenche une série d'événements qui ne visent pas à supprimer le mal, mais y faire face. Le mal commis par Caïn concerne le sujet dans sa conscience - il est entièrement intérieur par rapport à celui commis par Adam (la voix extérieure du serpent l'incite à transgresser l'interdit). Dans le cadre du présent chapitre, notre objectif sera de démontrer comment la littérature du XX siècle et notamment V. Volkoff, appréhende la notion du mal en corrélation avec le récit de Caïn et Abel (dans son *efficacité exemplaire*) et quelles sont les stratégies de base qu'il adopte afin de faire appliquer cette vision théologique du crime de Caïn au contexte en question et quelle réinterprétation offre-t-elle de la notion du mal même.

La référence à la question du mal en tant qu'une transgression du paradigme des *vertus morales personnelles* se soumet à l'articulation ambivalente littéraire. Dans la première partie de notre thèse, nous avons effleuré la question dans le cadre du refus de la répartition axiologique traditionnelle des codes moraux du mythe de Caïn et Abel, en évoquant les caractéristiques de

⁵⁸³ I. Zilio-Grandi, « La figure de Caïn dans le Coran », p.35, dans *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 216, numéro 1, pp.31-85, 1999

bases qui subissent un certain type de transformation et de révision. Le mal en tant qu'un résultat qui suit le choix de Caïn pose un certain nombre de points de suspension sur la signification que le mal acquiert. Inséparable de la condition tragique du protagoniste qui souffre, le mal apparaît sous ses diverses facettes.

Dans *Abel Sanchez* (1917), le néant qui surgit devant Monegro n'est pas uniquement d'ordre personnel, mais acquiert un statut socio-historique et devient « la manifestation du statut divisé et déchiré de l'être » dans le contexte des guerres fratricides (F. Meyer). Derrière la tragédie individuelle de Joaquim (la recherche de l'immortalité et la problématique de la reconnaissance de moi) Unamuno peint l'âme national de l'Espagne. Le drame individuel chez Unamuno n'est qu'une grande métaphore qui donne les balises pour s'affronter le mal que le protagoniste sent naître dans son âme et dans la société qui le marginalise : « Unamuno fait plus que se replier sur un drame intérieur, il vit le drame collectif et même cosmique [...]»⁵⁸⁴. Le texte ne se réfère pas directement à un drame collectif explicite, mais Unamuno, à titre d'introduction, nous donne des précisions sur la visée essentielle de son entreprise. Le personnage de Caïn face à un Abel vidé du spiritualisme, de la consistance, de la foi, se forme et se développe à travers l'alternance du dehors et du dedans, plaçant le protagoniste au seul de son propre abyme métaphysique:

[...] Le premier criminel, le premier assassin, Caïn, qui a reconnu la faute et à travers elle, dans le repentir, la vertu ainsi que le sens de la vie, est une figure tragique, plus signifiante et presque plus respectable que tous les innocents qui vivent dans une béate bombance⁵⁸⁵.

En l'intitulant en 1917 « Libro doloroso », Miguel De Unamuno compose une œuvre dont le sujet central est l'Espagne qui souffre. En 1935 Unamuno réécrit *Abel Sanchez* en essayant de démontrer l'opposition entre l'ascétisme catholique et le rationalisme moderne de l'Europe⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ F. Meyer, « L'ontologie de Miguel de Unamuno », Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p.21

⁵⁸⁵ A. Schopenhauer, *Frühe Manuskripte (1804-1808)*, Der handschrifte Nachlass, München, DTV Klassik, 1985, p.133, cité par V. Léonard-Roques dans « Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité », Editions du Rocher, 2007, p.173

⁵⁸⁶R. Orringer Nelson, « Civil War Within: The Clash between Sources of Unamuno's « Abel Sanchez », p.295, in *Anales de la literatura española contemporánea*, 1986, pp.295-318, UTL: www.store.org/stable/27741762

Comme le remarque N. Orringer, en analysant le rationalisme européen, Miguel de Unamuno s'est référé à la philosophie de Croce. C'est justement dans *Filosofia della pratica* que Croce fait la différence entre « polypathisme » (liberté des passions, presque sacrées) et « apathisme » élimination des passions par la raison et le ratio. C'est dans le contrôle des passions où la vraie vie réside, la découverte du sujet dans le sillage d'opposition d'éthique et de personnel. La guerre civile, ainsi que la tension politique du 1914-1918 - la malaise de l'Espagne se voient ainsi exprimer à travers la mise en œuvre d'un modèle biblique de Caïn et Abel qui saisit l'abyme métaphysique ou ontologique de l'être dans son paroxysme étant donné que le principe du « social » apparaît pour la première fois - Caïn hanté par des passions contradictoires devient ainsi une manifestation par excellence des questions sensibles que l'auteur fait sortir de la dimension restreinte d'un sujet. Afin de traiter la question dans son ensemble, Miguel de Unamuno convoque d'une part la philosophie de Quevedo (sur l'haine), des références littéraires - intertextes de *Caïn* de Byron (Caïn tragique à la quête de l'immortalité) qui devient un modèle de référence pour J. Monegro. A travers cette alliance parfaite, Unamuno cherche à démontrer une autre vision de Caïn - au-delà de sa réception traditionnelle - il crée un protagoniste qui reflète le destin le pays qui souffre et cette souffrance n'est pas exclusivement due à l'acte de Caïn. La tragédie personnelle et la tragédie nationale traitées conjointement s'inscrivent donc dans un contexte politiquement tendu - dans *Abel Sanchez* Unamuno regroupe trois événements majeurs: crise post 1898, la première guerre mondiale et la dictature de Primo de Rivera en Espagne⁵⁸⁷. Dans ce contexte, Caïn qui dans son compréhension biblique est un personnage qui symbolise la destruction devient la meilleure illustration du jugement moral, des bouleversements sociopolitiques, de la crise de foi de l'Eglise catholique. Or, Unamuno qui perçoit l'issue de la crise dans la vision moderne des dogmes et de la conception religieuse, fait recours à l'image de Caïn, le porteur d'un postulat de type dualiste. C'est à l'aide d'Abel Sanchez

⁵⁸⁷ A. Kennedy, M. Manrique-Gomez, « Traditions of envy, madness and tragedy in Unamuno's *Abel Sanchez* and the Bible », in *Madness, Love and Tragedy in Nineteenth and Twentieth Century Spain*, Edited by M. Manrique-Gomez, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp.55-80

- un objet d'envie de Caïn/Monegro que Unamuno résume la portée de son entreprise - valoriser ceux qui vont à l'encontre du système établi:

- [...] Los espíritus vulgares, ramplones, no consiguen distinguirse, y como no pueden sufrir que otros se distingán, les quiero imponer el uniforme del dogma, que es un traje de munición, para que no se distingán. El origen de toda ortodoxia, lo mismo en religión que en arte, es la envidia, no te quepa duda. [...] Lo que más odian es la imaginación y porque no la tienen. [...] Pero Caín no era ningún vulgar, ningún ramplón, ningún mediocre...

- Pero fué el padre de los envidiosos...

- Sí, pero de otra envidia, no de la de esa gente...La envidia de Caín era algo grande; la del fanático inquisidor es lo más pequeño que hay. Y me choca verte entre ellos...⁵⁸⁸

La théologie unamunonienne est une théologie basée sur l'individualité, l'autoréflexion, des doutes et la lutte intérieure, ce qui vient en contradiction avec la vision traditionnelle de l'Eglise catholique de l'Espagne. Le mal qu'Unamuno qualifie d'une lèpre nationale surgit à travers le chiasme, voire le contraste sémantique qui entrelacerait deux pôles moraux contradictoires de deux frères dans leur disparité physique ou intellectuelle, exprimé par l'envie presque angélique de Caïn/Monegro envers l'envie diabolique, abjecte d'Abel:

Ah, per tú crees que los afortunados, los agraciados, los favoritos, no tienen culpa de ello? La tienen de no ocultar y ocultar como una vergüenza, que lo es todo favor gratuito, todo privilegio no ganado por propios méritos, de no ocultar esa gracia en vez de hacer ostentación de ella. Porque no me cabe duda de que Abel restregaría a los hocicos de Caín su gracia, le azuzaría con el humo de sus ovejas sacrificadas a Dios. Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir

⁵⁸⁸ AS, pp. 109-110/Traduction: «- Les esprits vulgaires, grossiers, ne parviennent pas à se distinguer et, ne pouvant supporter que les autres réussissent à le faire, ils veulent imposer l'uniforme du dogme, ce vêtement rudimentaire qui s'oppose à toute distinction. A l'origine de toutes les orthodoxes, religieuses ou artistiques, il y a envie, c'est certain. [...] Ce qu'ils détestent le plus, c'est l'imagination, parce qu'ils n'en ont pas. [...] Mais Caïn n'était pas un vulgaire, ni un grossier, ni un médiocre... - Mais il a été le père de tous les envieux. » - Oui, mais d'une autre envie, pas celle de ces gens-là. L'envie de Caïn avait sa grandeur, tandis que celle du fanatique inquisiteur est la chose la plus misérable qui soit. Et je souffre de te voir parmi eux. » pp. 73-74

a los otros con la ostentación de su justicia. Ya dijo quien lo dijera que no hay canalla mayor que las personas honradas...⁵⁸⁹

L'envie de Caïn qui se défend prend une forme de la révolte individuelle contre le malaise collectif. L'envie – en tant qu'un stimulus (philosophique) ou un péché (religieux), donne la possibilité à Miguel de Unamuno de construire un modèle relationnel qui permet de réfléchir à la question du mal au seuil de *dividia* et *invidia/Superbia* et *Vana Gloria*⁵⁹⁰ du sujet qui vit la crise qui s'étend par la « minimalisation » (Abel et Joaquim) ou se transforme en crise de « maximalisation » (Existence – Joaquim). La cible pourrait être n'importe qui, à condition que ce soit la vie qui devient le principal rival de Joaquim. L'envie se transforme et se transfigure dans le texte d'Unamuno sous une forme d'une sorte du méta-dialogue entre Monegro/Abel — Monegro/Antonia (un développement horizontal en alternance d'un monologue sous forme de *Confessions*): deux ouvertures narratives qui se basent sur un double développement textuel à la marge de la focalisation interne et externe. Elle change de paradigme d'une édition à l'autre, faisant ainsi écho à l'état moral dans lequel se trouve l'auteur même. La vertu et la pureté sont loin de faire objet de la radicalisation éthique d'un frère par rapport l'autre, mais l'affrontement face au système rigide, reconnu, admis comme juste. La valorisation du paraître en détriment de l'être, le nouveau mode de vision du *spirituel* dans le *rationnel* (scientifique), la collision de la tradition et la modernité, l'opposition de ceux qui sont « enfermés dans leurs maisons » et témoignent envie à « ceux qui s'ouvrent au monde⁵⁹¹ », mènent vers le jaillissement l'irréductible existence du mal et vers la crise de conscience. La haine éprouvée envers celui qui ignore la

⁵⁸⁹ AS, pp.79-80. Traduction: « Ah, tu crois que ceux qui ont la chance, la grâce, les faveurs, tu crois qu'ils ne sont pas coupables? Ils le sont de ne pas cacher, et comme une honte car c'en est une, toute faveur gratuite, tout privilège sans rapport avec leur mérite personnel; de ne pas dissimuler cette grâce au lieu d'en faire étalage. Car je ne doute pas qu'Abel ait étalé sa grâce sous le nez de Caïn., qu'il l'ait irrité du fumet de ses brebis offertes à Dieu. Ceux qui se croient justes sont le plus souvent arrogants qui humilient les autres par l'ostentation de leur justice. On a déjà dit qu'il n'y a de pires de canailles que les personnes honorables. » pp.53-54

⁵⁹⁰ C.Y.Rich, « Unferth and Cain's Envy », *The South Central Bulletin*, Vol.33, No.4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1973), pp.211-213, The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association, URL: <http://www.jstor.org/stable/3187087>

⁵⁹¹ Miguel de Unamuno dans la préface à la deuxième édition d'*Abel Sanchez*, 1928, p.11

souffrance d'autrui, ce qui est déjà une des variations du mal comme cette ignorance nie même l'existence de l'autrui et le vide mental causé par la découverte de l'existence de l'âme par Monegro/Caïn ouvre l'accès vers une lutte relativement globale, même sublime. Exilé de l'Espagne, Unamuno semble endosser métaphoriquement le rôle de Caïn banni qui surveille de loin son pays qui devient un terrain de confrontation entre des lépreux (Monegro), marqué du signe et des élus - le pire qui attaque le meilleur (Philon d'Alexandrie) derrière cette implication allégorique et la comparaison typologique se déploie un flux de réflexions visant à répondre à la question « pourquoi? » au lieu de la question « qui ? » La faillibilité de *l'un* se heurte à la finitude de *l'autre* à travers d'un tableau qui marque l'insertion du mythe biblique dans le narratif unamunonien. Pourquoi Dieu donne sa préférence à Abel en détriment du sacrifice de Caïn et pourquoi cette partialité devient l'origine du déclenchement du mal exprimé dans son paroxysme - le meurtre. L'appel à la domination du mal échoue - c'est le péché qui a vaincu Caïn. Dans cette perspective, un dialogue significatif entre Abel/Joaquim construit sur la lecture/commentaire des passages de la Bible, dans un registre méta-discursif, semble essayer de démontrer l'origine même de ce *mal* qui conquiert l'âme de Caïn. C'est ainsi que la séquence biblique passe à travers deux prismes narratifs afin d'être transformé en code pictural – Joaquim qui s'identifie à Caïn génésique déclenche ce processus de recyclage permanent, de ré-travail du paradigme du premier meurtrier afin de donner une vision alternative sur l'origine du mal :

[...] y tomando un libro, leyó: « y conoció Adán a su mujer Eva, la cual concibió y parió a Caín y dijo: He adquirido varón por Jehová. Y después parió a su hermano Abel y fue Abel pastor de ovejas, y Caín fué labrador de la tierra. Y aconteció, andando el tiempo, que Caín trajo del fruto de la tierra una ofrenda a Jehová y Abel trajo de los primogénitos de sus ovejas y de su grosura. Y miró Jehová con agrado a Abel y a su ofrenda, mas no miró propicio a Caín y a la ofrenda suya.... »

- Y eso, por qué? - interrumpió Joaquín. Por qué miró Dios con agrado la ofrenda de Abel y con desdén la de Caín?

- No lo explica aqu

- Y no te lo has preguntado tú antes de ponerte a pintar tu cuadro? - Aún no...Acaso porque Dios veía ya en Caïn el futuro matador de su hermano....al envidioso...

- Entonces es que le había hecho envidioso, es que le había dado un bebedizo. Sigue leyendo⁵⁹².

Le paradoxe de la question (« Quién mató a Caïn? [...] su hermano Abel!⁵⁹³ ») évoqué par Monegro démontre dorénavant la faillibilité de la lecture canonique et c'est au croisement du texte biblique et de la réinterprétation littéraire (Byron) qu'Unamuno aborde le point central de sa vision du texte biblique: invention de l'enfer par les *petits Abel* pour les *petits Caïn* afin de mettre en valeur leur propre gloire, de voir la souffrance des autres depuis une place privilégiée des élus. Par conséquent, l'existence de mal qui est perçue comme une conséquence inévitable de la découverte de la mort (fruit de l'arbre de la science) et l'immortalité de l'âme suggérée par *Luzbel* (Byron) se connecte avec la question du libre arbitre et du destin (« No mayas con est Espíritu! - me grabat mi Adán⁵⁹⁴ »): le mal serait-il juste un trait du portrait de Monegro envieux ou un attribut inhérent à son essence légué par la Providence:

« Luzbel aspirada a ser Dios, y yo desde muy niño, no aspiré a anular a los demás? Y cómo podía ser yo tan desgraciado si no le hizo tal el creador dela desgracia?⁵⁹⁵ »

⁵⁹² AS, pp. 77-78/Traduction: « Et prenant le livre, il lut: « Et Adam connut sa femme Eve, qui conçut et donne naissance à Caïn, et dit: « J'ai reçu de Jéhovah un enfant mâle. » Elle donna ensuite naissance à Abel, et celui-ci faisait paraître ses brebis tandis que Caïn travaillait la terre. Le temps passa, et il arriva que Caïn préleva sur les fruits de la terre une offrande pour Jéhovah, tandis qu'Abel offrait ses agneaux premiers-nés et leur graisse. Et Jéhovah regarda avec plaisir Abel et son offrande, mais resta insensible à celle de Caïn... »

- « Et pourquoi cela? - interrompit Joaquin - Pourquoi Dieu a-t-il regardé avec plaisir l'offrande d'Abel et avec dédain celle de Caïn?

- Ce n'est pas expliqué dans le Livre...

- Et tu ne t'es pas posé la question avant de te décider à peindre le tableau?

- Pas encore...Peut-être que Dieu voyait déjà en Caïn le futur meurtrier de son frère..., l'envieux.

- Alors, c'est qu'il l'avait créé envieux. Il lui avait administré quelques breuvages. Continue à lire." p.53

⁵⁹³ AB, p.79/Traduction: « Qui a tué Caïn? [...] Son frère Abel. » p.54

⁵⁹⁴ AS, 86/Traduction: « Ne le suis pas cet Esprit du mal! » me criait mon Adah ». p. 58

⁵⁹⁵ AS, p. 85/Traduction: « Luzbel aspirait à être Dieu, et moi, dès mon enfance, ne voulais-je pas supprimer les autres? Comment pouvais-je être affligé d'une telle disgrâce si le Créateur de la disgrâce ne m'avait pas fait tel? » p.

57

« Luego desconfío de Dios porque me hizo malo, como a Caín le hizo malo. Dios me hizo desconfiado...

- Le hizo libre.

- Si, libre de ser malo [...] ⁵⁹⁶ »

Dans la compréhension de la valeur morale que porte l'acte de Caïn biblique, Monegro effectue une auto-projection qui passe trois phases principales: une source primaire (texte biblique et des commentaires dans le cadre du dialogue avec Abel Sanchez) – le mal a été commis, une source littéraire - le mal reste imprégné dans l'âme immortel du meurtrier et le tableau d'Abel Sanchez - le mal lu et revu dans une alliance parfaite de l'amour/haine: la figure tragique du travailleur errant qui tombe dans « l'abîme de l'espace » (« abismo del espacio »), ce qui n'est qu'un abyme dans son âme et qui fait naître la mort devient le générateur d'un acte d'amour:

« Pobre Caín! Nuestro Abel Sánchez admira a Caín como Milton admiraba a Satán, está enamorado de su Caín como Milton lo estuvo de su Satán, porque admirar es amar y amar es compadecer. Nuestro Abel ha sentido toda la miseria, toda la desgracia inmerecida del que mató al primer Abel, del que trajo, según la leyenda bíblica, la muerte al mundo. Nuestro Abel nos hace comprender la culpa de Caín, porque hubo culpa, y compadecerle y amarle... Este cuadro es un acto de amor! ⁵⁹⁷ »

Dans ce cadre de réflexion, il n'est pas sans intérêt de mentionner le dernier roman d'un écrivain belge H. Bauchau *Le Déluge* - l'œuvre qui polarise un parcours transformationnel d'un héros peintre-pyromane, remanie le matériau biblique afin de le faire objet d'une expérience artistique. Le personnage Florian entreprend la création d'un tableau monumental qui récapitule

⁵⁹⁶ AS, p. 106/Traduction: « Alors, je me défie de Dieu parce qu'il m'a fait mauvais. Comme il avait fait Caïn mauvais. C'est Dieu qui m'a fait défiant.

- Il vous a fait libre.

- Oui, libre d'être mauvais. [...] », p. 71

⁵⁹⁷ AS, p. 98. Traduction: « Pauvre Caïn! Notre Abel Sanchez admire Caïn comme Milton admirait Satan, il a de l'amour pour Caïn comme Milton en avait pour Satan, car l'admiration est amour et l'amour est compassion. Notre Abel a compris toute la misère, la disgrâce imméritée de celui qui tue le premier Abel, de celui qui, selon la légende, fit naître la mort. Notre Abel nous fait comprendre la faute de Caïn - car il y eut faute - et il nous oblige à le prendre en pitié et à l'aimer... Ce tableau est un acte d'amour! ». p. 65-66

les phases de base de l'itinéraire de l'humanité, ce qui lui permet de recadrer, de maîtriser sa folie, de traduire sa métamorphose, d'achever la quête. L'art visuel reflète ainsi la transformation spirituelle du protagoniste, par la fusion du destin collectif humain avec celui d'un héros qui essaie de parcourir un chemin vers l'individuation par le biais de redonner une nouvelle dimension au discours biblique. Dans cette aventure cosmique, les différentes de *sédimentations de moi* de Florian remonte l'origine et assure une parfaite fusion du mythe et du réel. L'exploration des thèmes éternels, cette sensibilité des *voix des mythes* – des symétries et des limites de la parole biblique, la personnification de l'histoire collective lui fournit une nouvelle vision comment admettre cette profonde contradiction axiologique : combattre le mal par la réhabilitation du meurtrier. Chez Florian le mythe subit ainsi un impact de déconstruction/déconstruction permanente et H. Bauchau procède à l'inversement du mythe de Caïn et Abel en le transformant en un grand récit d'espoir – Caïn « [...] n'est pas parvenu à tuer Abel ». ⁵⁹⁸ La responsabilité est entièrement incombée à Abel - à cette victime reconnue à qui l'auteur inflige sa part de culpabilité. C'est lui le seul coupable qui n'a pas su « [...] suffisamment montré son amour à Caïn ⁵⁹⁹ » ; c'est lui qui doit franchir ce premier pas - et Florian le ressuscite. La reconstruction du dialogue échoué vise à rompre ce long silence du *mot* absent lors de la scène du drame, s'ouvre un véritable acte d'amour. Florian transforme l'espace violent en espace pacifique et par la sublimation de la brutalité il crée une autre vision du *vécu*. H. Bauchau réhabilite Caïn dont le système de valeurs n'est qu'une expression de révolte, de combat, d'initiative que l'auteur interprète comme fécond, identificatoire face à cet Abel *insupportable* - « [...] parce qu'il est arrivé à ce point de perfection et d'entente avec Dieu, où rien de nouveau ne peut se produire ⁶⁰⁰. »

⁵⁹⁸ H. Bauchau, *Le Déluge*, Bruxelles, Labor, 2010, p.84

⁵⁹⁹ Ibid. p.86

⁶⁰⁰ H. Bauchau, « La grande Muraille. Journal de la déchirure (1960-65), Actes Sud, Arles, coll. « Babel », p.325, rapporté par M.-C. Tomasi, « Henry Bauchau, vers une poétique de la variation de Jacob à Thésée : parcours d'un imaginaire « en violence », dans *Chances du roman, charmes du mythe : Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*. Nouvelle édition, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp.45-53

3.4 *Olduvai* - la trace du premier crime: redécouvrir le mal selon V. Volkoff

Vladimir Volkoff a construit avec *Les Humeurs de la Mer* (1980) un grand roman polyphonique où l'opposition de Caïn le meurtrier fondateur de la Cité et d'Abel l'idéaliste nous mène vers une longue réflexion de l'origine du mal - mal étant d'ordre purement fraternel s'analyse sous l'angle du criticisme de l'auteur contre des dogmes ou de l'univocité du terme. La réflexion menée dans le cadre d'un dialogue du metteur en scène et l'acteur interprétant le rôle de Caïn (un dialogue symbolique par excellence) est d'autant plus significative que le dialogue mystérieux entre des personnages fonctionne comme un méta-dialogue par rapport au dialogue de Dieu/Caïn. Des questions qui se posent dans le texte biblique, des blancs sur la culpabilité et le péché, sur le choix et l'humanisme, sur la mort et l'éternité, trouvent des réponses dans une figure de Caïn - un homme qui dans toutes ses dimensions paradoxales, réunit la complexité de points qui transpose toute profondeur du destin tragique de l'être qui reconnaît le poids irrémédiable du péché, né hors de soi, hors de sa propre responsabilité, mais qui transforme l'intimité de la relation fraternelle en crime universel. Or, le fait divers pose un point d'interrogation sur des notions ou des termes qui se rapportent à la conscience et le déchaînement du mal, voire à l'ambiguïté de la notion du mal, analysée dans sa définition judéo-chrétienne et à l'être capable de contenir à la fois le réel et les possibles dans une société rationalisée, muni d'une intelligence théorique, qui a perdu Dieu. La différence que V. Volkoff établit entre Caïn et Abel, à part la portée psychologique nettement déterminée, n'est pas basée sur une dichotomie dans le cadre de la mutualité, mais par rapport à un tiers - Dieu, ce qui sert à construire un autre système antagonistes - Aliosha et Ivan Karamazov deviennent ainsi de certain point de vue des prototypes des frères bibliques. Le vide existentiel d'un être et le libre arbitre servent à développer une réflexion sur l'origine du mal et sur la révolte contre celui qui rend possible son existence: ainsi Abel est l'archétype de Montrose/Aliosha Karamazov - « Celui-qui-dit-oui-à-dieu », à sa musique, à son organisation, alors que Caïn se dresse derrière Montbrun/Ivan Karamazov, loin d'être posé dans « son luciférisme romantique », dit (selon Blok) non aux dissonances notes de Dieu et non pas à Dieu (« Je préfère traiter Dieu de musicien que d'horloger

[...] ⁶⁰¹ »), car il est lui-même l'une de ses dissonances. Pour Montrose « la liberté a pour rançon le mal », « le mal est la concavité du bien », « une dissonance nécessaire à l'harmonie absolue dans la mesure où l'harmonie suppose amour, amour de liberté, et liberté choix ⁶⁰² ». Pour Montbrun l'être n'a pas de choix, le mal est enraciné dans l'homme. Pour lui, il n'y a pas d'amour, comme il n'y a pas de liberté. A ce propos, il est significatif de mentionner un passage du chapitre « Les fils de Caïn » dans *L'Homme Révolté* d'Albert Camus dans lequel l'auteur remarque:

Avec Caïn, la première révolte coïncide avec le premier crime. L'histoire de la révolte telle que nous la vivions aujourd'hui est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée. En ce sens, c'est le Dieu de l'Ancien Testament, surtout, qui mobilisera l'énergie révoltée. [...] Le Nouveau Testament peut être considéré comme une tentative de réponse, par avance, à tous les Caïn du monde, en adoucissant la figure de Dieu, et en suscitant un intercesseur entre lui et l'homme. Le Christ est venu résoudre deux problèmes principaux, le mal et la mort, qui sont précisément les problèmes des révoltés ⁶⁰³.

Montbrun n'est-il pas un révolté qui commet un acte de meurtre d'une part, afin de s'opposer à la « culture ancestrale » (paternelle) et d'autre part, de démontrer qu'il ne fait que réaliser le plan prémédité de Dieu qui induit en tentation (« Ne nos induras in tentationem ⁶⁰⁴ »). Dieu refuse le sacrifice de Caïn en l'invitant dans un ton « mi-impératif mi-optatif » de dominer le péché et Caïn s'élève contre son frère (élévation contrastant avec le visage abattu) - « un regain d'énergie à la suite des paroles de Dieu ⁶⁰⁵ » et il déclenche le mal comme dans le cas de Judas : « Ayant trempé le morceau, Jésus le donna à Judas. Dès que le morceau fut donné, Satan entra dans Judas ⁶⁰⁶ » :

⁶⁰¹ HM, p.209

⁶⁰² HM, pp.188-189

⁶⁰³ A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 49-50

⁶⁰⁴ Blok cite une phrase de *Pater*, HM, p.209

⁶⁰⁵ HM, p.213

⁶⁰⁶ HM, p.210

Il devra tuer, et, pour ce rôle répugnant, Dieu le marque; le marque en refusant d'accepter son sacrifice; [...] Alors Caïn s'attriste, ce qui se comprend, mais Dieu lui dit: « Pourquoi t'attristes-tu? Il est normal que celui qui fait le bien - tout homme sans péché, Abel en occurrence - soit élevé; quant à toi, cet incident montre que le mal est à ta disposition et tu dois t'élever par lui. » C'est le « Fais ce que tu as à faire » de Jésus à Judas: on reconnaît, si j'ose dire, le style de Dieu. Caïn obéit, tue Abel, et Dieu, sans l'en blâmer directement, lui dit: « La terre te honnit, mais moi, je m'en vais te protéger. »

Caïn, comme Abraham, tue par amour et avec amour immodéré de Dieu et Jéhovah - le dieu *biologique, évolutionniste*, « [...] n'étant pas absolument puissant, ne peut pas être absolument responsable⁶⁰⁷. » Et Blok évoque *l'aporie fameuse* d'Epicure: si Dieu veut supprimer le mal, mais il ne le peut, c'est qu'il n'est pas tout-puissant; si Dieu le peut, mais qu'il ne le veut pas, c'est la question de la bonté de Dieu se pose et enfin, s'il ne peut ni le veut, c'est qu'il n'est pas Dieu? Donc, le Dieu des Grecs se rapproche du Dieu des chrétiens: « [...] responsable de la totalité du monde et à qui la raison humaine se permet de demander des comptes⁶⁰⁸. » Les curés modernes opposent ainsi une objection, un Dieu tout-puissant à la vision d'Epicure, à son Dieu impuissant: Dieu est capable de supprimer le mal, mais l'existence du mal implique la notion de la liberté, car le mal est le choix, alors que la liberté est une manifestation de cette capacité de choisir - la liberté est la responsabilité de choisir entre le bien et le mal; et le bien n'est que garantie du bien. Mais aucun argument philosophique de l'existence de mal ne justifie pas la souffrance, selon Blok. Et notre histoire n'est qu'une histoire de ces mille Christ qui souffrent pour rien:

Et que si l'on m'objecte les épreuves où est censé se forger la patience chrétienne, je réplique qu'aucune patience, aucune pitié pas plus qu'aucune liberté, ne peuvent valoir un atome de souffrance infantine ou animale aux yeux d'un Dieu qu'on prétend bon et qui, s'il est tout-puissant, aurait pu s'inventer un monde où cette souffrance aurait été inutile, où la patience, la pitié, la liberté, n'auraient pas été inconciliables avec le bonheur ou du moins l'absence de douleur. [...] « Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son fils unique », vous savez. Et puis le « Verbe s'est fait

⁶⁰⁷ HM, p.225

⁶⁰⁸ HM, p.225

chair ». Chair, matière à souffrance. [...]Je croyais voir autant de Christs, mon petit Arnim. [...]Ces hommes étaient peut-être Christ dans la mesure où ils souffraient pour rien. L'homme Jésus était Christ à cent pour cent, mais la petite fille d'Ivan Karamazov est peut-être Christ à quatre-vingt pour cent. Ce n'est peut-être pas elle qui souffre. C'est peut-être Dieu en elle⁶⁰⁹.

Montrose/Aliosha/Abel fait ainsi un éloge de vie (l'image parfaite du monde, « [...] je trouve la création merveilleuse⁶¹⁰ ») de l'homme et la liberté en objectant cette conception *fallacieuse* du mal d'Ivan Karamazov, la fragilité de l'image du monde parfait. C'est Dieu qui est le créateur de l'image parfaite du monde en *mouvement* (« [...] le monde a été conçu par une pensée divine parfaite, le monde est la pensée ronde de Dieu⁶¹¹ »). Ivan qui « rend son billet au Créateur » préfère le bien-être, la non-souffrance à la liberté - et prendre partie du Grand Inquisiteur, c'est nier l'homme dans sa liberté, le *soustraire du destin divin, donc le mépriser*. Cette révolte imaginaire contre Dieu qui a *devoir d'être parfait*, fait face à une prise de conscience active de Montrose/Arnim:

[...] plutôt que de se lamenter indéfiniment sur une petite fille imaginaire qui pleure le désespoir des hommes, je propose d'ôter aux vraies petites filles les raisons de pleurer qu'elles pourraient avoir dans l'avenir⁶¹².

Montrose tout en gardant son paradigme angélique est celui qui accepte la création avec ses défauts et ses imperfections, en cherchant l'objet de sublimation dans chaque élément constitutif de l'existence. C'est celui, un Abel silencieux, qui forme une alliance parfaite avec la transcendance par le consentement et la résignation – par l'acceptation des fausses notes de Dieu.

⁶⁰⁹ HM, pp.226-227

⁶¹⁰ HM, p.34

⁶¹¹ HM, p.34

⁶¹² HM, p.34

3.5 Le mal d'être ogre - entre la sublimation et la dénonciation du mal absolu dans *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier

« Esthétisation de la barbarie » (Jean Améry)

Les questions de l'origine du *mal*, la culpabilité et la responsabilité humaine (des principaux points dont parle le récit génésique), sont analysées en corrélation avec les instincts guerriers d'un homme moderne au seuil de l'opposition de la foi et de la raison, de la destruction et du renouvellement du siècle naissant. Le mythe de Caïn et Abel qui représente un exemple éminent de l'éclatement du conflit individuel qui se transforme en conflit universel (archétype de la guerre) donne la possibilité aux auteurs européens de développer de diverses visions de la guerre et de ses conséquences destructrices. M. De Unamuno et H. Hesse dont les œuvres s'inscrivent dans le contexte de la Première Guerre Mondiale n'échappent pas évidemment à établir des correspondances avec les événements qui bouleversent l'Europe à cette époque. La guerre étant qualifiée d'un moyen de purification et d'une source de la renaissance spirituelle de la société moderne contribue à une redéfinition de la figure de Caïn - le premier meurtrier de l'humanité qui devient justement le principal agent de la transformation du système de valeurs (H. Hesse) et du spiritualisme européen traditionnel (M. De Unamuno). Le mal est ainsi le résultat du déclin du paradigme conceptuel des Abel qui s'opposent à la force, à la grandeur et à l'individualisme de Caïn. Or, cette lecture positiviste du fratricide magnifiant la guerre en la considérant comme une condition nécessaire à tout type de progrès, effectuée en termes de la spiritualité et de la création d'un nouvel ordre - de la nouvelle humanité, s'oppose au traitement relativement antagoniste du mythe du fratricide par M. Tournier et P. Gadenne (dont l'analyse détaillée a été faite à la base de la notion de la responsabilité et la culpabilité collective lors de la seconde guerre mondiale). Dans le « Roi des Aulnes » qui est qualifié souvent d'un roman sur le mal absolu, voire sur le nazisme, reprend la question du mal au seuil du mythe et de l'histoire. En analysant les étapes de base de la réversibilité des rôles dans le roman en question dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons évoqué les subtilités narratives et la mise en œuvre

des éléments mythiques à l'aide desquelles M. Tournier arrive à créer un texte de paradoxe au-delà des impératifs catégoriques où le protagoniste, porteur de ces contradictions mêmes, véhicule cette idée de la salivation individuelle à travers un anéantissement collectif de l'ordre qui est une manifestation explicite de la dimension destructrice de l'acte de Caïn - symbole de ce mal déchainé. L'entrelacement du mythe dans le segment imaginaire de l'univers tiffaugien pose, de sa part, la piste pour toute une série de réflexions métaphysiques, voire pour le sort de l'homme et son destin dans le contexte historique bien réel. Tournier se réfère à ce bricolage des mythes afin de traverser et saisir au plus mieux les problèmes ontologiques qui se posent dans le siècle qui ne croit plus aux mythes. *Le Roi des Aulnes* qui est un roman sur l'initiation d'Abel Tiffauges - un personnage qui s'associe complètement à un paradigme de victime/nomade se voit transformé en roman de guerre, vue et raconté par celui qui en représente symboliquement la cible. Donc, c'est une stratégie de l'auteur de démontrer « une image totale du nazisme », « décrire sa vitrine avec ses têtes, ses fastes, toute cette séduction par la violence et en même temps, naturellement, l'arrière-boutique avec ses camps de concentration et son côté meurtrier⁶¹³ ». M. Tournier superpose la *mythologie personnelle* de Tiffauges et « la *mythologie historique* générée par nazisme - corrélation des tendances *collectives* et *individuelles*. Le système du mal, fortement marqué par les symboles et leur utilisation démesurée au service de l'idéologie » est ce qui lui permet de déployer tout ses forces, ses capacités d'ogre: « l'inhumanité générale justifie l'anormalité de Tiffauges⁶¹⁴. »

La guerre apparaît comme l'une des formes de l'ogritude selon A. Bouloumié et ce passage de « l'ogre » à « un Ogre » avec une lettre majuscule, selon V. Jouve, met accent sur la question centrale du roman, qui constituerait en grande partie le pivot du développement narratif du texte - la violence instrumentalisée et le basculement, l'inversion totale des valeurs. Abel

⁶¹³ A. Bouloumié, Tournier face aux lycéennes », in: *Magazine littéraire* nr.226, janvier 1986, p.24, cité par I. Rabenstein-Michel, « Etre ogre parmi les ogres: réalité et réalité littéraire dans le Roi des Aulnes », p.25, dans *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par Jean-Bernard Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

⁶¹⁴ S. Koster, *Michel Tournier*, Paris, Henri Veyrier, 1986, p. 150

Tiffauges est un ogre et le roman lui-même « est un roman sur les ogres », voire sur trois ogres principaux: ogre majeur, d'après le terme d'Arlette Bouloumié - Hitler (Ogre de Rastenburg), Göring (Ogre de Romintem) et Abel Tiffauges (Ogre de Kaltenborn). Faisant la référence à un fameux mythe d'ogre de Goethe, chez M. Tournier, l'ogre se réfère sur le plan individuel à la recherche sexuelle et identitaire du protagoniste et sur le plan global, au nazisme.

Dans ce cadre, afin d'expliquer le choix de M. Tournier de se baser sur le mythe d'ogritude pour pouvoir transmettre ce dilemme perpétuel d'homme face du bien et du mal, Rabenstein-Michel se rapporte à l'œuvre de M. Buber *Représentations du Bien et du Mal* (1986) selon lequel un mythe de Caïn et Abel serait à l'origine « de cette conception du bien et du mal » telle qu'elle est perçue par l'Occident. Il parle de l'unification latente de deux « pôles radicalement opposés » dans un même être: « La mission de l'homme, dit-il, n'est pas d'éradiquer en lui la pulsion du mal, mais plutôt de la réconcilier avec la pulsion du bien⁶¹⁵. » La réconciliation sous-entend le choix, ce qui de sa part « définit l'être humain ». L'homme se place ainsi devant deux « directions » - choix positif et la direction de Dieu et le refus - l'absence de cette direction, mais la déviation serait « le cheminement vers le choix positif », la quête de soi-même, de Dieu (Rabenstein-Michel). C'est ainsi que la myopie de Tiffauges se transforme en l'aveuglement de la société qui accepte cette ogritude, cette frénésie absolue. L'altération du nom « Tiffauges », selon Blättchen - *Tiefauge* « c'est l'œil profond, l'œil enfoncé dans l'orbite », facilement transformable en *Triefauge* - « œil malade, larmoyant. »

Ainsi, la réécriture du mythe de Caïn et Abel se développe sous deux directions : extension de la simple quête via le rejet et l'aliénation vers l'aggravation du crime - le nazisme. La fascination pour des symboles et la redécouverte de la version déformée du réel démontre l'image réelle du

⁶¹⁵ M. Buber, *Bilder von Gut und Böse*, Verlag Lambert Schneider, 1986, p.35, cité par I. Rabenstein-Michel « Etre ogre parmi les ogres: réalité et réalité littéraire dans le Roi des Aulnes », dans *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000, p.27

régime nazie qui n'est qu'une inversion maligne de l'univers magique de Tiffauges (De Canada⁶¹⁶ - une province de son rêve personnel à Auschwitz - la capacité de l'homme d'aller très loin dans la destruction). Abel Tiffauges qui trouve dans Unhold de Canada une manifestation « de l'incarnation la plus pure » de la magie allemande (*Le pays des essences pures*⁶¹⁷), se retrouve face au III Reich qui commence à avaler « l'humanité ». L'insertion du mythe biblique de Caïn et Abel obéit aux règles du mécanisme du « miroir du diable⁶¹⁸. » La réalité visuelle n'est que le trompe-œil, l'image réelle, objective n'est que sa transfiguration, le détournement:

Pour nous, tout est dans le bagage héréditaire, transmis de génération en génération selon les lois connues et inflexibles. Le mauvais sang n'est ni améliorable ni éduicable, le seul traitement dont il est justiciable est une destruction pure et simple. [...] Mais moi, en entends ce discours insensé, je me souviens que j'étais de la race d'Abel, le nomade, le sans-racine, et que Jéhovah avait dit à Caïn: « Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère⁶¹⁹.

Abel se met au service du système caïnique et *l'inversion maligne* prend toute son envergure, notamment à travers le discours du docteur Blättchen - c'est ainsi que « hérédité-temps » (mouvement) s'oppose à « milieu-espace » (fixité). Abel est le premier qui a ritualisé l'offrande, le sacrifice. Bien que ce soit Caïn qui a eu le premier cette initiative d'offrir une oblation à Yahvé, Abel devient le symbole du sacrifice réussi, de l'intégration absolue dans cette relation sacrificateur, émetteur/sacrifié/destinataire. Or, par cette ritualisation chez M. Tournier le sacrifice pure, voire abélique se transforme en sacrifice au meurtre, à son déploiement négatif:

« Le *spectre sanguin*, Tiefauge, le spectre sanguin, voilà le dieu qui nous hante! Aux vieilles armoiries de l'ancienne noblesse, nous avons substitué les viscères gorgés de sang, pulpeux et

⁶¹⁶ Canada selon Ephraïm - le rescapé d'Auschwitz - un débarras dans lequel les nazis rangeait le trésor des détenus. De même les cheveux, (en l'occurrence ceux des jeunes Jungmannen que Tiffauges veut utiliser pour en faire une veste ou une cape), sont recyclés par les nazis pour en faire « du feutre pour les sur-bottes des soldats allemands », RA, p.476

⁶¹⁷ RA, p.242

⁶¹⁸ M. Tournier, *Le Vent du Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, pp.49-50

⁶¹⁹ RA, p.474

palpitants qui sont ce que nous avons de plus intime et de plus vital! C'est aussi pourquoi nous ne devons pas craindre de verser le sang. Comprenez-vous: *Blut und Boden*. Les deux se tiennent. Le sang vient de la terre, et y retourne. La terre doit être arrosée de sang, elle l'appelle, elle le veut? Il la bénit et la féconde!⁶²⁰ »

L'hitlérisme apparaît donc comme un régime qui fait de la violence un symbole de l'absolution de la force de la technologie d'extermination de nomades, des *bâtards sans tradition*, et qui s'enracine dans terre allemande - un pays onirique pour Tiffauges sous lequel « le réseau des camps de concentration formaient un monde souterrain sans rapports » avec le monde des vivants en surface et qui a bâti Auschwitz « la grande métropole de l'abjection, de la souffrance et de la mort⁶²¹ ». Cette descente dans la profondeur donne ainsi une illusion de la ville infernale de Caïn qui nourrit du sang et de la chair d'Abel:

Abreuvé d'horreur, Tiffauges voyait ainsi s'édifier impitoyablement, à travers les longues confessions d'Ephraïm, une Cité infernal qui répondait pierre à la Cité phorique dont il avait rêvé à Kaltenborn. [...] Il lui restait encore à apprendre que les deux peuples sur lesquels s'acharnaient les S.S., et dont ils poursuivaient l'extinction, étaient les peuples juifs et gitans. Ainsi, il retrouvait ici poussé à son paroxysme la haine millénaire des races sédentaires contre la race nomades. Juifs et gitans, peuples errants, fils d'Abel, ces frères dont il se sentait solidaire par le cœur et par l'âme, tombaient en masse à Auschwitz sous les coups d'un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé⁶²².

La migration de Tiffauges vers le levant porte un caractère cyclique : il vient « de la terre immémoriale, de la terre-mère », « crescendo » (Ogre de Kaltenborn) et redescende (L'homme des tourbières) - le « voyage féérique » s'achèverait dans « des ténèbres plus vulnérables » et par l'adhésion à « la nuit immémoriale du Roi des Aulnes⁶²³ ».

⁶²⁰ RA, pp. 370-371

⁶²¹ RA, pp.473-474

⁶²² RA, p.479

⁶²³ RA, p.271

Le fait de porter un enfant se transforme en acte de porter « un signe » du sang, un signe de Caïn - la victime de sa violence organisée, le rescapé d'Auschwitz. Et la maîtrise de ce « signe » reste primordiale. Lorsque le symbole dévore la chose symbolisée, la fin est proche : « Car il y a un moment effrayant où le signe n'accepte plus d'être porté par une créature, comme un étendard est porté par un soldat. Il acquiert son autonomie, il échappe à la chose symbolisée, et, ce qui est redoutable, il la prend lui-même en charge⁶²⁴ ». Donc, comme le remarque S. Koster, « la sublimation mène Abel Tiffauges d'un rêve biblique de la Genèse à l'apocalypse moderne, où la figure christique retrouve les traits d'un enfant d'Israël⁶²⁵ » :

Et à mesure que ses pieds s'enfonçaient davantage dans la landèche gorgée d'eau, il sentait l'enfant - si mince, si diaphane pourtant - peser en sur lui comme une masse de plomb. Il avançait, et la vase montait toujours le long de ses jambes, et la charge qui l'écrasait s'aggravait à chaque pas. Il devait maintenant faire un effort surhumain pour vaincre la résistance gluante qui lui broyait le ventre, la poitrine, mais il persévérerait, sachant que tout était bien ainsi. Quand il leva pour la dernière fois la tête vers Ephraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir⁶²⁶.

C'est justement par ce mouvement en *profondeur*, contrairement au parcours spirituel vers le *haut* d'Abel génésique, que Tiffauges marque un point dans sa longue quête des signes sublimés et achève donc sa transformation *maligne*. Le personnage assume ainsi son hybridité par l'emboîtement de deux paradigmes contradictoires - AbelCaïn retrouve son unité oxymorique.

⁶²⁴ RA, p. 405

⁶²⁵ S. Koster, « Eléments de tournologie: En suivant Gaspard, Melchior et Balthazar », *Sud*, Revue littéraire bimestrielle, No 61, Michel Tournier, Lourmarin, 1945, p.60

⁶²⁶ RA, p.496

3.6 Caïn et Abel – vers un *mythe* d’hospitalité dans *The Green Knight* d’I. Murdoch

La philosophie morale d’Iris Murdoch

« L’âme d’Abel ne pouvait pas monter,
car aucune âme n’était pas encore montée;
et elle ne pouvait pas se tenir en bas
car aucun corps n’avait jamais été enseveli;
et son sang était répandu sur les arbres et sur les pierres
(Midrach Rabbah, Genèse, XXII, 22.)⁶²⁷

L’*œil de conscience* dont nous avons parlé dans des précédents chapitres, est à la fois un rappel perpétuel du regard du Dieu et un regard que Caïn se porte sur lui-même. Il se forme à travers la responsabilité qui a subi un échec. Il s’agirait d’une nouvelle étape du sujet qui, se rapproche et s’éloigne de son propre regard dans le labyrinthe de sa conscience, comme Caïn de P. Gadenne (Arnoul/Hersent) qui n’a qu’à fuir le regard du frère tué, qui n’est en réalité que son propre reflet. L’œil qui hante et poursuit les personnages de *La Plage de Scheveningen*, à l’instar de Caïn de V. Hugo dans sa *tombe*, n’est qu’une minimalisation de l’espace virtuel du premier meurtrier. Quel que soit son trajet et son objet de quête, il est limité par ces confins de la fosse virtuelle qui met accent sur son intériorisation, le repliement. Caïn pour qui le sédentarisme est une condition automatique, commence à errer sous le poids moral du regard de sa propre conscience. Le sédentarisme, comme nous venons d’explicitier, c’est une délimitation de son propre espace, la fixation de ses frontières et le meurtre, le regard (la reconnaissance de la faute), provoque l’éclatement du signe Caïn en tant qu’un élément figé, commence à errer mentalement. Il se déplace à la recherche d’un élément abstrait, absent afin de retrouver la cohérence originaire. Mais plus il s’approche, plus il semble s’éloigner de son image virtuelle. La responsabilité ne

⁶²⁷ Midrach Rabbah, Genèse, XXII, 22, J. Eisenberg, A. Abecassis, *Moi, le gardien de mon frère. A Bible Ouverte III, Présences du Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1980p. 211-243

surgit que par l'accueil de l'autre, par la détermination de la valeur éthique de l'autre. Et comment penser l'autrui et le salut dans un monde déchu qui se prive de Dieu et se laisse dominer par le mal ? P. Gadenne qui entreprend dans *La Plage de Scheveningen* une longue réflexion sur Dieu qu'on va bientôt enfermer dans une boîte (« entre deux tranches de « pork and beef » (Registd.) » et sur la nécessité de faire l'exister, I. Murdoch nous invite à un voyage onirique où les personnages essaient d'inventer leur propre Dieu, essaie de « répondre » à l'autre et d'assumer cette responsabilité de son accueil. Le système mythologique du roman *The Green Knight* est bâti sur plusieurs lignes qui s'entrecroisent et forment une sorte d'une alliance mythique à double niveau. Dans le contexte chrétien, juif ou bouddhiste, l'auteur exploite le récit de deux frères ennemis comme un fond narratif pour un discours purement philosophique dans un but précis : la recherche et la redécouverte du salut, la recherche du Dieu hors de soi et en soi - ce qui converge autour d'un motif biblique de Caïn et Abel. D'une part, le roman d'I. Murdoch est une confrontation entre l'ainé et le cadet - la rivalité pour la place auprès la mère manifestant ses préférences envers Clément/Abe place la transposition du récit biblique par I. Murdoch parmi des œuvres que nous avons examiné dans deux premières parties de notre recherche. Cette dimension psychologique n'est pas à négliger.

D'une part, c'est une confrontation de type Teddy/Rocky (*Le Rire de Caïn* de J.A. Lacour), François/Hubert (*Caïn et Abel* d'E. Baumann)- partage d'espaces personnels qui aboutit à l'espacement relationnel, et d'autre part, la forme que revêt le récit biblique de Caïn et Abel dans *The Green Knight* d'I. Murdoch rejoint cette affirmation absolue des caïnites (*Demian* de H. Hesse), la suprématie du ratio et de la philosophie de la puissance de volonté et se connecte à la question de surpasser cette volonté d'éliminer le frère, cette autre toujours face à « moi », qui ne fait que nous rappeler perpétuellement notre responsabilité envers lui.

Le roman qui s'ouvre *in media res* sur la scène idyllique des filles de rêve chez Clifton, insinue implicitement qu'un crime, qualifié comme un accident, a été commis ; un accident qui n'est réellement qu'un fratricide raté. Et si Caïn n'a pas tué Abel ? - c'est par cet acte échoué qu'I. Murdoch nous invite à réfléchir sur toute une série de questions qui touchent le statut moral de

l'homme, le choix et la responsabilité, la reconnaissance et la rédemption. Il n'y a pas de thèmes-clés, ni de protagonistes centraux, il y a que cette tentative du meurtre qui converge tout symbolisme de l'œuvre.

L'opposition qui n'est dévoilée qu'après l'acte meurtrier échoué, l'arme de crime qui devient une manifestation matérielle de la confrontation enfantine (et qui accompagnera les dialogues Lucas et Mir, avec une présence obligatoire de Clément⁶²⁸) et la victime (Peter Mir - une victime de substitut). I. Murdoch fait du récit génésiaque - un récit de la victime qui revient. Et c'est par ce retour que la possibilité de s'expliquer, d'expliquer le motif de cet acte meurtrier, se présente à Caïn. Lu métaphoriquement (Lucas en essayant de tuer son propre frère, tue la paix - Mir), c'est le crime qui fait émerger une haine latente d'un frère envers l'autre et c'est le retour de la victime (qui aurait dû être Clément) qui met en face-à-face deux frères dans leur maison d'enfance⁶²⁹: Abel/Mir demande des comptes à Caïn. Mir qui devient un acteur majeur, une victime involontaire, se charge également du rôle de celui qui exige de Caïn de donner la réponse à la question - pourquoi il a voulu tuer son frère ? C'est lui qui pose cette nécessité de la réparation de l'acte commis. Mir est témoin de la tentative du fratricide qui symbolise cette nécessité de restituer ce qui a été perdu, de retrouver la paix, retrouver l'équilibre. L'âme d'Abel ne trouve pas la paix ni dans la terre, ni dans le ciel. Le meurtre est ainsi conçu comme l'effacement de l'autre, de sa partie, la perte que Caïn doit restituer. Du procès dans les salles du tribunal, on passe au jugement qui se déplacera dans une famille, à Clifton, c'est devant ses proches que Lucas doit avouer son crime - reconnaître que la vraie victime c'est son « frère ». Il y a toujours quelqu'un qui provoque le crime et Caïn n'est qu'une « victime » des circonstances (l'acte de Lucas a été qualifié comme un acte défensif par les juges) qui ne peut rien faire d'autre que « se lever sur son frère ». « [...] détruire des frères qui présentent la terrible qualité, le

⁶²⁸ L'arme du *crime* c'est la batte - un jouet de l'enfance, ce qui d'autant plus symbolique que Caïn tue Abel avec une matraque. Il concentre une rivalité fraternelle et le témoin du mépris de Caïn porté sur son frère Clément

⁶²⁹ La maison des frères opposés est elle-même un personnage à part qui fait contraste avec la maison de Clifton. Ainsi, une alternance entre le monde paradisiaque de Clifton (avec trois filles Aleph, Sefto, Moy), où le mal n'est jamais entré et le monde fermé, obscur de Lucas qui après la mort des parents, devient son unique propriétaire

terrible défaut, d'être différents », « [...] le déni du meurtre revient à dénier l'existence de l'autre dans sa subjectivité d'abord, dans son humanité ensuite, dans son existence enfin⁶³⁰. »

Loin de voir derrière cette *confrontation fraternelle* les causes historico-politiques ou sociales, I. Murdoch nous propose de réfléchir sur l'action morale de l'homme - Lucas/Caïn qui commet un acte, historien, est porteur de cette liberté absolue que la connaissance donne à l'homme et comment ce statut de l'être qui s'élève au-dessus de toute historicité, intègre la moralité d'agir face à l'autre, devient l'une des questions centrales du roman. D'un côté la reconnaissance de l'autre nommé « frère » et de l'autre côté Caïn qui fait l'image de l'homme qui ne le reconnaît son frère qu'en l'assassinant (J. Hassoun). Il est significatif qu'entre *frère* et *ennemi* s'établit un lien particulièrement intéressant. A ce propos, Edith Wolf se réfère à B. Sergent qui démontre la polyvalence de la racine indo-européenne *hosti* - qui apparaît à la base de deux mots latins : **hostis** - *ennemi* et **hospes** - *hôte*. Ceci dit, dans une civilisation qui appréhende *l'hospitalité* en termes d'un *devoir sacré*, le mot traduit un constat bien particulier:

[...] seul celui qui est mon égal, mon hôte éventuel, est susceptible de devenir véritablement un ennemi. Tout autre homme, même si je le combats ou si je le tue sera indigne de ce statut. Et sa mort par ma main ne sera appelé meurtre. Ce mot, dans un tel contexte devient synonyme de fratricide⁶³¹.

La fissure entre *moi* et *l'autre*, premièrement évoquée justement dans l'épisode IV de la Genèse, en est la base à une séparation plus tranchante basée sur le libre choix et sur la responsabilité qui en résulte. L'accueil de l'autre dans mon propre système devient ainsi le synonyme du récit biblique qui a intériorisé ce dialogue transcendant au niveau de deux sujets - deux frères en face-à-face. « Allez aux champs » qui se transforme en véritable défi lancé à *l'hospitalité* dans toute sa dimension morale - car, l'accueil de l'autre est toujours un pré-requis de sa propre transformation.

⁶³⁰ J. Hassoun, « Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassins », *Caïn*, Figures Mythiques, Paris, Editions Autrement, 1997, p.24-25

⁶³¹ E. Wolf, « Les figures de l'ambiguïté », *Caïn*, Paris, Editions Autrement, p. 49, se référant aux travaux de B. Sergent, *Les indo-européens*, Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1995

La quête métaphorique du regard d'un frère dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale (P. Gadenne) s'exprime dans *The Green Knight* par une insurmontable nécessité de retrouver le frère à Londres, dans un contexte de la sérénité apparente, calme, loin de tout bouleversement sociopolitique - le frère (Lucas) qui quitte l'Angleterre après une tentative échouée du meurtre de son propre frère (Clément). Et c'est Clément - la victime présumée - qui est prêt à errer (« Wandering penniless ») et à souffrir (« You want suffer for him [...] »⁶³²) pour le frère qui a essayé de le tuer, le frère dont il redoute le sort, dans lequel il semble investir toute sa responsabilité:

« [...] Oh, God, I wish Lucas would turn up, I can't stand this waiting. I begin to feel that I ought to go out and look for him, I just want to do something, not just wait.

[...] I ought to go out to all these places, I ought to go to America - or else - just set off into the blue, just search with - with faith⁶³³. »

Ce paradoxe de « that business », de cette affaire qu'est un acte fratricide raté, Clément souligne cette transformation implicite de tout, y compris de lui-même - un effet de la théâtralisation de l'espace (Clément étant lui-même un acteur), de ce lieu de la « perpétuel destruction, perpétuel divorce, perpétuel adieu » qui rentre dans sa réalité où il ressent d'être au bout de quelque chose : « I feel I'm at the end of something - everything is going to be different - and terrible ».⁶³⁴ Cet aveu fait à Louise rejoint celui de Guillaume pour qui le monde a cessé d'être le même après l'annonce de l'exécution d'Hersent. D'une part Clément - cette affection déclarée au frère, cette ouverture absolue et d'autre part Lucas, plongé dans le noir (« Where you sitting in the dark ?

⁶³² GK, p.62/ Traduction: "Tu veux souffrir pour lui [...]", p. 107

⁶³³ GK, p.62/ Traduction: « [...] Oh, comme je voudrais que Lucas revienne, je ne peux plus supporter cette attente. Je commence à avoir le sentiment que je devrais partir à sa recherche. Il faut que je fasse quelque chose, je ne peux plus attendre.

« [...] Je devrais aller partout, je devrais aller en Amérique...ou bien...simplement partir n'importe où, simplement le chercher avec... avec confiance. », p. 107

⁶³⁴GK/p.63. Traduction: "J'ai l'impression d'être au bout de quelque chose...Tout va être différente...et horrible. », p. 108

⁶³⁵) pour qui « Human life is a freak phenomenon, soon to be blotted out⁶³⁶ » et selon qui « There is no good, the tendency to evil is overwhelming⁶³⁷ » - forme d'emblée un modèle tranchant et dresse la catégorisation nette entre Caïn et Abel.

Les scènes qui suivent un acte meurtrier dont les détails ne se dévoilent que lors d'un long dialogue (un monologue de Clément) entre deux frères après le retour de Lucas, s'inscrivent dans cette atmosphère théâtrale où la victime et le bourreau se mettent en face-à-face. Ce monologue est une tentative de la part de Clément de garder cette désignation de leur relation fraternelle par « nous », de conserver leur unité où le silence de Lucas (« you may have the privilege of silence, I can't make you talk anyway, and I don't want - really I'm afraid of anything you might say⁶³⁸. ») est à la fois son privilège et son obligation, car c'est un acte par lequel il s'est exprimé. Clément en considérant cette première rencontre après « that » (Clément ne dit jamais un crime, un acte meurtrier) comme une énormité, « very moment », *ressent* comme un moment de vérité visant à expliquer *ce qui s'est passé, ce qui était censé se passer et aurait pu se passer*, de *regarder*⁶³⁹, d'atteindre et de comprendre Lucas:

He thought, this like a court room - and I'm in the dock! That's absurd, it's weird, but - I'll think about it later — maybe there's sense in it — if there's sense anywhere in this business⁶⁴⁰.

⁶³⁵ C'est Bellamy, ami commun des frères, décidant d'aller au monastère, qui rencontre le premier Lucas après son retour. GK, p.72/Traduction : Tu étais assis dans le noir ? », p.122

⁶³⁶ GK, p. 72/Traduction : « La vie humaine est un phénomène anormal qui ne tardera pas à disparaître de la surface de la terre. », p.122

⁶³⁷ GK, p. 72/Traduction : « [...] le bien n'existe pas, la propension du mal est universelle. » p.123

⁶³⁸ GK, p.78/Traduction: « [...] tu as droit au privilège de silence, de toute façon, je ne peut pas te forcer à parler, et je ne le veux pas...en réalité je crains tout ce quo pourrait sortir de ta bouche. » p. 131

⁶³⁹ Le *regard de Dieu* que Bellamy essaie de saisir, de « soutenir ce regard terrible »; Peter Mir dont la première visite est interprétée par Lucas et Clément comme une tentative de dévisager, de regarder son persécuteur; le visage de Lucas caché dans ses mains après la menace de Peter Mir et le regard détourné de lui lors de ce dialogue avec P. Mir

⁶⁴⁰ GK, p.79/ Traduction: « on croirait un tribunal, se dit-il, et je suis dans le box des accusés »! C'est absurde, bizarre, mais...j'y réfléchirai plus tard...peut-être cela signifie-t-il quelque chose...si toutefois cette histoire a une signification quelconque. » p. 132

Nous avons mentionné la théâtralisation de l'espace de *The Green Knight* et de ce point de vue, la scène avant le crime, qui a eu lieu toujours chez Lucas, dans une maison familiale, est d'autant plus significative qu'elle place l'action dans une parfaite union deux frères opposés - l'invitation au dîner. Cette scène que Clément reverra dans son rêve - Lucas lui tendant une coupe de pur argent, le *Graal lui-même*, le symbole de la paix (« [...] it's a strange cup, so beautiful and tall, he wants me to drink out of it, perhaps it means peace at least - Yes, I will drink, we will both drink [...]»⁶⁴¹) se poursuivra du terrible acte de Lucas - une arme levée contre le ciel et le coup qui tombe, mais pas sur lui: « The man had seen what looked like a murder, and in attempting to prevent it had been murdered himself⁶⁴². » C'est la première référence médiévale (coupe de Graal) qui s'introduit dans le roman et qui donne la possibilité de donner une nouvelle dimension mythologique à l'opposition de deux frères. Une hospitalité, un moment d'unité absolue qui aboutira par la tentative de meurtre de son propre frère. Dans ce contexte, la proposition de Lucas faite à Clément l'invitant à lui montrer après le dîner « something » - quelque chose liée à leur enfance - les vers luisants (*the glow-worms*), réactualise un souvenir d'enfance lorsque Lucas a emmené Clément par la main vers le même endroit, ce qui représente de sa part une tentative de la reprise du passé afin de finir définitivement avec le monopole absolu du frère cadet, de lui faire quitter la maison familiale que Clément n'a pas véritablement abandonnée⁶⁴³. A travers ce premier élément médiéval, une première référence biblique est donnée par rapport au lieu du crime: une forêt obscure, une « zone d'urbanisation », dans l'espace *ille tempore* - l'impossibilité de définir le temps, l'endroit, l'impossibilité de positionner les faits dans l'immensité de l'acte. Une hospitalité médiévale se brise par cette reprise universelle de la scène biblique du meurtre, qui détruit la continuité existante de la vie:

⁶⁴¹ GK, p.84/Traduction: « [...] c'est une curieuse coupe, comme elle est belle, et haute, il veut que j'y boive, je vais boire, nous allons boire tous les deux [...]. » p. 141

⁶⁴² GK, p.151/Traduction: « L'homme avait vu ce qui ressemblait à un meurtre et, en essayant de l'empêcher, s'était fait lui-même assassiner. » p. 243

⁶⁴³ Ainsi, le Graal vu dans le rêve, loin d'être un symbole de paix, n'était qu'un calice empoisonné - Lucas voulait-il tuer Clément et se suicider par conséquent?

But what has happened, what happened to that man, what did Luca do after I left, is the man still lying there in the bushes — ought I to go and look? No, and in any case he had no idea, where, in what derelict park or garden, the terrible thing had occurred. It had occurred, it had happened, and could never in his life be unhappened, never removed, a huge deadly black scar lasting forever. But what has happened next, what will happen, to him, and to Lucas? In some dim light, perhaps the light of the glow-worms, he thought he has seen the man's face — but that was impossible — he had just gained an impression of him⁶⁴⁴.

C'est sous des arbres que Lucas essaie de tuer son frère. Dans une légende médiévale (*Les chevaliers de la Table Ronde*, Clément Borgal), dans un chapitre « Gloire et assomption de messire Graal », est évoquée une histoire de Pellés, dont les compagnons découvrent sur un navire un certain nombre de fuseaux « aussi blancs comme la neige », d'autres « rouges comme le sang », d'autres encore « verts comme l'émeraude ». Leur origine, d'après une jeune fille qui raconte l'histoire, remonte à l'époque où Adam et Eve vivaient dans l'Eden. C'est Eve qui la première a planté une branche « au bout de laquelle pendait la pomme » (comme un rappel de l'Eden perdu). La branche devient un arbre tout blanc. Il change de couleur et devient vert lorsque Adam, suite de l'ordre de Dieu, épouse Eve, et finalement, il devient rouge, lorsque Abel reçoit la mort sous ses branches - alors, l'arbre devient « le témoignage du sang versé⁶⁴⁵ ». L'arme du meurtre est également un élément majeur qui renvoie au récit biblique - une massue, une batte - un objet mythique de persécution mutuelle, un symbole de leur amour-haine qui aurait du servir à Lucas d'une arme du meurtre (mais il tue avec le parapluie de Clément) - un objet destructeur, faisant partie de leur enfance. La fraternité est alors reprise dans sa dimension biblique - la garde du frère et la responsabilité à assumer par rapport à lui. Ainsi, Peter Mir,

⁶⁴⁴ GK, p. 86-87/Traduction: « Que s'est-il donc passé? Qu'est-il arrivé à cet homme, qu'a fait Lucas après mon départ, l'homme est-il toujours allongé dans les fourrés? Devrais-je aller voir? Non, et de toute façon, il n'avait pas la moindre idée de l'endroit, du parc ou du jardin abandonné où cette horreur avait eu lieu. Elle avait eu lieu, elle était arrivée et ne pourrait jamais être, de toute son existence, non arrivée, elle ne pourrait jamais disparaître, cette énorme, sinistre et mortelle blessure qui durerait ce que durerait sa vie. Mais que s'est-il passé ensuite, que se passera-t-il, pour lui, et pour Lucas? Dans une faible lueur, peut-être celle des vers luisants, il avait cru voir le visage de l'homme...mais non, c'était impossible...il l'avait simplement imaginé. » p. 144

⁶⁴⁵ C. Borgal, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Fernand Lenore, 1961, p. 94-95

l'homme abattu par Lucas devient *un non homme/un homme difficile à situer* (*The Green Knight*), un personnage mythique, irréel. Un symbole des Abel tués qui revient pour la justice, afin de trouver cette justice auprès Lucas doublement responsable, doublement accusé pour « having failed to kill you, being accused of the murder of someone else⁶⁴⁶ ». L'acte est la responsabilité et cette responsabilité est conçue dans *The Green Knight* comme un phénomène purement subjectif, mais en même temps interprété dans sa compréhension universelle: « I tell you I was responsible - I had to look after him.⁶⁴⁷ » Mir devient ainsi la manifestation par excellence du pouvoir qui accuse et de celui qui invite l'être à se responsabiliser. Le fameux dialogue de Caïn avec Dieu semble ainsi être convoqué dans ce contexte (« Où est ton frère Abel? »). Et lors de ce procès virtuel, l'homme avec un parapluie vert (référence à l'arme du meurtre) sonne à la porte - la demande de la rétribution, de la justice comme un instrument (« I am His instrument ») de la vengeance de Dieu. Aleph le compare au Chevalier Vert - « a kind of errant ambiguous moral force like some unofficial wandering angel⁶⁴⁸ ». Une espèce de matériau soluble, un intrus qui n'appartenait pas au système, *un étrange instrument de justice venu d'un autre tribunal, d'une autre planète* :

« I stopped you from committing a crime - and your graceless response was therefore a crime. [...] I saved you from the sin of Cain - and in return you have ruins my life.[...] You thought I was dead, perhaps I was dead, perhaps I am dead. But this desire for equity has lifted me up and will not leave me rest. I have sought for you as for my salvation. I have pursued you because I need you. We are eternally connected⁶⁴⁹.

⁶⁴⁶ GK, p.89/Traduction: « pour avoir voulu te tuer et pour avoir assassiné quelqu'un d'autre. » p.148

⁶⁴⁷ GK, p.89/Traduction: « Je te dis que j'étais responsable... il fallait que je m'occupe de lui. » p. 148

⁶⁴⁸ GK, p.432/Traduction: « une espèce de force morale vagabonde et ambigüe, d'ange voyageur official. » p. 673

⁶⁴⁹ GK, p. 123/Traduction: « Je vous ai empêché de commettre un crime [...]. Et votre ingrate réaction fut donc un crime. [...] Je vous ai épargné le péché de Caïn, poursuivit Mir, et en retour vous avez détruit ma vie. [...] Vous pensiez que j'étais mort, peut-être l'étais-je, peut-être le suis-je encore. Mais ce désir de justice m'a aidé à me relever et ne me laissera pas en repos. Je vous ai recherché comme un salut. Je vous ai poursuivi parce que j'ai besoin de vous. Nous sommes liés pour l'éternité. » p. 201

L'acte commis par Lucas qui induit l'obligation d'un châtement recouvre trois importantes étapes: la tentative du meurtre d'un frère (la non-reconnaissance de la culpabilité), la rencontre du vicomte/bourreau et le procès symbolique (la possibilité de rédemption) et la sentence, voire la demande de la rétribution (reconstituer ce qui a été perdu). Bien que la confrontation entre deux frères s'inscrive au croisement de l'amour/haine à l'instar de V. Volkoff qui propose la même vision de l'éclatement du système binaire basé sur un amour, une affection particulier envers la victime (« Non, Montbrun, non, ce n'est pas du tout ça. Vous l'aimez, comprenez-vous ? Vous valez mieux que lui, mais vous l'aimez. C'est par ce que vous l'aimez que...⁶⁵⁰ »), la phase clé chez I. Murdoch dans le dénouement de la crise fraternelle est justement celle de la rétribution morale. Si entre Clément et Lucas le véritable coupable reste relativement difficile à saisir, Mir qui reçoit le coup meurtrier (Lucas a utilisé la matraque) se réapparaît au seuil de la maison familiale de Lucas afin de revendiquer la justice et de prendre conscience de la dimension destructrice de son acte. Devant Lucas qui à un certain moment se couvre le visage d'une main, Peter Mir est une manifestation d'un juge/image paternelle qui exige que le crime soit reconnu: « I wish you to know what you have done⁶⁵¹. » I. Murdoch fait une référence directe à l'épisode IV de la Genèse et fait bâtir sa propre vision de la faute à travers l'universalisation de la notion de la culpabilité. De même, dans son roman *The Bell*, l'un des protagonistes - Nick affirme:

[...] we are come of a fallen race, we are sinners one and all. Gone are the days in the garden, the days of our innocence when we loved each other and were happy. Now we each man against his fellow and the mark of Cain is upon us, and with our sin comes grief and hatred and shame. So much for the vaunted « brotherhood », at any rate as far as Nick is concerned. The only brotherhood he is aware of, or at least that he wishes to endorse, is the brotherhood of Cain and Abel⁶⁵².

⁶⁵⁰ HM, p.17

⁶⁵¹ GK, p.128/Traduction: « « Je voulais simplement que vous sachiez ce que vous avez fait. » p. 209

⁶⁵² I. Murdoch, *The Bell*, London, The Hogarth Press, 1958, pp.258-259. Traduction: « Nous somme tous issus de la race déchue, nous sommes tous pécheurs. Fini le temps dans le jardin, les jours de notre innocence quand nous

Pour I. Murdoch, l'homme s'inscrit dans la continuité du péché fraternel et personne n'est innocent. La marque que porte Lucas est susceptible d'être présent sur le front de son frère, mais ce qui importe c'est de discerner à travers le signe maléfique la possibilité du rachat et du pardon.

3.6.1 Accueillir l'autre : Caïn, Abel et la légende médiévale *Le Chevalier Vert*

« virtuti paret robur ⁶⁵³ »

Le récit biblique de Caïn et Abel est un récit qui pose un point d'interrogation sur la responsabilité humaine envers l'autre en plaçant au cœur de cet enjeu éthique le modèle fraternel. Pourtant, la notion de la responsabilité met toujours en jeu la question de l'identité qui se définit en grande partie en corrélation avec cet *autre* qui la fait convoquer. I. Murdoch qui bâtit la ligne éthique de son roman à la base du modèle de deux frères bibliques, fait y introduit le motif de la légende médiévale sur le chevalier vert qui complète et renforce même les mécanismes de la transposition du chapitre IV de la Genèse. Cette injonction de la légende médiévale (*Sir Gawain and the Green Knight*) est d'autant plus intéressante qu'elle donne une nouvelle dimension au récit vétérotestamentaire.

La fusion de la transposition du poème du XV siècle (la cour d'Arthur comme un lieu d'accueil de l'autre) et l'intertexte du mythe de Caïn/Abel (la question de l'acceptation de l'autre dans son propre système) forme un roman parsemé de signes à déchiffrer. Dans son article « Faut-il couper la tête de l'hôte ? » I. Cani nous donne des pistes importantes pour appréhender la corrélation des questions de l'hospitalité et de la responsabilité dans cette fusion mythologique. Selon la légende, le Chevalier Vert se présente à la cour d'Arthur et demande au roi de le

aimions les uns les autres. Maintenant nous sommes tous contre notre compagnon et nous portons la marque de Caïn, et notre péché se greffe sur la haine et la honte. De même pour « la fraternité tant vantée, en tout cas dans la mesure où Nick est concerné. La seule fraternité qu'il connaît, ou au moins il souhaite endosser, est la fraternité de Caïn et Abel. » (Nous traduisons)

⁶⁵³ GK, p.231

frapper, mais en échange le même rituel doit être entièrement repris un an plus tard dans son château. Gauvain se propose à la place du roi et décapite le Chevalier Vert. La décapitation symbolisme ainsi comme un acte nécessaire à l'assimilation permettant d'accéder, de s'approprier de *l'univers, l'environnement* qui n'est pas le sien. Le Chevalier Vert qui repart avec sa tête, retrouvera son intégralité chez lui. Il invite Gauvain à la Chapelle Verte afin de lui faire subir la même initiation (l'hospitalité réciproque⁶⁵⁴) - décapitation comme symbolisant la perte d'identité, devenir le même que ses hôtes. L'intrusion du chevalier vert à la cour symbolisant justement l'altérité face aux enjeux de l'identité. Avec le poème médiéval du Chevalier Vert, I. Cani, repère d'autres versions du récit qui traitent la question de l'hospitalité, notamment sa version française - le poème « Première continuation de Perceval », datant du XII siècle. La décapitation n'est plus interprétée en corrélation avec l'hospitalité, avec l'obligation de perdre une partie de son identité afin d'intégrer un espace des hôtes, mais elle est traitée dans le cadre de la recherche de cette identité même. Le magicien qui arrive à la cour d'Arthur et se fait décapiter par Caradué, revient un an après afin de lui révéler le secret - sa vraie identité (Caradué est son fils). Du social, on passe à l'individuel - se reconnaître avant d'accepter *l'autre* (I. Cani met accent sur le fait que Caradué (prototype d'Oedipe) reste tout seul avec le chevalier⁶⁵⁵).

Murdoch qui tisse un lien bien direct avec la légende du Chevalier Vert par le biais d'amplifications, d'ajouts ou de transformations, allie deux questions centrales que le symbolisme de la décapitation relève: hospitalité et la redécouverte de sa propre identité. Même si le motif du Chevalier Vert reste un pivot du système narratif, son développement est basé sur un autre motif assez largement traité dans le roman - c'est un roman du contre exemple et de l'exemple de l'hospitalité. L'hospitalité échouée dans le champ (« Allons aux champs ») et par la reprise de

⁶⁵⁴ I. Cani, « Faut-il couper la tête de l'hôte, Le Chevalier Vert, un rituel étrange pour l'hospitalité », dans *L'hospitalité : signes et rites*, Actes du Colloque, études rassemblées par Antoine Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherches, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2001, p.38

⁶⁵⁵ Ibid. p.40-41

la scène du premier fratricide, c'est Peter Mir qui démontre un exemple de l'hospitalité échouée. I. Cani remarque que Lucas est une illustration flagrante du *simulacre de l'hospitalité*, ce qui le rapproche au paradigme de Caïn biblique. Le décor et l'arme (une massue de baseball - jouet d'une enfance et la forêt - lieu de crime) utilisé par Lucas - établit une correspondance nette avec la Genèse IV - une idée développée et renforcée par l'évocation du *crime de Caïn* par Peter Mir.

Donc, selon le principe de l'hospitalité, Lucas doit être « tué » par la victime : « [...] I want his death⁶⁵⁶ » respectant la réciprocité de l'acte commis. Qualifiant d'un acte de rétribution, Mir qui est, de sa part, une victime de substitution, afin de dépasser le morcellement de l'être qui oublie qu'il est en réalité, demande la répétition de l'acte:

'They say a murder returns to the place on his crime'

'There was no murder.'

'And where a murder has been committed - something remains.'

' you mean something evil?'

'I feel if I returned to the place where I lost my memory I might regain it⁶⁵⁷.'

Et dans cette immense *entité cosmique*, les *jeux infinis du hasard dans les vies humaines* fait dérouler un drame qui entraîne un autre drame - en déclenchant une chaîne de violence. C'est par la répétition, par le recul dans le passé, en réitérant la scène du meurtre qu'il espère de retrouver l'équilibre perdu, « Let it all happen again⁶⁵⁸ » La tentative du meurtre acquiert un poids moral d'autant plus grand et la rétribution est d'autant plus indispensable que le coup d'un meurtrier a été destiné au frère:

There was no accident. That man was about to kill his brother. He killed me instead. I have given my life for that brother. Justice must be done. [...] I must damage him as he damage me. I want to

⁶⁵⁶ GK, p.172/Traduction: « [...] je veux sa mort. » p.276

⁶⁵⁷ GK, p.224-225/Traduction: - On dit qu'un assassin revient toujours sur les lieux de son crime.

- Il n'y a pas eu de crime.

- Et là où un crime a été commis...il reste toujours quelque chose.

- Vous voulez dire quelque chose de mauvais?

- J'ai le sentiment que, si je retournais sur les lieux où j'ai perdu la mémoire, elle me reviendrait peut-être. » p.356

⁶⁵⁸ GK, p.225/Traduction: «Faisons en sorte que tout recommence. » p.356

maim and cripple him as he has maimed and crippled me. All the evil of that blow has entered into me⁶⁵⁹.

La reprise de la scène du meurtre, représente d'une part une tentative de la réconciliation (délivrance par imitation, la sacralisation du *jeu* - « [...] a sort of rite of purification - a sort of mystery play - a gamble, a gesture - the intervention of a god - well, why do I not say God⁶⁶⁰ »), de l'acceptabilité, de l'hospitalité et d'autre part, la remise en scène des ce triangle originaire (deux frères et le juge), afin de retrouver « *une grande chose*, que ce coup a détruit » - une partie de la personnalité effacée. Même si le meurtre physique n'a été commis, le coup a atteint la cible dans son essence. Une alternance perpétuelle de la non-reconnaissance d'un acte que Lucas refuse de qualifier d'un « crime » (« I recongnise no obligation to you, I have committed no crime against you [...]»⁶⁶¹) et la responsabilisation collective de Clifton ([...] and indeed did they not all of them feel guilty? All that except Lucas⁶⁶²) devient une manifestation de deux volets de base de l'ensemble des questions que la notion de la responsabilité relève dans le cadre du crime commis par Caïn. Peter Mir reste comme un fardeau de conscience pour Lucas que la référence faite au héros de *The Rime of the Ancient Mariner* de S.T. Coleridge (le marin qui est obligé de vivre avec le cadavre de l'albatros attaché à son cou) met en exergue. Pourtant le drame qui recouvre *quatre événements majeurs* trouve la fin dans la réalisation de l'acte réversible : le parapluie vert de Peter, qui se transforme en couteau, dans la chambre sombre de Lucas, s'est enfoncé « d'un geste brusque entre les côtes » de Lucas. Le « châtiment symbolique » aboutit à la *danse magique* de ces deux magiciens déments - Clément l'a interprétée comme le « troisième acte », « le troisième événement » - le boucllement du drame par le « quatrième acte » - réunion

⁶⁵⁹ GK, p.225/Traduction: « Ce n'était pas un accident. Cet homme s'apprêtait à tuer son frère. C'est moi qu'il a tué à sa place. J'ai donné ma vie pour ce frère. Justice doit être faite. [...] Je veux lui nuire comme il m'a nui. Je veux l'estropier et le mutiler comme il m'a estropié et mutilé. Tout le mal de ce coup est entré en moi. » p.357

⁶⁶⁰ GK, p.250/Traduction: « [...] une espèce de rite de purification...une espèce de mystère comme au Moyen Age...un pari...un geste...l'intervention d'un dieu...pourquoi ne pas dire de Dieu...? » p.394

⁶⁶¹ p.251. Traduction: « Je ne me reconnais aucune obligation envers vous, je n'ai commis aucun crime contre vous [...]. » p.397

⁶⁶² GK, p.270/ Traduction: «[...] ne se sentaient-ils pas, d'ailleurs, tous coupables? Tous sauf Lucas évidemment. » p.425

chez Peter Mir. Ces quatre phases couvrent les étapes clés du drame : « *premier instance* » - un acte, le procès, l'exil de Lucas, la période intermédiaire, le face-à-face de deux frères, la résurrection de Peter, « le jugement », la reprise de l'acte, la métamorphose et l'étape qui boucle le procès - le « sang et la danse » se met en alliance. Après le dépassement de « la pulsion d'un égoïsme borné », « les rages vindicatives et les intentions vengeresses » qui ne sont que « l'écume superficielle de l'ego » du meurtrier s'ouvre sur la phrase adressée à Lucas par Peter Mir - « Look after your brother⁶⁶³ » - ce qui fait écho au point d'interrogation de la question de Caïn - « Suis-je gardien de mon frère? » Mir symbolise également la possibilité de rachat du crime, de la rédemption, de la réconciliation de deux frères. Victime du *fratricide échoué*, il essaie d'entrer dans un univers d'innocence - Clifton (fonctionnant également comme un lieu de l'hospitalité). De plus, Mir, la paix et le monde (la traduction russe de son nom), nous renvoie au symbole de la pierre sur laquelle a été bâtie l'église Chrétienne (Et Moy, elle collectionne des cailloux et des pierres)⁶⁶⁴.

Ainsi, la quête de l'identité est l'un des sujets centraux du Chevalier Vert. La quête qui s'effectue à la marge de la vie et de la mort, de la perte de la foi et de sa redécouverte, de l'opposition de l'abîme ontologique et du ciel (recherche de Dieu). L'impression qu'il s'agit bien d'une pièce théâtrale, voire le carnaval avec les masques implicites (l'anniversaire de Moy) et parallèlement la ligne du personnage de Bellamy avec « ses pulsions suicidaires » (la correspondance avec le père Damien) forment dans le roman une strate narrative indépendante, presque surnaturelle (même sacré), voire surréaliste dont l'incorporation dans le canevas romanesque, s'analyse en tant que l'interpréteur majeur des thèmes traités par Murdoch. Et ce qui reste primordial chez I. Murdoch, c'est la philosophie du choix et du moral, le dépassement d'égo, du jeu visible/invisible et la vérité au seuil de *l'obscurité de l'âme inquiète* : « [...] the evils in you must be killed, not kept as pets to be tormented, do not punish your sins, you must destroy them [...]

⁶⁶³ GK, p.369/Traduction: « Veuillez sur votre frère. » p. 578

⁶⁶⁴ E. Dipple, « The Green Knight and other vagaries of the spirit; Or, Tricks and Images for the human soul; or, the uses of imaginative literature », in *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, Ed. M. Antonaccio and W. Schweiker, University of Chicago Press, 1996, p.161

do not looking for God outside your own soul⁶⁶⁵. » Peter Mir ne serait-il pas cette voix de la conscience que l'homme a perdue dans les pénombres de la modernité. Et la rédemption n'est pas possible que par l'accueil de cette victime dans sa famille (l'intimité), personnifiant sa part de culpabilité, la reconnaissance de sa faute - la conception qui rejoint les paroles du père Damian adressées à Bellamy qu'il ne faut pas chercher Dieu en dehors de son âme. Peter Mir est ce symbole d'oubli – oubli d'un amour universel qu'il essaie de retrouver. I. Murdoch convoque dans cette recherche la question du poids moral de l'acte et celle du choix dans une société sécularisée, dé-mythologisée. Les « patterns » qui sont à la base de cette dialectique du bien/mal, régissent alors cette interférence entre la perception et la cognition à travers lesquelles un homme entrevoit sa place dans le monde, construit sa vision de ce qui est dit et de ce qui est décrit, d'établir cette causalité des faits et discerner derrière un être un autrui. Si Lucas ne voit dans son frère qu'un objet à détruire (ou refuse de le voir), c'est parce qu'il échoue dans cette perception de sa propre réalité même (Lucas est dans le noir, sa maison est un mystère, une obscurité). Pour Murdoch, l'acceptation, l'inclusion de cet autre est fondamentale, le « je », le sujet wittgensteinien a besoin de l'autre - il n'y a pas de transcendance sans l'autre. Or, Lucas qui tue symboliquement son frère, la *sacrification* de Peter est cette triomphe du « je » absolu, d'un sujet-maître. Son évasion vers les Etats-Unis c'est à la fois la reconnaissance de sa primauté, de son code moral, le refus de reconnaître cette catégorisation axiologique entre son monde et le monde de Peter, mais en même temps, l'exclusion du monde tel qu'il est perçu par I. Murdoch sous forme de la famille Clifton. Cette dichotomie entre l'artiste et le pragmatique, le saint et l'arrogant ne traduisent que deux positions divergentes de la moralité de l'univers d'I. Murdoch. Alors, la tentative de saisir la réalité telle qu'elle est et telle qu'elle est représentée est un défi à répondre pour elle.

⁶⁶⁵ GK, p.464/Traduction: « toutes les formes de mal qui sont en vous doivent être détruites et non entretenues comme des animaux familiers faciles à torturer, ne punissez pas vos péchés, détruisez-les [...] ne cherchez pas Dieu en dehors de votre âme. » p.724

CONCLUSION

Au XX siècle la transposition du récit biblique de Caïn et Abel évolue à la marge de la fusion de la tradition littéraire du mythe et de ses particularités contextuelles. Au-delà de l'antinomie de base qui signe évidemment sa domination dans le cadre de la transposition littéraire du mythe de Caïn et Abel, un véritable défi qui se cache à travers les éclipses et les blancs du texte biblique, est la question de la responsabilité et de la reconnaissance de la culpabilité: deux volets capitaux du chapitre IV qui donnent un matériau important aux écrivains pour traduire les préoccupations et les contradictions éthiques inhérentes aux deux guerres mondiales. Au-delà de l'effacement possible de la dichotomie bien/mal, coupable/juste, bourreau/victime, ce qui imprègne indéniablement l'imaginaire de la littérature du XX siècle, c'est la garde échouée d'un frère qui condense une image globale de tout humain qui retrouve son néant à travers l'écroulement de valeurs. Ainsi, le mythe de Caïn et Abel arrive au XX siècle avec la question de base qui détermine son propre destin littéraire au siècle de grandes collisions. L'assimilation, à savoir l'auto-assimilation des protagonistes au destin de leurs prototypes bibliques, l'ancrage des passages de la Bible dans sa dimension métatextuelle⁶⁶⁶ (extraits génésiaques revus et interprétés par les protagonistes) nous permettent d'assister à la reconstruction du décor original quasi-mythologique (*La Plage de Scheveningen*, *The Green Knight*, *Abel Tiffauges*) dans lequel les protagonistes réfléchissent sur la problématique commune, à savoir l'universalisation du mal collectif, la fragilité des catégories démarcatives entre la culpabilité et l'innocence, et ce qui est important, sur l'universalisation de la notion du frère dans le contexte des guerres mondiales. L'ambiguïté de la réponse à la question - « Suis-je le gardien de mon frère » ? (Gen 4:9) pose le point d'interrogation non seulement sur notre responsabilité par rapport aux autres, mais en même temps, met en cause les jalons du sens de l'existence même. La question est d'autant plus sensible qu'elle se pose dans le contexte de la mort de Dieu. La culpabilité qui se rattache

⁶⁶⁶ La métatextualité est le troisième type de transtextualité selon G. Genette et se définit comme « [...] la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.11

d'ailleurs à l'image de Dieu devant lequel on avoue la faute commise, fait la fusion avec la notion de la responsabilité qui est une catégorie purement humaine, intersubjective : « je » et « tu » dans la dimension universelle se prive d'un tiers et s'enferme dans la confrontation meurtrière. I. Murdoch qui médite sur le récit fratricide en connexion avec une autre ligne narrative (Bellamy/Dieu/Père Demian) incombe toute responsabilité à l'homme. Même si Dieu reste présent (P. Gadenne), il ne juge plus. E. Wiesel qui considère la responsabilité comme l'un des « thèmes profonds » de l'épisode IV de la Genèse, parle de l'échec total de l'être responsable qui essaie d'extérioriser, de déplacer cette mission de garde non assumée vers une autre instance, à la portée transcendante : la question de la responsabilisation de Dieu s'interfère avec celle de la défaillance humaine. Or, le siècle qui a signé le pacte de la mort de Dieu, cherche la réponse derrière sa trace disparue. Alors, la responsabilité convoque *la présence* de deux sujets restés face-à-face, réinterprétant par conséquent le scénario génésique en amont: « Les deux frères sont responsables l'un de l'autre. Ni l'un ni l'autre n'est entièrement coupable, ni totalement innocent, car tous deux sont, chacun à son degré, indifférents l'un à l'autre⁶⁶⁷. » Ainsi, la littérature démontre que Caïn n'est pas seulement notre lointain ancêtre : il est l'homme contemporain, et ses pulsions meurtrières sont équipées avec une puissance destructrice illimitée. Homo sapiens se transforme en monstre primitif.⁶⁶⁸ De surcroît, la convocation du mythe de Caïn et Abel, dans la continuité du traitement des questions éthiques ou morales, se fait par la mise en exergue des sujets étroitement liés à l'émergence et au changement du paradigme de la notion du mal, aux défis et aux enjeux du poids de choix et de l'hospitalité humaine.

⁶⁶⁷ E. Wiesel, *Célébrations bibliques*, Paris, Seuil, 1975, p.58, cité par V. Roques dans *Caïn et Abel, Rivalité et Responsabilité*, Editions Rocher, 2007, p.15

⁶⁶⁸ W. Golding dans son roman *Lord of the Flies* (Perigee Books, Reissue Edition, 2003), bien qu'il ne se réfère pas explicitement à Caïn biblique, touche la question de la régression morale et de la monstruosité de l'homme qui échoue dans sa responsabilité envers *l'autre*. La marge entre l'homme et le monstre est extrêmement fragile.

IV PARTIE

Ville de Caïn: la métaphore de l'espace.

Les enjeux de la maîtrise et de la reconstruction spatiale

4.1. Appréhender la dimension métaphorique de l'espace caïnique/abélique

Dans la présente partie de notre thèse nous envisageons d'examiner le troisième volet du chapitre IV de la Genèse. Dans sa continuité logique (au niveau du narratif biblique du récit), le récit biblique peut être déduit à trois phases clés: la première phase - opposition, la dualité qui se poursuit par l'éclatement du système binaire - le meurtre place Caïn face dans une nouvelle réalité où la conscience d'avoir tué sillonne tout son parcours spirituel et la phase finale, ce qu'on peut qualifier d'un paradoxe du drame - apposition du signe et l'exil qui aboutit à la création de la ville (qui d'ailleurs est une manifestation d'un retour à la sédentarisation, à son état de départ). Donc, nous assistons au changement majeur en termes de système relationnel. Le changement *quantitatif* - le passage du duo fraternel à une phase *sans frère* - fait converger tout poids symbolique sur un nouveau Caïn qui naît au croisement du cheminement horizontal et le déplacement vertical d'Abel. Ainsi, le topos urbain, la rigidité de l'espace que symbolise Caïn, se heurte à la force transformatrice du temps - alors, l'espace devient un terrain de violence - le bourreau rencontre la victime. Alors, la littérature n'essaie-t-elle pas de créer un espace alternatif, « un endroit au-delà de la culpabilité et de la douleur »?⁶⁶⁹ Analysant la question dans cette optique, R. Bisschops convoque un exemple de l'œuvre de S. Beckett *En attendant Godot* où la référence au mythe de Caïn et Abel se définit dans son universalité: Caïn et Abel c'est toute l'humanité et chacun se réactualise dans un endroit concret ou dans un laps de temps déterminé. Le cri de Pozzo (Help) qui répond à tous les deux noms (AbelCaïn) contient cette *humanité* qui essaie d'atteindre par son cri Dieu, alors que Vladimir et Estragon symbolise cette attente interminable du *Ciel* qui ne répond pas:

Vladimir and Estragon: Pozzo! Pozzo! (*Pozzo moves.*)

Vladimir: He moved.

Estragon : Are you sure his name is Pozzo?

⁶⁶⁹ R. Bisschops « Entropie et « élan vital » chez Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 5, 1996, pp.125-142, URL : <http://www.jstor.org/stable/2578119>

Vladimir (*alarmed*): Mr. Pozzo! Come back! We won't hurt you! (*There is no reply.*)

Estragon: We might try him with other names. Vladimir: I'm afraid he's dying.

Estragon : It'd be amusing.

Vladimir (*horrified*): What'd be amusing?

Estragon: To try him with other names, one after the other. It'd pass the time and we'd be bound to hit on the right one sooner or later. Vladimir: I tell you his name is Pozzo.

Estragon: We'll soon see. (*He reflects.*) Abel! Abel! Pozzo: Help!

Estragon (*proudly*): Got it in the one!

Vladimir (*resting his head on his hand*): I begin to weary of this motif.

Estragon: Perhaps the other is called Cain. (*He turns toward Lucky.*) Cain! Cain! Pozzo: Help! (*Estragon turns onto his back and looks at Pozzo.*)

Estragon: He's all humanity.⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Samuel Beckett, « Waiting for Godot » *A tragicomedy in two acts*, Atlantic books, 1994 (pour la présente édition), p.94-95. Traduction:

VLADIMIR, ESTRAGON. - Pozzo! Pozzo!

VLADIMIR. - Il a bougé.

ESTRAGON. - Tu es sûr qu'il s'appelle Pozzo?

VLADIMIR (*angoissée*). - Monsieur Pozzo! Reviens! On ne te fera pas de mal! Silence

ESTRAGON. - Si on essayait avec d'autres noms?

VLADIMIR.- J'ai peur qu'il ne soit pas sérieusement touché.

ESTRAGON. - Ce serait amusant.

VLADIMIR.- Qu'est-ce qui serait amusant?

ESTRAGON.- D'essayer avec d'autres noms, l'un après l'autre. Ça passerait le temps. On, finirait bien par tomber sur le bon.

VLADIMIR. - Je te dis qu'il s'appelle Pozzo.

ESTRAGON. - C'est ce que nous allons voir. Voyons. (*Il réfléchit.*) Abel! Abel!

POZZO. - A moi!

ESTRAGON. - Tu vois!

VLADIMIR. - Je commence à en avoir assez de ce motif.

ESTRAGON. - Peut-être que l'autre s'appelle Caïn. (*Il appelle.*) Caïn! Caïn!

POZZO.- A moi!

Le modèle narratif du récit biblique de Caïn et Abel qui s'appuie sur un mécanisme binaire et qui régit l'organisation dialogique du **sujet1/sujet2** en termes du défi éthique/moral que ce système relationnel véhicule, à travers cette intersubjectivité déclarée joue sur le potentiel du drame intra-sujetif qui tend ainsi à se généraliser jusqu'à devenir une métaphore d'un être en quête. Dans ce contexte la question de la spatialité assume une fonction primordiale sous forme d'un élément majeur d'initiation, d'inversion, de subversion – or, un espace narratif devient un terrain de recyclage des indices spatio-temporels du mythe génésique. A cet égard, l'hypotexte biblique offre une large marge d'appréhension du topos en tant qu'un élément polyvalent. L'espace modèle et module la dimension interprétative de l'intertexte biblique qui perd la fixité axiologique. La quête dévie l'objet initial. Alors, le chapitre IV de la Genèse semble fonctionner comme une version modèle qui actualise son paradigme au sein du texte d'accueil sous forme d'une microstructure particulière. Ainsi des figures discursives et les signifiants acquièrent une nouvelle portée permettant de dire ce que le protagoniste n'arrive pas à articuler ou préfère faire taire.

Donc, dans la continuité des questions abordées dans le sillage de la confrontation de deux univers, de deux espaces intérieurs de Caïn et Abel, cette fois-ci nous nous concentrons notre intérêt sur l'espace extérieur qui accueille le drame du fratricide et qui devient un élément inhérent à la transformation du protagoniste. La sortie de l'espace limité (les champs – lieu d'opposition et du meurtre) vers l'espace maîtrisé dans le mouvement passe par la convergence des itinéraires et des croisades, des connections et un espace-conteneur – les frontières, les limites. En plus, il s'agit d'une sorte de bouclage de la chaîne de la violence qui se débute et rentre dans l'espace clos (dans un espace urbain). Le mouvement n'est lui-même encore qu'une série de déséquilibres, mais la somme de ceux-ci constitue l'équilibre relatif compatible avec la loi de la manifestation ou du « devenir », c'est-à-dire avec l'existence elle-même. L'espace prend ainsi la valeur métaphorique - un espace personnel rejoint un espace géographique.

ESTRAGON.- C'est toute l'humanité. (*Silence*)

Samuel Beckett, « En attendant Godot », Paris, 1952, Editions Minuit, pp.117-118

Inhérent au symbolisme du premier meurtrier, la littérature du XX siècle inclut l'espace dans le processus de la création de la figure de Caïn. L'espace est alors introduit comme un *personnage* indépendant qui en dit long sur les mécanismes qui gèrent la formation de son avatar littéraire. Pourtant, si la catégorisation spatiale se base sur la vision augustinienne - la ville de Caïn, à la fois dynamique et hostile, tire sa singularité de ce qu'elle est reprise à la marge de la sublimation de Caïn intellectuel héroïque et Caïn envieux/coupable⁶⁷¹.

Ainsi, en se basant sur les particularités spatiales, le récit de Caïn et Abel c'est aussi l'opposition entre deux philosophies - sédentarisée et nomadisme, voire la confrontation de la mentalité nomade et sédentaire, la solidification et la dissolution - la fugitivité croise ce qui est éternel, véritable. Caïn - sédentaire après le meurtre atteint un nouveau degré de fixité - une espèce de *resserrement spatial*⁶⁷², alors qu'Abel est celui qui bouge, se déplace - alors le principe d'expansion traduit par l'espace et le principe de compression manifesté par le temps. Or, ce qui se forge dans l'espace subit une influence du temps, et ce qui est travaillé par le temps se fixe dans l'espace:

[...] le nomadisme, sous son aspect « maléfique » et dévié, exerce facilement une action « dissolvante » sur tout ce avec quoi il entre en contact; de son côté, le sédentarisme, sous le même aspect, ne peut mener en définitive qu'aux formes les plus grossières d'un matérialisme sans issue⁶⁷³.

Le sédentarisme qui trouve une réflexion dans la modernité sous forme des villes organisées - devient un mode de pensée qui nous permet de parler de la construction métaphorique de la cité - la cité en tant qu'un espace intérieur du sujet qui traduit tout bouleversement spirituel ou physique, la contradiction et la lutte, le progrès et le recul. C'est une corrélation entre la compréhension directe de la cité, de l'espace urbain (Aristote, Saint-Augustin) et celle de la cité

⁶⁷¹ W. Kelly, « Melville's Cain », *American Literature*, Vol. 55, No.1, 1983, pp. 24-40, URL: www.jstor.org/stable/2925879

⁶⁷² R. Guenon, « Le règne de la quantité et les signes des temps », chapitre XXI, *Caïn et Abel*, Paris, Gallimard, 1945

⁶⁷³ Ibid. p.47

que chaque homme construit et se construit par le fait de l'habiter dans sa réalité métaphysique (« [...] champ de bataille où se livrent ces combats sans fin [...] » de la raison humaine⁶⁷⁴.)

Dans *The Secret Sharer*, J. Conrad convoque des références du chapitre IV de la Genèse dans un espace particulièrement éloquent - espace qui garde son caractère initiateur fonctionne comme un instrument de la transmission des contradictions et des ambiguïtés qui hantent les personnages. Le destin indéterminé de Legatt/Caïn en exil prend en écho l'indétermination dans l'espace, alors que la parfaite solitude du capitaine anonyme, de « ce seul étranger à bord » (étranger au bateau, étranger à soi-même) se traduit par la parfait silence spatial au seuil de « la grande sécurité de la mer » et « l'agitation de la terre »:

At the moment I was alone on her decks. There was not a sound in her - and around us nothing moved, nothing lived, not a canoe on the water, not a bird in the air, not a cloud in the sky. In this breathless pause at the threshold of a long passage we seemed to be measured our fitness for a long and arduous entreprise, the appointed task or both our existence to be carried out, far from all human eyes, with only sky and sea for spectators and for judges⁶⁷⁵.

C'est la sécurité de la mer sombre qui accueille une communication mystérieuse du capitaine et Legatt - une victime de la *sale affaire*, un meurtrier qui se transforme à fur et à mesure en son propre reflet dans les profondeurs d'un immense et sombre miroir de la mer. A un certain moment, l'espace cesse d'être un simple décor, un encadrement de l'action, mais il devient inséparable du développement du héros. C'est justement l'ouverture dans l'espace qui devient la grande métaphore de l'accomplissement du destin de Legatt fugitif et vagabond: de la cabine (cabine en forme de L - qui fait une référence possible à Legatt) vers la masse noire de la mer:

⁶⁷⁴ I. Kant, *Critique de la raison pure* (1781), traduit par J. Barni, revue par P. Archambault, Paris, 1987, préface, p.29

⁶⁷⁵ SS, p.6/Traduction: « Pour le moment j'étais seul sur le pont. Il n'en sortait pas un bruit, et autour de nous rien ne bougeait, rien ne vivait, pas une braque sur l'eau, pas un oiseau en l'air, par un nuage au ciel. Dans le suspens de cette pause, au seuil d'un long passage on eût dit que nous mesurions nos forces en vue d'une entreprise longue et ardue, la tâche allouée à notre existence commune et qu'il fallait mener à bien loin de tous les regards, avec le ciel et la mer comme seuls spectateurs et seuls juges. » p.128

Walking to the taffrail, I was in time to make out, on the very edge of a darkness thrown by a towering black mass like the very gateway of Erebus - yes, I was in time to catch an evanescent glimpse of my white hat left behind to mark the spot where the secret sharer of my cabin and of my thoughts, as though he were my second self, had lowered himself into the water to take his punishment: a free man, a proud swimmer striking out for a new destiny⁶⁷⁶.

Now I had what I wanted - the saving mark for my eyes. But I hardly thought of my other self, now gone from the ship, to be hidden forever from all friendly faces, to be a fugitive and a vagabond on the earth, with no brand of the curse on his sane forehead to stay a slaying hand ... too proud to explain⁶⁷⁷.

La focalisation sur le *dedans* et *dehors*, la mise en place d'une chaîne de symétries et de correspondances s'établissent entre l'espace intérieur des protagonistes et l'extérieur donnent la possibilité de lecture relativement plus profonde. C'est ainsi que l'espace s'organise d'une manière spécifique: les structures profondes se connectent avec celles de surface; ou un emboîtement d'un espace dans l'autre; ou bien la coexistence de deux espaces alternatifs (*Le Roi des Aulnes*) et la tentative de réconcilier l'espace réel ou imaginaire (*L'Emploi du Temps*, *La Plage de Scheveningen*, *Le Roi des Aulnes*). Des indices sont des balises que le protagoniste plante dans l'espace afin de se positionner, de rendre visible les vacillements intérieurs - les espaces fermés tel que la cabine dans *The Secret Sharer* ou la chambre de l'hôtel dans *La plage de Scheveningen* semblent faire l'objet d'une « topo analyse » de G. Bachelard qui définit ce type d'analyse comme une *étude systémique* des sites qui se réfèrent à notre *vie intime*⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ SS, p.103/ Traduction: « Marchant jusqu'à la lisse de couronnement, je fus à temps pour distinguer à la limite précise de l'ombre projetée par une haute masse noire - on eût dit la porte même de l'Erèbe - oui, je fus à temps pour lancer un regard fugitif à mon chapeau resté en arrière pour marquer l'endroit où le compagnon secret de la cabine et de mes pensées, tel qu'un autre moi-même, s'était laissé glisser dans l'eau pour subir son châtement: homme libre, fier nageur, s'élançant vers une destinée nouvelle. » p. 177

⁶⁷⁷ SS, p.101/Traduction: « Maintenant j'avais ce que je voulais - l'indice sauveur pour mon regard. C'est à peine si je pensais à cet autre moi-même, maintenant hors du navire, destiné à se cacher à jamais de toutes figures amies, à être un fugitif et un vagabond sur la terre, sans même sur son honnête front le signe de la malédiction pour arrêter une main meurtrière... trop fier pour expliquer. » p. 176

⁶⁷⁸ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, IV édition, 1964, p. 2

Dans *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne, l'espace devient le symbole de retour inaccompli de Guillaume vers son état d'innocence. C'est par la rondeur et de la profondeur de l'espace (« Il marchait avidement, flairait le vent, tâtait les murs, avec l'appréhension qu'on éprouve au-dessus d'un **puits**, d'une **cave** où l'on se souvient obscurément d'avoir dormi, et peut-être d'avoir laissé un trésor⁶⁷⁹. »/« Parti de Vincennes de bonne heure, Guillaume n'y rentrait donc qu'après avoir décrit dans Paris de grands cercles où il avait tenté d'enfermer tous ceux à qui il croyait qu'une idée, un sentiment le reliaient encore [...]»⁶⁸⁰. »), que l'auteur transmet toute l'intimité émotionnelle du personnage et sa tentative de retrouver son *topos* à lui, de reconstruire le lien avec sa ville - Paris. La ville d'après ses apparences reste intacte, mais le vide qui subsiste entre « lui et eux » - les gens - devient flagrant. La ville « de grands cercles » - Paris « uni et seul » - Guillaume la transforme en lieu d'expiation et de la quête, en méditant sur la paix et la haine qui commençait à « gronder à chaque pas que le monde faisait vers la paix » et constate que « la vraie guerre se fait sans haine : on ne hait bien que ses compatriotes, ses amis⁶⁸¹ », qui se retrouvent en face-à-face dans le cadre de la restriction spatiale. Tout ce paradoxe nourrissait son « inquiétude anachronique », « un mécontentement de lui-même, un certain goût qu'il avait dans la bouche et que rien ne pouvait recouvrir, s'augmentait encore à l'idée de tous ceux qui avait disparu autour de lui⁶⁸² ». Et en appréhendant les conséquences de cette « perte totale » ressentie à travers Paris (« de quartier en quartier » -« chaines enchantées ») dont les trajets réunissent, attirent, organisent, rapprochent tous ces liens anonymes, qu'Arnoult essaie de saisir - et parmi eux « la physionomie animée, la silhouette un peu trapue d'Hersent⁶⁸³ » qui se relève. Cette image d'Hersent qui n'a rien d'anonyme, de lointain (« Une destinée qui se refermait »), « un visage perdu » que la ville lui expose implicitement :

⁶⁷⁹ PS, p.13

⁶⁸⁰ PS, p.20

⁶⁸¹ PS, p.15

⁶⁸² PS, pp.15-16

⁶⁸³ PS, p.16

Un ami conduisait à un autre. Il existait ainsi, de quartier en quartier, une sorte de chaîne enchantée, mais cela ne détruisait pas la solitude, et Guillaume, se référant à cette image qui se présentait à lui de plus en plus souvent, commençait à comprendre pourquoi⁶⁸⁴.

Et le passage de la ville (espace de sa responsabilité) - ville d'Hersent vers la plage de Scheveningen (espace d'Irène) fonctionne comme le repliement du protagoniste sur son essence afin de trouver un endroit protégé, de dresser une barrière entre les quatre murs de l'hôtel et le monde, souillé par le sang de la Seconde Guerre Mondiale, qui est en train d'exécuter Caïn.

⁶⁸⁴ PS, p. 22

4.2 L' « Imaginaire géographique »: destination spirituelle de Caïn vers *l'Est* dans le *Roi des Aulnes* de M. Tournier

L'espace devient un élément central dans l'architecture narrative du roman de M. Tournier *Le Roi des Aulnes* dans son appréhension quasi-onirique. M. Tournier use et retravaille le discours mythique afin de construire un système mythomorphique particulier où chaque modèle bricolé par l'écrivain est sujet à une équivocité d'interprétation. Il semble inventer des territoires dont les interstices spatiaux font disparaître la distance entre un espace sublimé et un espace de monstruosité absolue que le héros découvre progressivement. Nonobstant, l'auteur se focalise sur cette dimension initiatique du *spatial* du récit génésique où le symbolisme du mouvement vers **l'Est** acquiert une importance capitale. Dans *Le Roi des Aulnes* l'alternance de la spatialisation close, reflétée, qui ancre au-départ le récit, ainsi que son personnage, dans un lieu sédentaire et solitaire, où une altérité s'amalgame avec le resserrement identitaire, s'achève par l'expulsion du protagoniste qui s'ouvre vers la spatialisation *en mouvement*, ce qui prépare l'intrusion de l'univers hyper-réel dans la réalité de ce corps en repli. Utilisant comme toile de fond la confrontation originelle entre les sédentaires et les nomades, ce qui sous-entend de sa part la différence d'ordre axiologique entre eux, l'auteur inscrit le parcours vers **l'Est**, une direction vers le *levant* (« Tiffauges savait bien, lui, et il n'avait pas besoin de boussole pour cela, qu'on roulait vers la lumière. Ex Oriente Lux. »/ « [...] ma vérité était à l'est⁶⁸⁵ ») dans un canevas de transformation profonde du paradigme de celui qui entretient avec l'espace une relation encadrée, quasi immobile, et qui signe ce détachement substantielle du *stable*, du *permanent* par le déplacement vers *l'Est de l'Eden*:

De son enfance piétinée, de son adolescence révoltée, de sa jeunesse ardente - longtemps dissimulée sous l'apparence la plus médiocre, mais ensuite démasquée et bafouée par la canaille - s'élevait comme un cri de la condamnation d'un ordre injuste et criminel. Et le ciel avait répondu.

⁶⁸⁵ RA, pp. 211-216

La société sous laquelle Tiffauges avait souffert était balayée avec ses magistrats, ses généraux et ses prélats, ses codes, ses lois, ses décrets.

Il roulait maintenant vers le levant⁶⁸⁶.

Le déplacement d'Abel Tiffauges, qui se déclenche pas une sorte d'exil forcé, mais en réalité attendu et désiré, qui met en marche un mécanisme du retour vers le temps mythique. Le nomade dont le cheminement vers la direction de l'Est qui est une référence directe au parcours caïnique (et à son errance), assure d'un certain point de vue le caractère cyclique de son mouvement et semble donner à Tiffauges « la clé de l'immortalité⁶⁸⁷ »: du collège de Saint-Christophe (du « monde clos du collège Saint-Christophe », au « milieu ouvert, exilé loin de la citadelle nestorienne⁶⁸⁸ »), l'arrivée en Prusse Orientale - Tiffauges/Saint-Christophe, porteur d'enfant, qui s'absorbe dans le marécage. Par l'abolition du temps et des limites spatiales, Abel Tiffauges essaie de rejoindre ses origines mythiques et devient un exilé de la société qui l'a rejeté en tant qu'un marginal - un autre caché parmi ces *faux sédentaires*. Son initiation à travers un encrage géographique bien réel qui subit toute une série de transformations ou d'inversions, est alors la tentative de se retourner à ses racines du nomade dont il se considère le descendant (la convocation directe des passages bibliques en constitue une illustration éloquente). C'est par la fusion du temps (une donnée abélique) et de l'espace mythique (espace en tant qu'un point de stabilisation) qu'Abel Tiffauges construit ce qu'A. Bouloumié appelle « un espace sacré », qui de son côté, n'est que la fusion de la macro et micro espace, l'emboîtement du réel dans le symbolique. Selon Ph. Johnson et B. Cazelles, « ce dépaysement ne fait que prolonger un déracinement tôt pressenti entre les murs du collège de Saint-Christophe, dans la clôture de son garage et le sanctuaire de sa chambre⁶⁸⁹ ». Abel organise son propre espace et l'espace qui l'entoure n'est qu'un reflet de son état d'âme, de son univers intérieur - l'objet recherché,

⁶⁸⁶ RA, p. 216

⁶⁸⁷ RA, p. 27

⁶⁸⁸ RA, pp. 125-127

⁶⁸⁹ Ph. Johnson, B. Cazelles, « L'orientation d'Abel Tiffauges dans le Roi des Aulnes de Michel Tournier », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol.29, No.3/4 (Automne, 1975), p.166, URL:

<http://www.jstor.org/stable/1347858>

observé et le sujet qui observe se lient dans une harmonie préétablie. D'ailleurs, la mention de la « Gyroscope » qui symbolise la relation d'Abel Tiffauges avec la *mère terre*, traduit sa « véritable essence » - « d'être à la fois portée et porteuse ». Le gyroscope (la terre) et la roue de la bicyclette (instrument de mouvement) au collège de Saint-Christophe ne font que pré-voyer le commencement de l'errance du personnage (de plus, la plaie et le sang sur sa peau qui prend la forme d'une carte, véhicule une image anticipée du destin d'Abel : « Et moi, caché parmi les assis, faux sédentaire, faux bien pensant, je ne bouche certes, mais j'entretiens et je repère cet instrument par excellence de la migration, l'automobile.⁶⁹⁰ »)

Le déplacement d'Abel Tiffauges est étroitement lié avec la géographie du roman même, un espace personnel rejoint l'espace géographique⁶⁹¹ : « une direction spatiale, celle de gauche », « le côté du nomade » imprègne donc les mécanismes d'inversion des figures ou des images mythiques qui sont commentées ou convoquées par Abel. Le chemin vers l'Est, le *levant*, vers sa destination spirituelle comprend de diverses étapes qui passent par l'accusation, la condamnation, l'exécution virtuelle, voire symbolique (en réalité c'est son double Weidmann qui est exécuté). Et à l'instar de J.-B. Pontalis qui dans « Le Frère du Précédent » remarque : « Malheureux Abel, l'innocent, oublié de Dieu ! D'Abel, victime, je ne suis pas loin de faire mon héros ⁶⁹² », M. Tournier fait d'Abel nomade un protagoniste central.

L'épisode de *Caïn et Abel* qui subit un *réarrangement structural* par le protagoniste pointe la question (parmi d'autres) de l'existence humaine, ce qui est liée comme le remarque A. Wénin, au fait que le récit biblique en question offre « [...] des potentialités importantes pour la représentation de l'être humain, y compris dans la complexité de sa vie intérieure difficilement

⁶⁹⁰ RA, p.58

⁶⁹¹ J. F. Krell, « Et Tournier créa la Prusse-Orientale: l'imaginaire géographique dans *Le Roi des Aulnes* », p.36, dans *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

⁶⁹² J.-B. Pontalis, *Le Frère du précédent*, Paris, Folio, 2007, pp.34-35

perceptible⁶⁹³. » Après avoir commis un acte et renoncer à sa sociabilité, il se retrouve devant cette nécessité de combler ses multiples fêlures. Caïn dans sa détermination identitaire est celui qui travaille la terre, la substance fortement imprégnée de la faute d'Adam et Eve, qui hérite toute la malédiction divine, infligée à eux. Il regarde la terre et ainsi, son accès au ciel est en quelque sorte limité, impossible. Sédentaire, Caïn est toujours en face de cette symbolisation de la chute de ses parents qui lui a fait perdre ce paradis jamais vu, jamais connu. La terre tachée du sang d'un frère qui crie aux cieux, le fixe définitivement au sol, transformé en lieu d'exil, de l'aliénation. Donc, la terre, cette *matière résistante*, garde une mémoire du meurtre et Abel Tiffauges qui essaie de maîtriser cette substance purement caïnique, intègre une partie du paradigme, voire de l'essence de Caïn. Or, tout ce qu'il fait reste indissociable du péché de Caïn collectif qui avance avec sa philosophie de pensée, instrumentalisée, dans le contexte de la II Guerre Mondiale.

Il est à noter que la construction de la *géographie imaginaire* de M. Tournier s'effectue par le biais du journal intime - *Ecrits Sinistres* - qui met en évidence toutes les phases de l'inversion maligne du protagoniste. L'interférence de ces deux phases narratives permet de déplacer simultanément la vision vers les plus profonds confins de la transfiguration de Tiffauges. L'alternance du *je* et *il*, du *dehors* vers le *dedans* (S. Koster), le passage perpétuel de la narration objective (narrateur omniprésent) à la narration subjective (« *Ecrits sinistres* »), lui permet d'attribuer au roman un caractère spéculaire, de démontrer la « concentration émotive de lieux clos » au fond de la progression dans l'espace: de la France abandonnée comme *vêtements souillés, comme chausse éculées, comme peaux craquelées*, Abel Tiffauges arrive en Prusse Orientale, à Moorhof - dans un endroit de sécurité par excellence où la phase d'Abel nomade croise celle de l'homme de tourbières:

Pour la première fois depuis que son arrestation à Neuilly l'avait déraciné, il se sentait arrivé quelque part, et une certaine sécurité lui était offerte. L'Europe était rejetée loin derrière lui du

⁶⁹³ A. Wénin, « Personnages humaines et anthropologie dans le récit biblique ». In: Focant, A. Wénin, *Analyse narrative et Bible*. Deuxième colloque international du RRENAB, Levain-la-Neuve 2004, Université Press, Peeters: Leuven, 2005, p.43-71

côté du couchant, en proie du châtement mérité. Mais surtout, il y avait l'appel formidable et doux de cet espace vierge, ce sol gris argenté [...] ⁶⁹⁴

Abel, nomade, martyrisé, dont le destin commence à organiser méthodiquement son déplacement - ouverture vers la Prusse orientale (faisant accent sur le levant, la direction vers laquelle Caïn biblique s'exile après le bannissement) aboutit à la découverte de **Canada** - pourtant, un espace complètement antagoniste de la ville de Caïn par le jeu du *miroir de diable*, par l'effet d'un miroir qui se dérape, effectue une inversion maligne - « la coïncidence des opposés » dans « leur fusion harmonieuse » (A. Bouloumié) - des évènements, des figures exclusivement bénignes. Et c'est ainsi que l'espace clos et protégé converge la nature d'Abel nomade et Caïn sédentaire, en les unissant dans une alliance parfaite. Ainsi, le héros apparaît comme un « novice », personnage non initié, en quête de soi-même dans un monde qui essaie toujours de lui attribuer le statut (meurtrier, criminel), c'est le monde qui se charge de lui assigner son destin – Tiffauges c'est un personnage qui se crée en déplacement : chaos, résistance, assimilation, découverte, le ciel, l'enfer – tous ces éléments font de lui un personnage qui est voué à la transformation, à la recherche de la profondeur mythologique de sa nature, de son corps. Ceci dit, il suit un itinéraire parallèle au voyage accompli dans l'espace, voire le voyage spirituel. Ce n'est plus le corps qui se déplace, mais c'est l'âme qui accède à l'univers vierge, présumé, virtuel, imaginé. C'est un déplacement de *l'ouest vers l'est*, suivant les pas de Caïn, vers son Hénoch - vers sa réalisation phorique. C'est la recherche d'un lien insaisissable, voire invisible entre le monde réel et celui qui est hors temps et espace.

Le modèle spatial que M. Tournier construit dans *Le Roi des Aulnes* s'imprègne de l'héritage du premier criminel de l'humanité. Or, la *ville de Caïn* dépasse sa dimension tristement urbaine (dans son interprétation moderne – ville labyrinthe) et acquiert la portée sociopolitique, voire métaphorique. *L'imaginaire géographique* de M. Tournier croise la *géographie imaginaire* et la quête phorique se dote des traits du mythe politique. Abel Tiffauges rejoint ses racines féériques et assume le rôle d'une victime émissaire sacrifiée pour le renouvellement et c'est le représentant

⁶⁹⁴ RA, p.220

de la race nomade - Ephraïm qui réalise cette inversion bénigne du sacrifice que la *Napola* (une école qui prépare les futurs guerriers) offre au régime nazi: ainsi la guerre qui représente de sa part un *rituel déchu*, présente ses oblations (*en holocauste d'innombrables*) des victimes aux dieux de la victoire⁶⁹⁵.

⁶⁹⁵ M. Eliade, « Mythes, rêves et mystères », Paris, Gallimard, p.267

4.3 La *ville* de Caïn dans *Olduvai* et un espace théâtral : rejouer le drame du fratricide biblique

La ville de Caïn - manifestation du *resserrement spatial* (R. Guénon) où naissent les prémices de la civilisation, se heurte perpétuellement à son paradigme de violence inhérente. L'ambivalence de construction/destruction que l'espace génésique véhicule, s'interprète en termes du collectif et de l'individuel : la ville n'est qu'un reflet, la projection de la tragédie individuelle avant d'être transformée en un drame collectif⁶⁹⁶. La ville qui prend son origine est dans un acte de *crime de sang*, devient un lieu de recherche de la connectivité perdue dans une ambiguïté des croisements de divers destins. Caïn qui tue son propre frère, échoue dans sa communicabilité avec *l'autre*, finit par créer une ville qui, héritier de son mouvement désorienté, pose un point d'interrogation sur son destin éthique. L'espace urbain est alors perçu comme un lieu de tension où un code de valeurs est en pression constante, en métamorphose perpétuelle.

La géographie de l'espace acquiert une portée symbolique dans *Olduvai* de V. Volkoff, notamment avec ce toponyme éloquent qui convoque le texte génésique avec la première victime de l'histoire humaine – Abel. Le roman dans lequel, au premier abord, le mythe de *Caïn et Abel* est déduit au récit de la confrontation fraternelle, fait émerger subrepticement les problèmes de la colonisation et de l'oppression d'une race par l'autre à l'intersection de l'espace urbain et l'espace théâtral. Les acteurs vivent et se transforment au seuil du topos urbain bien réel et une scène théâtral (qui n'est qu'un simulacre de la scène) avec des exercices de réincarnation quasi-quotidienne. Dès son arrivé, le protagoniste - Arnim se retrouve face à une ville inconnue - complètement étrange et même hostile et commence à déchiffrer les codes ou à repérer des principes qui régissent la relation entre des gens qu'il retrouve dans le théâtre et qu'il croise dans cette ville qui porte d'ailleurs le nom d'un meurtrier. L'espace qu'il découvre et l'espace qu'il reconstruit, s'entrelacent ainsi avec la pièce théâtrale qui renvoie avec une

⁶⁹⁶ G. M. Shulman, « The myth of Cain : Fratricide », in *City Building, and Politics*, Political Theory, Vol.14, No.2 (may, 1986), pp.215-238, <http://www.jstor.org/stable/191461>

référence directe (Olduvaï) au crime fratricide - les *acteurs* mystérieusement liés les uns avec les autres, convergent des ramifications spatiales dans un point précis en vue de répéter quotidiennement le drame dépourvu de tout référentiel temporel:

Il ne pensait qu'à la pièce, à cette somme d'efforts, d'intuitions, d'intelligence, d'enthousiasme, de disponibilité, qu'elle représentait. Au même moment, aux quatre bouts de la ville, dix personnes sollicitaient leur mémoire pour lui faire retenir la même pièce (sinon les mêmes répliques); au même moment, des quatre bouts de la ville, partaient ces mêmes personnes qui avaient décidé de consacrer plusieurs heures au labeur désintéressé de la répétition. ...oui, la pièce était parce qu'elle était voulue, parce qu'elle était la somme de ces dix volontés⁶⁹⁷.

Plus Arnim comprend la logique de l'organisation structurale ou le sens métaphorique de la pièce plus il s'oriente dans la ville, qui lui obéit progressivement. L'espace restreint de sa chambre qui est de sa part une sorte d'emboîtement spatial, commence à s'étendre, prendre de l'ampleur. C'est justement dans cette chambre, devant la glace qu'Arnim arrive à admettre Caïn - endosser le rôle d'un meurtrier. La fenêtre de l'appartement d'Arnim qui l'étouffe, devient en quelque sorte un symbole de l'ouverture possible sur le monde inconnu - elle s'ouvrait sur un arbre « au feuillage métallique » étant pour Arnim un « élément de décor dans un opéra wagnérien » - un « arbre -panoplie » qui le renvoyait vers un « monde différent, qui s'exprimait par une succession d'images pulsantes, apparemment sans rapport entre elles, mais intérieurement ordonnées⁶⁹⁸ ».

Retrouvé seul dans cette ville, pour la raison inconnue pour tous, Arnim fait penser à ce personnage de *L'Emploi du Temps*, Revel qui mène une enquête essayant de dénouer la chaîne relationnelle qui entrelacent toutes ces personnes autour de lui - de saisir des ficelles mystérieuses qui relient de façon énigmatique des *acteurs* et des protagonistes qu'ils interprètent. Ainsi, le déchiffrement des relations entre les acteurs dans la salle de répétition est une clé du décodage de l'énigme qui hante Arnim (« [...] Arnim blond lancé dans une quête que

⁶⁹⁷ HM, p.126

⁶⁹⁸ HM, p.298

personne ne soupçonnait [...] »). Alors, la pièce qui travaille comme un *métier à tisser*, selon Arnim, dont la trame serait formée à la base des relations qui ne sont ni *correspondantes* ni *complémentaires*, mais au départ, indépendantes, presque fortuites dont la volonté converge et emboîte même les quatre bouts de la ville - en devenant son mini-modèle:

Arnim conduisait mieux que d'ordinaire: il laissait ses poignets et ses chevilles s'acquitter de leurs réflexes sans intervenir: il ne pensait qu'à la pièce, à cette somme d'efforts, d'intuitions, d'intelligence, d'enthousiasme, de disponibilité qu'elle représentait. Au même moment, aux quatre bouts de la ville dix personnes sollicitaient leur mémoire pour lui faire retenir la même pièce (sinon les mêmes répliques); au même moment, des quatre bouts de la ville, partaient ces mêmes personnes qui avaient décidé de consacrer plusieurs heures au labeur désintéressé de la répétition. Arnim imagina le cheminement des voitures convergentes et s'en attendit un peu; oui, la pièce était parce qu'elle était voulue, parce qu'elle était la somme de ces dix volontés⁶⁹⁹.

Deux systèmes hétérogènes et superposés du réel et de l'imaginaire, c'était cela, la pièce que « la conscience d'Arnim venait de voir apparaître sur l'écran de son inconscient » (HM). Arnim essaie d'apprivoiser, de maîtriser l'espace par la construction d'un tableau - un tableau relationnel où il fait établir la logique de correspondances des personnages. Chaque système relationnel acquiert ainsi sa propre logique, son caractère et la relation Montrose/Montbrun n'est pas la même que celle de Montbrun/Montrose. Or, la pièce échappe à toute aberration structuraliste et Arnim commence à convertir l'expression verbale des personnages en structure mathématique. Alors, un certain nombre de case se trouve en dehors du strict conditionnement mathématique et se retrouve vide: ce qui donne de sa part la possibilité de les compléter, d'enrichir la pièce d'une série de perspectives contribuant « au relief psychologique de tous les personnages. » Dans cette logique, la pièce, ainsi que chaque personnage se lit horizontalement et verticalement. Le schéma qui comprend une ligne horizontale et verticale avec les noms des caractères, est rempli dans chaque case (à intersection de deux personnages) par le mot le mieux caractérisant les relations de deux personnages. C'est ainsi que le Duc (avatar d'un Dieu/père) se

⁶⁹⁹ HM, p.126

voit caractériser par le mot *respect*, employé 6 fois: « Son rôle composait d'un long silence, puis d'une tirade méprisante où il dénigrait les honnêtes gens médiocres qui l'entouraient et prenait pratiquement la défense du fratricide dont il méconnaissait d'ailleurs la grandeur révolutionnaire⁷⁰⁰. » Arnim ne comprenait pas pourquoi « respect » colle à l'image de Duc, alors qu'il ne reconnaît en lui aucune qualité spirituelle: « Ce noceur goutteux, accablant le monde entier à l'exception du seul assassin de son fils, répugnait à Arnim : « Si j'avais eu un père comme celui-ci...Ah! le complexe d'Oedipe est une bonne chose...⁷⁰¹. » Le Duc n'est qu'un « bloc de matière intelligent, mais insensible, l'antipode de Montrose » et donc, le vrai ennemi de Montrose « ce n'est pas Caïn, c'est Jéhovah. Jéhovah tue Abel par personne interposée⁷⁰² ». De sa part, la colonne qui correspond à la duchesse (Eve/mère) exprime toute la faiblesse du personnage. Peut-être « le rôle même d'Eve dans l'histoire de Caïn nécessitât cette mollesse, cette incertitude, temps faible du rythme, immersion de la sinusoïde? Si la duchesse devenait... une mère idéale, ou abusive, ou dénaturée, le meurtre de Montrose n'en prendrait-il pas un sens tout différent? » - remarque Arnim. La duchesse pourrait être ainsi Médée ou Jocaste, innocente ou responsable du meurtre de son fils. Montbrun est caractérisé par des mots tels que « hostilité », « peur », même « affection », « estime » (paternelle), « haine » (maternelle), « révolte », alors que Montrose est « entouré des sentiments positifs ». L'organisation spatiale de la pièce obéit donc aux règles de la formule de Blok: « Il faut que chacun de nous puisse ne permanence calculer ses coordonnées dans un univers à neuf dimensions, puisque nous sommes dix⁷⁰³. » La pièce abstraite devient ainsi la pièce concrète avec *les visages, les voix, les tempéraments et leurs passées* orchestrée par le metteur en scène qui crée son propre espace théâtral: un espace urbain se transforme en une gigantesque scène théâtralisée/quasi rituel qui joue sur le système des valeurs esthétiques et politiques de son époque. Il est significatif que la pièce se joue dans un ancien temple, situé entre le cimetière et le quartier noir (« [...] pour gagner le théâtre il lui

⁷⁰⁰ HM, p.128

⁷⁰¹ HM, p.128

⁷⁰² HM, p.130

⁷⁰³ HM, p. 141

faudrait passer entre le cimetière et le quartier noir, c'est-à-dire risquer d'être pris par le cortège funèbre, retour du cimetière⁷⁰⁴ ») où la pièce de papier *Olduvai* a vocation de fonctionner comme une pièce de *chair*, de *lumière* et *d'étoffe*. Avant la représentation, Arnim achève sa métamorphose justement dans la salle de théâtre, transformé en *espace ésotérique*, dont la *résonance*, la *rondeur* et la *profondeur* - saisi par l'envie de se mettre nu, son cri y retentit comme l'indécence et la libération: devant le public virtuel, plongé dans un *rêve indéfinissable*, Arnim devient justement cette non-personne, ce vide sémantique qui pourrait être rempli par des milliers virtualités feuilletées comme des *images cinématographique* (« [...] un jeu d'empreintes où toute l'humanité entière devait entrer », HM) :

Il s'imprégnait de la pensée confuse que ces personnages étaient, d'une certaine façon, lui: s'il s'imaginait son moi comme un composé chimique, Blok, par exemple, ou du moins l'image de Blok - mais notre image n'est-elle pas une récréation de notre être? - en faisait partie à jamais⁷⁰⁵.

En parlant de la lecture horizontale et verticale des personnages⁷⁰⁶, c'est la pièce même qui se soumet au même principe d'organisation spécifiques: selon Blok, la pièce se compose de deux parties perçues dans un style hétérogène. La première partie dite *bourgeoise* fait situer l'action dans un décor unique, possible à inscrire dans un temps et dans un espace concret, alors que les personnages se communiquent à l'aide du langage conventionnel - encadrés par les règles de la convention et les monologues même qu'ils se permettent de réciter en présence des autres, sont souvent censés d'exprimer ce que les protagonistes pensent en entrant en scène. Donc, ce conventionnel *réaliste* s'oppose au conventionnel *vertical* de la deuxième partie: « nous sommes loin de l'unité de lieu au sens théâtral » (HM). La pièce qui crée un *faux réalisme contre transposition poétique*, s'impose alors comme une pure provocation qui ne fait que créer cet effet illusoire d'*artistique* - la sublimation poétique du mot n'est qu'une pure ironie. La pièce s'éloigne du *symbolique* afin de mettre en évidence cette réalité dépourvue de toute conventionalité.

⁷⁰⁴ HM, p.404

⁷⁰⁵ HM, p.405

⁷⁰⁶ Il est à noter que le principe d'organisation de la pièce est expliqué et commenté par le metteur en scène qui nous place dans un certain canevas d'interprétation.

L'éclatement de la spatialité (« [...] comportant des vides et peut-être des simultanités dans l'espace, des personnages qui fuient sans arrêt du côté du symbolisme⁷⁰⁷ »), la localisation sautillante, le nombre des personnages condensés, la contraction du temps, une action dispersée dans l'espace – Block tire maximum du contraste. Les répétitions ne font que s'organiser en bloc afin de donner cette impression d'être le *spectateur* du roman où la pièce se joue dans une continuité du décor réel, alors que le métadiscours du metteur en scène qui prend soin de commenter chaque extrait de la pièce, produit un effet de détournement – ce qui est *joué* semble être *vécu*, et vice versa.

C'est à travers ce jeu de subversion que l'espace urbain fait émerger le drame de *Cain et Abel* qui incorporé dans le corps théâtral, rejoue elle-même le *déluge du cynisme* du premier meurtrier qui semble payer le prix de la civilisation : la révolte de la race noire (Conférence consacrée au colonialisme dans *l'Eglise Baptiste de la Libre Paix du Sinaï* - accusation de la race Blanche, alors que Debeaujeux - le premier Caïn parle des *profits infinis de cette erreur colossale*). Qualifié par la critique d'une pièce *labyrinthe* (« *Olduvaï* est un enchevêtrement de couloirs qui ne mènent nulle part »), d'une pièce kaléidoscopique, *Olduvaï* démontre à la fois *l'aspect ontologique de la rébellion* du personnage central, le *refus de l'opium chrétien* et en même temps, les effets de la destruction de la civilisation industrielle (le personnage de Montbrun/Caïn opprimé vacille constamment entre la *thèse/oppresseur* et *l'antithèse/civilisateur*) dont une *ville* devient un témoin muet et en même temps, le producteur latent. Cette alliance quasi-fusionnelle de la pièce et de l'espace citadin est d'autant plus significative que dans ce cercle⁷⁰⁸ restreint ce sont des exilés (descendants de Caïn) qui rejoue le drame du fratricide – le métier d'un acteur qu'ils font n'étant qu'un *hasard relatif*.

Le metteur en scène nous invite ainsi à participer au jeu de subversion – des valeurs et des mots, du réel et du symbolique, du comique et du tragique, de l'homme et de Dieu qui affirme cette

⁷⁰⁷ HM, p.319

⁷⁰⁸ « [...] ce volume traite d'un cercle. Ce cercle est la présentation de la pièce *Olduvaï*; tout ce qui n'a pas un rapport direct ou indirect, visible ou caché, à la présentation d'*Olduvaï*, n'a pas sa place dans ce volume. », V. Volkoff, « A propos » (*Olduvaï*), p.456

nécessité de faire exister le mal afin de combattre le *mal*. Ainsi, le décryptage des mécanismes de la pièce signifie automatiquement l'avancement dans la maîtrise de la ville, le dé-visagement de son énigme enfoui dans les méandres mythologiques d'un espace citadin qui s'étend comme un immense corps vivant qui s'approprie du matériau mythologique afin de générer une réalité *alternative* et d'acquérir une dimension intrinsèquement *morale*, *métaphysique* ou *ontologique*⁷⁰⁹.

[...] il déplia la carte de Mountbrune et constata que la salive lui faisait défaut, à examiner ce plan qui lui parlait de la ville autant qu'une photographie d'un visage: peu et beaucoup à la fois. Cette ville, il la connaissait mal, par taches, par points de repère seulement. [...] D'immenses régions lui demeuraient mystérieuses et, soudain, les vastes *terrae incognitae* du plan lui seraient le cœur⁷¹⁰.

L'espace réel de Mountbrune s'approprie ainsi de l'espace mythologique afin de le transformer à un immense dédale mystérieux et converge vers un véritable *puzzle* spatial/narratif qui embrouille par conséquent la portée symbolique de la pièce avec le destin personnel du protagoniste égaré dans le labyrinthe de sa propre conscience.

⁷⁰⁹ M. Tournier : « [...] A un niveau supérieur, le mythe c'est toute une théorie de la connaissance ; à un étage plus élevé, cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologique [...] », « Le Vent du Paraclet », Paris, Gallimard, 1977, p.188

⁷¹⁰ HM, p.404

4.4. De la ville maudite à la ville maîtrisée ? : *L'Emploi du Temps* de M. Butor

Dans un entretien M. Butor remarque: « [...] J'ai donc toujours cherché à banaliser le territoire dans lequel je m'agitais, et à regarder à côté ou de l'autre côté de ce qu'on me montrait, cadre ou horizon. Ce n'est pas fini. Nous sommes toujours dans le labyrinthe, à la fois monstres et victimes tant que nous ne devenons pas libérateurs⁷¹¹. » C'est ainsi que dans *L'Emploi du Temps* M. Butor qui superpose un modèle particulier du labyrinthe-spéculaire avec sa figure emblématique (Thésée - symbole du dépassement de la clôture spatiale) et celui du constructeur/fondateur d'un espace urbain (Caïn - ouverture vers un nouvel ordre), M. Butor cherche à démontrer cette inépuisable force de la quête, du mouvement, de la résistance et de la libération qui imprègne le parcours de son protagoniste au seuil de la réalité et de l'imaginaire. A cet égard, il nous paraît significatif de rapporter le propos de T. Paquot qui fait une observation très révélatrice : « [...] cet « emploi du temps » est-il aussi un « emploi de l'espace » avec ses labyrinthes et ses égarements⁷¹². » Or, M. Butor qui aime expérimenter sur le matériau littéraire, sur le langage, en manipulant le temps et l'espace, *bricole* une œuvre, un texte *en mouvement* et à travers le bouleversement de la chronologie, recrée un espace alternatif, un espace transgressé (avec ses propres sous-espaces, des cadres, des restrictions) qui commence à agir comme un *personnage* en dépassant la dimension d'un simple arrière-plan de l'action.

Dans *L'Emploi du Temps* (1956) le symbolisme de l'espace est d'autant plus significatif qu'il acquiert une double portée mythologique - il se construit au croisement de deux lignes mythologiques majeures (mythe du Minotaure et chapitre IV de la Genèse) où la géographie de l'espace joue un rôle primordial. A part ses caractéristiques morphiques, dans le texte de M. Butor l'espace véhicule une dimension métaphorique forte qui se réfléchit à travers le destin d'un protagoniste - Revel dont l'arrivée dans une ville nordique anglaise marque le début d'un

⁷¹¹ « Michel Butor est toujours un autre », entretien in *Europe*, revue littéraire mensuelle, N°943-44, Décembre, 2007

⁷¹² T. Paquot, « Michel Butor (1926-2016). L'expérimental textuel », *Hermès, La Revue*, 2016/3 (n°76), pp.179-184, URL: <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-179.htm>

long processus d'adaptation et d'appropriation qui se noue entre le personnage même et Bleston où la civilisation de la race rouge (Caïn) fait alliance avec le topos d'errance dans un dédale urbain (Thésée). C'est un récit de confrontation de l'homme et de la ville au seuil de la conquête et de la réconciliation, de l'échec et de la perte. Revel, vêtu d'un imprimable de *couleur de sable* (cette couleur du désert, lieu de craintes et de tentations, qui symbolise une aventure spirituelle), débarque sur *ce nouveau sol* - espace hétérogène, sillonné des signes hétéroclites - et s'inscrit d'emblée dans un rapport d'hostilité avec la ville:

[...] mais c'est au cours de ces semaines routinières, quand j'ai peu à peu senti sa lymphe passer dans mon sang, son emprise se resserrer, mon présent perdre son étrave, l'amnésie gagner, que sourdement s'est développée cette haine passionnée à son égard, qui est en partie, je n'en puis douter, un effet de condamnation, cette haine en quelque sorte personnelle [...]⁷¹³.

Dorénavant, aspirant l'air *amer, acide, charbonneux, lourd* de Bleston, Revel intègre la structure complexe de la ville qui creuse un *immense fossé* entre son passé et le présent. Par ailleurs, l'entrée même de Revel dans une ville symbolise une sorte de passage du rétrécissement spatial, de l'intimité du compartiment du train⁷¹⁴ vers l'espace ouvert de Bleston avec ses ramifications, ses méandres, ses bifurcations (*dédale mouvant*) et qui se mue progressivement en espace de rencontres, de tensions, de conflits et de plus, elle se transforme elle-même en *substance génératrice, agent structurant*.⁷¹⁵ Abordant la question de la *textualité* de l'espace urbain, R. Barthes souligne: « [...] la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville [...], simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant⁷¹⁶. » Or, M. Butor avec un modèle complexe de Bleston essaie justement de mettre en relief cette *lisibilité* de l'espace urbain que l'écrivain définit comme une

⁷¹³ ET, p.47

⁷¹⁴ Les premiers indices perceptifs de la ville qui l'accueil, se dégagent à travers « [...] la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, myriade de petits miroirs, chacun réfléchissant un grain tremblant de la lumière insuffisante », Michel Butor, « L'Emploi du Temps », Paris, Minuit/Double, 1956, p.9

⁷¹⁵ A. Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescence*, No 3, 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>

⁷¹⁶ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.265

construction discursive qui communique à travers sa propre langue, sa propre « grammaire urbaine⁷¹⁷ ». Et l'initiation de Revel se décline en deux volets; d'une part le décryptage des signes que la ville lui renvoie, lui expose perpétuellement (le parcours de Revel n'est qu'une lutte permanente contre l'égaré spatial) et d'autre part, l'incompréhension linguistique. Cette difficulté de s'exprimer en langue des habitants de Bleston, traduit cette peine à lire, à saisir l'essence même de la ville. A ce propos, il est significatif que dans cette foule anonyme, la première personne avec qui il réussit à établir une véritable communication, c'est Horace Buck - travailleur noir dans une filature de coton (référence à Yabal tisserand⁷¹⁸ - descendant de Caïn) qui, épris de haine profonde, *contagieuse*, dresse un réquisitoire contre la ville, expose sa plainte à Revel qu'il *prend à témoin de son malheur*: « [...] il avait senti en moi, nouveau venu, étranger, un blanc capable de la partager, cette haine, ce qui en modifiait la portée, ce qui la justifiait et la consolidait⁷¹⁹. » Horace Buck - ce compagnon rebelle de Revel ne symbolise-t-il pas cette insoumission contre la *gigantesque sorcellerie insidieuse* de Bleston, ne se transforme-t-il pas graduellement en *alter ego* de Revel même, malgré sa tentative de résister à la puissance conquérante de cette haine inexplicable, d'éviter à endosser le rôle d'un complice; Horace Buck n'assume-t-il pas cette fonction d'un miroir tendu à Revel où il contemple, d'une façon anticipée, le reflet de son propre destin:

C'est comme si j'avais eu peur que sa haine, que sa misère ne fussent contagieuses, et peut-être l'étaient-elles en effet, peut-être étais-je déjà contaminé; mes yeux se sont peu à peu chargés du même nuage que les siens⁷²⁰.

Il est à noter qu'Horace Buck, sous certains aspects, partage des points communs avec le personnage de Debeaujeux dans « Olduvaï » (1980) de V. Volkoff, en particulier au niveau de son

⁷¹⁷ M. Butor, « La ville comme un texte ». *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, p.38

⁷¹⁸ Il est à noter que Revel achète un talisman - un mouchoir en coton chez Philibert's, *un objet fait à Bleston et dans la matière de Bleston*, une sorte de signe protecteur contre la haine de Bleston.

⁷¹⁹ ET, p.37

⁷²⁰ ET, p.37

rapport avec la ville - symbolisant ainsi une insurrection totale contre l'injustice qu'elle génère, dénonçant les vices de son ordre préétabli. Et pour Arnim, ainsi que pour Revel, ce sont eux, les *noirs*, qui ne font pas partie intégrante de cette immense substance personnifiée, ce sont eux, les insurgés, qui leur servent de repères, de balises dans un espace marqué par le crime, imprégné parla violence⁷²¹. La ville parle à travers ses signes majeurs que nous analyserons ultérieurement plus en détail, mais elle parle notamment à travers ses personnages et dans ce sens le discours de Jenkins, collègue de Revel - ce connaisseur par excellence des *secrets* de Bleston, qui n'a jamais franchi ses frontières - est particulièrement significatif lorsqu'il évoque cette face cachée de sa ville:

[...] c'est comme si tous les acteurs d'un meurtre y étaient cachés; tout est prêt: la victime est derrière une de ses portes, la main sur la poignée de la serrure; elle va sortir, tourner au coin où son ennemi s'est embusqué, le doigt déjà sur la détente; mais tout est suspendu.

[...] Je ne puis plus alors avancer qu'avec une extrême lenteur, et l'envie m'envahit de plus en plus que tous ces malheurs éclatent pour que l'attente se termine et que l'on puisse marcher enfin, parler enfin, respirer; mais ils se produisent parfois; [...] et l'attente ne finit pas; tout est encore prêt; car rien d'autre ne saurait véritablement se passer dans un tel décor, que de sordides crimes, et tout le reste y mène à travers d'innombrables détours, tout le reste n'est que voile devant eux⁷²².

Dans *L'Emploi du Temps* (1956), ainsi que dans *Olduvai* (1980), cette violence inhérente à l'espace urbain - un lieu des crimes sordides, un lieu de luttes fratricides - se traduit par la convocation d'une figure emblématique de violence même - celle de Caïn qui symbolise ce paradoxe du récit génésique où un acte de meurtre se voit doter progressivement d'une dimension fondatrice. Caïn jette les prémises de la civilisation moderne avec Hénoch biblique qui hérite le poids de l'acte de son fondateur en se transformant en lieu de corruption, d'instabilité, de crise de valeurs. Mais avant de voir reproduit ce modèle particulier de ville

⁷²¹ Dans *Olduvai* la ville Montbourn où on met en scène la pièce basée sur le mythe de Caïn et Abel, porte le nom du personnage (de cette pièce) qui a tué son propre frère.

⁷²² ET, pp.117-118

caïnique qui éveille en Revel une appréhension, un doute d'être meurtrier de son propre frère⁷²³, épris de ce sentiment de remords, de faute et d'expiation, le protagoniste traverse la phase d'errance sur la terre de Nôd - un autre versant de Bleston. Or, cette alliance indissociable de la figure de Caïn et les particularités du cadre urbain, retravaillée par M. Butor (en corrélation avec le mythe de Minotaure) et médiatisée par deux références majeures (le roman policier qui parle d'un meurtre à Bleston et le Vitrail de Caïn dans l'Ancienne Cathédrale qui glorifie le premier meurtrier de l'humanité), s'appuie sur deux axes symboliques fournis par le texte génésique: crime et errance s'amalgament au sein de la ville maudite. Dans l'Ancienne Cathédrale la cité de Caïn *déployée en bas dans toute la largeur de la fenêtre* acquiert une immense valeur documentaire, vu la fidélité avec laquelle les maîtres-verriers avaient transmis l'image de Bleston:

[...] on y voit représentés assez fidèlement des édifices aujourd'hui disparus. Remarquez ces maisons à pignon; il en existe encore quelques-unes dont vous pouvez apercevoir les faîtes au travers de la verrière blanche de l'autre bras du transept, et le beffroi de l'Hôtel de ville d'alors. Vous reconnaissez le pont sur la Slee, Old Bridge [...] et la Cathédrale où nous sommes, dont les trois tours carrées sont surmontées de croissants jaunes⁷²⁴.

Bleston procure cette image de la ville caïnique par excellence qui emboîte de multiples facettes de sa propre image, qui, à leur tour, s'entrelacent, se confondent afin de recréer ce modèle urbain complexe, mais sillonné des contours imprécis, opaques, brouillés où la perte de repères, l'affaiblissement de la visibilité (« La fumée, la brume et l'ennui, l'hiver, la vase, la laideur et la monotonie auraient eu enfin raison de mes yeux [...] la malédiction aurait achevé son ouvrage je serais devenu totalement aveugle⁷²⁵ ») et l'égarement permanent du protagoniste se traduit dans la difficulté de se mouvoir à travers cet espace boueux, sale, poussiéreux, dominé par le *noir*

⁷²³ Revel livre le nom de Burton, nom de l'auteur qui dénonce le caractère meurtrier de Bleston, à Jenkins qui est lié par un rapport fusionnel avec la ville, étant donné qu'il n'est jamais sorti de Bleston.

⁷²⁴ ET, p.93

⁷²⁵ ET, p.145

(symbole de mort, de mystère, d'aliénation⁷²⁶) - un terrain propice aux meurtres et aux incendies. Par ses flammes, Bleston montre à Revel son visage réel, *hostile, sinistre, terrible, impitoyable* en intervenant personnellement dans ce combat acharné; de cette manière, elle déclenche ce processus d'auto-destruction⁷²⁷ qui vise à se venger contre un *intrus* (« O Bleston, ville de fumées [...] Bleston, comme tes flammes sont noires implacables et puantes!⁷²⁸ »), à expulser un étranger qu'elle enferme d'ailleurs dans une chambre exigüe à *l'Ecrou* (*une chapelle de mesquinerie* dont la fenêtre donne sur un mur de briques) comme un prisonnier, un condamné (cette restriction spatiale présente même chez *Matthews and Sons*). Ce feu dont l'appel, le reflet il sentit en regardant ce long film *absurde au cinéma Royale -The Red Nights of Roma* - « [...] ces simulacres de nuées, rouges comme le ciel de verre au-dessus de la ville de Caïn dans l'Ancienne Cathédrale, avec ses simulacres rouges, produit d'une spéculation criminelle sur l'abrutissement de tous ceux empêtrés [...] dans les lacets de géantes villes sournoises, rampantes, insidieuse, telle Bleston [...]»⁷²⁹.

Or, Revel dépasse ce stade de soumission qui se replie sous le poids d'angoisse et de châtement, tourmenté par cet *œil de conscience* qui module traditionnellement un paradigme de solitude, de marginalité, de répulsion de Caïn biblique. Il élaborant sa stratégie de défense/lutte contre cette *ville démoniaque*, de ce *Babel moderne* avec ses constructions de fer, d'acier et de béton qui *envahissent* et *camouflent* la lumière, avec ces terrains et ces *eaux mousseuses* qui ne produisent que cette *végétation friable et charbonneuse*. La visite chez Jenkins (« [...] un

⁷²⁶ En parlant de l'image de la mort, il convient de mentionner la mouche - un animal maléfique représenté dans les ornements de la Nouvelle Cathédrale (l'aurole de la statue de Vierge Marie est composée de mouches). De plus, Mme Jenkins porte une bague avec une mouche enfermée dans le chaton. Il est à noter que Mme Jenkins est la fille du sculpteur de la Nouvelle Cathédrale. Les mouches qui tourmentent George Burton à l'hôpital le 19 juillet et dans sa propre maison, le 10 août, et les mouches que Revel visitent dans le Musée de l'Histoire naturelle à l'Université, elles font partie de Bleston, elles lui appartiennent, les animaux dans Plaisance Gardens sont *des organes* de sa *machine*.

⁷²⁷ G. Bachelard dans *La psychanalyse du feu* (Paris, Gallimard, 1938) met en relief deux *valorisations contraires* du feu. Sa force destructrice et sa puissance transformatrice mettent en évidence l'aspect ambivalent du feu qui est « [...] le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. » (p.23)

⁷²⁸ ET, p.293

⁷²⁹ ET, p.301

véritable citoyen de Bleston [...] allait me recevoir dans sa demeure, fêlant, en me faisant franchir son seuil, cette barrière de refus et de méfiance qui m'emprisonnait [...] ⁷³⁰ »), l'étude minutieuse du plan de Bleston - brûlé, détruit, mais bientôt substitué par un autre; l'obtention de la carte d'identité avec une adresse barrée et remplacée par la nouvelle - **37, Cooper Street**; marquent un point significatif dans ce sens. C'est justement dans sa nouvelle demeure trouvée grâce à Horace Buck (symbole de résistance et de survie à Bleston), sur une table, si mystérieusement absente dans sa chambre à *l'Écrou*, que Revel construit des *remparts* contre Bleston, déploie à *plat* le plan de ce *organisme cancéreux*, vivant - ce contenu de la ville: [...] encore tellement inconnue, qui se camoufle elle-même comme un manteau dont les plis cachent d'autres plis, qui se refuse à l'examen comme si la lumière la brûlait, [...] ce plan qui est comme sa réponse ironique à mes efforts pour la recenser et la voir entière, m'obligeant à chaque nouvelle regard à confesser un peu plus grande l'étendue de mon ignorance [...] ⁷³¹.

Ainsi, Bleston à travers sa géographie spatiale bien complexe déploie la polyvalence de sa dimension urbaine - énigmatique, mystérieuse, parsemée de multiples symboles et des références qui font d'elle une terre de magnificence des signes. L'impossibilité de saisir, de représenter la totalité de l'espace se traduit dans l'incapacité du personnage d'encadrer ses composants, d'établir la connexion avec eux, d'où la nécessité de les réorganiser, de les imaginer, de percevoir, de raconter, d'interpréter. Dans cette logique de réflexion, le Vitrail et le roman policier acquièrent une importance majeure et constituent des clés de décryptage de l'énigme et ce sont justement de ces deux supports - visuel et verbal - dont Revel se sert afin de proposer une sorte d'image reconstruite de cet espace quasi-mythique marqué par le signe de Caïn.

⁷³⁰ ET, p.63

⁷³¹ ET, p.135

4.4.1 « Le Vitrail du Meurtrier » : entre le mot et l'image. Empreinte du crime de Caïn dans l'espace urbain

« Car le monde inventé n'a pas effacé le monde réel: il s'est superposé⁷³² »

J. Giono

Le texte littéraire comme un espace multidimensionnel de métamorphose du langage, se constitue souvent à travers d'autres formes d'expression, verbale ou visuelle, et se perçoit dans le cadre du dialogue complexe qui s'instaure entre un corps textuel d'une œuvre et une représentation artistique qui se décrit au sein de ses confins narratifs. De fait, l'art représente un exemple d'excellence de ce dialogue réussi, voire traditionnel, pris dans un rapport de concurrence ou de correspondance avec la littérature. Or, partant d'un constat que la lisibilité du texte ne se limite jamais à l'incorporation au sein de sa structure d'un code de même nature (textuel), mais elle ouvre ses frontières et se prête à une interaction intense avec de multiples codes hétérogènes - des discours, des énoncés antérieurs, des signes, des symboles - ce qui détermine par ailleurs son caractère communicatif (intertextuel), nous abordons méthodiquement la question de cette rencontre énigmatique d'une image et d'un mot, de ce processus parfois sous-jacent dont la particularité fait un objet d'une étude complexe. Il s'agit en quelque sorte de la cohabitation de deux langages distincts, de la traduction de la visibilité de l'image, de l'expression de son dynamisme, de sa plasticité et par conséquent, de l'émergence des nouvelles significations par le biais d'un code verbal qui ne se fait pas uniquement *entendre*, mais se fait *voir*. Cette transgression des frontières dans la pratique esthétique se soumet ainsi à une analyse *intermédiaire* dont le concept a été introduit dans les années 60 par un artiste américain Dick Higgins⁷³³, faisant partie d'un mouvement d'art contemporain Fluxus. L'étude des mécanismes de la fusion du *lisible* et du *visible*, faisant objet de multiples débats et des contradictions, a fait naître toute une série de termes visant à mieux saisir, élucider le principe

⁷³² J. Giono, *Noë*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1947, p.22

⁷³³ D. Higgins, « Intermedia » dans *Something Else Newsletter*, Vol.1, 1966, reprinted in Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984

de cette nouvelle approche dont on propose d'introduire trois sous-catégories: la *combinaison* médiatique, la *transposition* médiatique, *la référence intermédiaire*⁷³⁴.

Or, ce rapport qui s'établit entre ce qui est dit et ce qui est montré, voire la force de visualisation d'un mot ou d'un discours et la tentative de la *novelisation* de la poétique visuelle, a été évoqué par les rhéteurs anciens. C'est sous leurs plume qu'apparaît le terme « ecphrasis » dans une rubrique intitulé *De l'Ecphrasis* dans *Progymnasmata* (exercices de rhétoriques) - la pratique qui explique, expose, décrit des faits et met en avance la *valeur visuelle* du discours⁷³⁵. Mais par rapport à sa définition moderne qui se focalise sur le rapport entre la littérature et les arts visuels, pour les rhéteurs sophistes le champ de référence était assez large, voire un topos géographique, un évènement, une bataille importante, autrement dit « des description des actions ».

En 1955 L. Spitzer qui se réfère à Théophile Gautier (qui parle de ce phénomène de *transposition d'arts*, de la description poétique d'une œuvre picturale à travers un médium des mots) fait accent sur le *descriptif* et définit « ekphrasis » comme une description d'un *objet d'art* dans un texte littéraire⁷³⁶. R. Barthes souligne de sa part cette valeur *ostentatoire* d'un discours qui « [...] se déstructure, s'atomise en une suite lâche de morceaux brillants » dont l'essentiel est la *descriptio* ou autrement dit *ekphrasis* qui selon lui se définit comme « [...] un fragment anthologie, transférable d'un discours à un autre⁷³⁷ ». Cette capacité, cette technique d'hybridation de divers types de discours donne ainsi la possibilité de puiser dans la magie de l'image qui contribue à attribuer une nouvelle dimension au texte. Le processus continu de construction/déconstruction/construction vise à dépasser l'opacité d'un signe afin de puiser dans le symbolisme caché, d'ouvrir et de redécouvrir de nouvelles connexions des séquences

⁷³⁴ I. O. Rajewski, « Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary Perspective on Intermediality », dans *intermédiétés* 6, 2005, pp.43-64

⁷³⁵ J.P. Aygon, « Ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », dans *Pallas*, vol.41, 1994, pp.41-56

⁷³⁶ L. Spitzer, *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, p.82

⁷³⁷ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique: aide-mémoire », *Communications*, N°16, 1970, p.183

picturales. Or, l'art comme *res esthetica* ou une clé, « mode exploratoire de l'univers⁷³⁸ » s'insinue comme une de stratégie de l'interprétation du réel.

Ainsi, partant de cette réflexion concernant la relation de l'image et du mot, la question principale qu'on se pose dans le cadre du présent chapitre, c'est par quels procédés la représentation picturale de Caïn et Abel s'intègre-elle dans le roman de M. Butor *L'Emploi du Temps* et quel rôle joue-elle dans l'organisation du roman? Vu la corrélation de ces deux instances artistiques, comment est-ce que les rapports de convergence, de simultanéité ou de réciprocity s'articulent entre le texte du mythe et un code visuel qui le représente? Comment est-ce que l'auteur gère ce passage du *dit* vers le *vu* (le *perçu*) ?

Dans *L'Emploi du Temps*, le mythe de Caïn et Abel s'incorpore par l'intermédiaire d'un code artistique - le *Vitrail de Meurtrier*. C'est par le biais du roman policier « Le Meurtre de Bleston » que le Vitrail de Caïn entre véritablement dans la structure du roman et devient un *acteur* majeur de l'intrigue: « L'Ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre par son grand vitrail, dit le Vitrail du Meurtrier...⁷³⁹ » - Revel qui superpose simultanément sa traduction française à la première phrase du « Meurtre de Bleston », un roman évidemment rédigé en anglais, marque ce moment de complicité qu'il ressent envers cet auteur anonyme qui dénonce la nature de Bleston *hostile, désagréable, enlisante. L'auxiliaire précieux*, le roman qui se transforme en un guide, en un point de repère précieux dont nous allons parler plus en détail, de plus il le met en garde, l'avertit de la sorcellerie de la ville qui emboîte en elle l'Ancienne Cathédrale - un *topos* significatif et énigmatique, un espace symbolique du rappel constant et de la perpétuité du premier crime de l'humanité. Chaque épisode du mythe de Caïn et Abel trouve sa manifestation picturale au sein de la cathédrale qui semble accorder une préférence avouée à l'image du premier meurtrier: Caïn *défrichant* la terre - Caïn laboureur, la scène de l'oblation, le meurtre, l'imposition du signe sur le front de Caïn, l'errance, la construction de la cité - ayant d'ailleurs pour modèle la ville de Bleston (valeur à la fois historique et idéologique) et ses habitants

⁷³⁸ A. Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Bruxelles, Editions Complexe, 1975, p.114

⁷³⁹ ET, p.72

(descendants de Caïn) - ce sont des moments clés qui résument le cheminement de Caïn de l'acte de meurtre à son sédentarisation. Or, la binarité entre l'espace de Caïn et celui d'Abel paraît être respectée par l'architecte, pourtant la trace de la verrière destinée à Abel est mal conservée (reconstruit virtuellement uniquement grâce au verbal - la description d'un chroniqueur). Cet effacement de la trace d'Abel et de Seth et les villes saintes face à la domination reconnue de Caïn et des villes maudites se traduit même dans la dénomination de Bleston dont l'origine selon l'ecclésiastique pourrait être recherchée dans « Belli Civitas » - cité de la guerre⁷⁴⁰. En plus, cette décomposition physique, voire la dégradation de la visibilité de l'image que la verrière a subie tout au long de son histoire compromet en effet la force représentative du signe pictural qui semble entièrement dépendre du *dit, raconté* par les chroniqueurs.

Avec son *Vitrail de Meurtrier* - représentation matérielle du premier fratricide biblique, la Cathédrale constitue un pivot de la stratégie narrative de M. Butor qui, de sa part, se lance dans ce jeu complexe d'interaction du *vécu* (le mythe) et du *perçu* (sa représentation picturale) du chapitre IV de la Genèse qui semble refléter le parcours désorienté et le destin même du protagoniste au sein de la ville qui a connu une histoire tourmentée. A l'instar du roman policier qui reste fortement lié à la ligne narrative principale de *L'Emploi du Temps*, le Vitrail - le premier signe majeur évoqué par cette *fiction en fiction* (« Meurtre de Bleston ») assume la fonction importante de la réflexivité, déploie la dimension spéculaire. Ainsi, l'auteur met en avance une portée dialogique du texte littéraire qui régit d'ailleurs toute une série de ramifications narratives dans le roman et converge de différentes *lectures* du mythe biblique de Caïn et Abel. Revel qui visite la première fois le Vitrail, se lance d'emblée dans le décryptage de ses données visuelles objectivement repérables, dans l'analyse de ses relations spatiales qui vise à attribuer au signifiant visuel un signifié verbal. Ce premier regard sur le Vitrail est d'autant plus

⁷⁴⁰ Selon J. H. Duffy, l'Ancienne Cathédrale représente une sorte de *palimpseste* architectural (*Signs and Designs. Art and Architecture in the Work of Michel Butor*, Liverpool University Press, 2003). Œuvre de la Renaissance, la Cathédrale s'imprègne de diverses influences - construit sur les vestiges de l'ancien temple romain, devient une forteresse de l'orthodoxie, cathédrale anglicane au style gothique, avec des éléments celtiques. De la Renaissance au XIX siècle, l'Ancienne Cathédrale subit des changements: à la place de la verrière d'Abel il n'y a que des façades obscures, des cloches qui ont été transférées dans la Nouvelle Cathédrale, etc.

intéressant que sa manière de *lire* les personnages et les scènes représentés joue la profondeur et en particulier de cette scène cruciale *inscrite dans un cercle* qui représente Caïn penché sur le corps de son frère, « [...] le pied gauche posé sur la poitrine de sa victime allongée mais relevant le tête [...] », « [...] brandissant un tronc aux racines échevelées sur le ciel rouge [...] »⁷⁴¹ - une sorte de répercussion visuelle du meurtre décrit par J.C. Hamilton (pseudonyme de l'auteur du roman policier) dans l'Ancienne Cathédrale - lieu symbolique du meurtre (Johnny Winn, la victime interroge ce monument la veille de son meurtre - vision analeptique du crime, alors que le criminel est puni devant le Vitrail de Caïn). D'ailleurs, ce qui marque Revel c'est cette posture de Caïn qui se tient debout (« Les mains pendant le long de son corps, des taches rouges sur ses paumes, des taches du sang de son frère, de ce sang qui semble ruisseler en pluie dans tous les cieux des scènes inférieures⁷⁴² »), cette image du meurtrier qui garde cette verticalité face au Seigneur qui le protège d'ailleurs avec un signe, alors que les gouttes de sang d'Abel marquent le sort de ses descendants.

Au niveau de la *visualisation* verbale du Vitrail, un micro-récit - cette insertion d'une séquence descriptive désacralisant le texte d'origine (biblique) relativement large - procuré par un ecclésiastique⁷⁴³ (un exemple d'Ekphrasis par excellence) et accompagné par cette présence forte du couleur rouge (« un rayon de soleil traversait la flaque de sang ruisselant des blessures d'Abel, [...] et venait s'écraser en une tache rouge [...] »⁷⁴⁴) au moment de ce dialogue réussi est particulièrement éloquente. D'une part, le décalage entre le texte sacré et sa transposition iconographie (une mise en image) réalisée par l'artiste, joue sur le potentiel, voire sur les éclipses narratives du Chapitre IV (« [...] l'artiste a suivi le texte d'aussi près qu'il pu⁷⁴⁵ »), et d'autre part,

⁷⁴¹ ET, p. 90

⁷⁴² ET, p.92

⁷⁴³ L'ecclésiastique ne cite que trois versets du texte génésique: un ruban qui couvre trois scènes représentées sur le Vitrail contient des inscriptions correspondant à trois versets du chapitre IV de la Genèse, de la Vulgate: « posuitque Dominus signum » (« et le Seigneur lui imprima un signe », verset 15); « profugus in terra » (« vagabond sur la terre », verset 16); « et aedificavit civitatem » (« et il construit une cite », verset 17)

⁷⁴⁴ ET, p.91

⁷⁴⁵ ET, p.93-94

cette expressivité du discours de l'ecclésiastique qui recourt à l'emploi du participe présent (*Caïn défrichant la terre, [...] offrant au seigneur des épis et des fruits, [...] enfonçant sa bêche parmi des cailloux, [...] le Seigneur brandissant cette foudre, etc.*), traduit le dynamisme, la mobilité des scènes des panneaux en verre. Cependant, la particularité de la matière rigide, son manque de flexibilité, de souplesse, est en grande partie comblé par la stratégie artistique des auteurs du Vitrail de graver des gestes des protagonistes comme s'ils sont en train de les exécuter, des actions qui sont en train de se dérouler, ce qui produit de sa part cette impression de mobilité figée (*Caïn [...] marche dans une sorte de désert, Yubal [...] la bouche grande ouverte, etc.*) si vive et réelle. Du point de vue factuel le discours de l'ecclésiastique⁷⁴⁶ donne une nouvelle perspective à ce que Revel imaginait connaître ou à ce que les maîtres-verriers cherchaient à transmettre au détriment la version canonique du Chapitre IV (à noter que le Vitrail, œuvre de la Renaissance, honore en Caïn *le père des tous les arts*) :

Les explications qu'il me donnait, loin de dissiper l'étrangeté, ne faisaient que la préciser et l'approfondir. Quelle ambiguïté dans la disposition que ces verriers d'autant avait donné à leurs sujets, comme s'ils avaient voulu montrer, à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, qu'eux y découvrent autre chose!⁷⁴⁷

Par conséquent, c'est grâce à cette première conversation, un échange en anglais avec un ecclésiastique que Revel franchit un pas important dans la communication avec la ville qui semble parler à travers ses symboles. Le déchiffrement du Vitrail acquiert une importance majeure étant donné qu'il véhicule la vérité que Revel est en train de *décrypter*. Ce qui est essentiel, c'est de dénicher l'énigme, de distinguer le *faux* du *vrai*, de ne pas confondre le *coupable* avec *l'innocent*. Revel entre en jeu avec tous ces signes verbaux ou picturaux qu'il essaie de faire soumettre à une certaine logique. Dorénavant, le Vitrail marque une empreinte forte dans l'imaginaire de Revel par un jeu complexe des couleurs (prédominance du rouge), des

⁷⁴⁶ Il convient de remarquer que Revel planifie d'acheter une Bible anglaise afin de vérifier l'authenticité du passage que l'ecclésiastique lui rapporte - notamment en ce qui concerne des citations latines qui ornent des illustrations en verre

⁷⁴⁷ ET, p.99

formes, la disposition et la répartition particulière des scènes (effet de miroir et substitution de la gauche et de la droite), du collectif et de l'individuel (Abel - villes saintes/Caïn - villes maudites). Or, l'image passe du pictural à la réalité par un prisme de plusieurs interprétations enchevêtrées afin d'aboutir à la perception subjective de Revel: source première (texte biblique); représentation picturale ou codage pictural (Vitrail)⁷⁴⁸; perception individuelle, voire directe (Revel face au Vitrail); le commentaire, l'explication du guide (métadiscours explicatif); description du Vitrail dans la collection « Notre Pays et ses Trésors »; le roman de Burton « Meurtre de Bleston »; et un nouveau « méta-discours » - l'emploi du temps mené par le protagoniste qui converge ces diverses visions du même sujet. De ce point de vue, la convocation du code pictural dans le roman, modifie *l'organisation du langage littéraire* et détermine la *capacité descriptive du texte*.⁷⁴⁹L'image picturale se démembré et ses composants s'étendent dans le temps et l'espace et génèrent le récit polyvalent.

Pour Revel l'Ancienne Cathédrale devient à de différentes étapes de son séjour à Bleston un symbole de sa propre caïnisation (il trahit le nom de l'auteur du « Meurtre de Bleston » qui faillit être tué dans un accident d'auto). A cet égard, la deuxième visite du Vitrail dans l'Ancienne Cathédrale, devient un point culminant dans ce processus d'identification avec le meurtrier dont la tunique rouge parle de son crime en silence (« [...] tout s'accomplissait en silence: le labourage, le fratricide, la construction⁷⁵⁰ ») - et à travers cette alliance magique du rouge et de l'absence de son qui règne dans la cathédrale, à travers cette impossibilité d'élucider l'impression d'Abel (« [...] la tête d'Abel si blanche dans au milieu de sa flaque de sang [...] ») sur ce petit morceau de verre à cause de la distance, la ville intervient par son bruit, par le raclement de la voiture de police et un hurlement arraché à cette espace qui prédit, prépare un nouveau

⁷⁴⁸ « L'histoire est pour ainsi dire figée en un instantané a-temporel. Il revient ensuite au lecteur, qui accomplit à la fois un parcours visuel et un déchiffrement mental des signes picturaux, de transformer ce réseau de signes contigus en récit » - E. Jongeneel, « Michel Butor et le pacte romanesque, Ecriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description », De San Marco et Intervalle, Librairie José Corti, 1988, p.60

⁷⁴⁹ J. Nyikos, « Image et invisibilité. Le chef-d'œuvre inconnu et la question de l' « ekphrasis », *Marges*, 03 I, 2004, pp.21-26, mis en ligne le 31 juillet 2014. URL : <http://marges.revues.org/759>

⁷⁵⁰ ET, p.259

meurtre, alors que le sang d'Abel envahit tout l'ensemble de verrière comme une *lente averse* - Bleston rend Revel meurtrier:

Le sang rouge s'est mis à couler jusqu'en bas, comme une lente averse dans tout le ciel rouge de la cité, derrière les métiers de Yabal, derrière l'orchestre de Yubal, derrière la forge de Tubalcaïn, puis, débordant du Vitrail, à couler sur les murs et sur les dalles, même sur les bancs, même sur mes mains, surtout sur mes mains couvertes, teintées, imprégnées de cette épaisse couleur lumineuse, comme des mains de meurtrier, comme si j'étais condamné au meurtre, mes mains au centre de la flaque, mes mains au centre de la tache projetée par la scène d'en haut dans le silence⁷⁵¹.

Par conséquent, le Vitrail lui renvoi tantôt le reflet de sa propre *faute* commise envers son *frère*, tantôt il devient une manifestation de sa victimisation - Caïn qui déclare la guerre à Bleston et se met au rôle d'un investigateur. Et Bleston n'était-elle pas cette ville maudite du Vitrail qui venge par le biais de son véritable citoyen - James Jenkins que Revel soupçonne d'avoir tenté le meurtre de l'auteur du «Meurtre de Bleston»? Comme un complément narratif très important, dans ce combat avec un topos mythologique qui est d'ailleurs étroitement lié au sort de Caïn qui devient le fondateur de la cité (Enoch qui hérite de lui un caractère chaotique). Revel convoque ainsi un autre signe majeur dans le roman - tentative de la maîtrise de cette ville rebelle. Il établit une certaine correspondance entre le Vitrail du Meurtrier et les Tapisseries de Thésée, ce qui fait convertir le fratricide de Caïn en un fratricide glorieux qui valut au meurtrier le titre de roi. Il s'assimile à un certain moment à Caïn biblique (lutte pour la maîtrise de l'espace et meurtrier de son frère) ou à Thésée qui tue la Minotaure dans les labyrinthes de Bleston obtenant la victoire sur la ville - les tapisseries sont donc le pendant positif du « Vitrail de Caïn⁷⁵² », ou bien à l'investigateur dont la mission est de mettre en évidence une face réelle de la ville obsédée par un meurtre. L'investigation qui s'effectue dans les confins de son univers verbal - le journal personnel de Revel - devient donc un rempart de sa défense contre la ville, alors que

⁷⁵¹ ET, p.258

⁷⁵² E. Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque : Ecriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description, De San Marco et Intervalle*, Librairie José Corti, 1988, p.53

l'écriture sert de la stratégie de résistance contre elle. Ceci dit, le Vitrail exclusivement consacré à Caïn (agriculteur) qui met en avance ses descendants (Yabal - tisser, Tubalcaïn - forger et Yubal - musicien) reflète l'évolution de Revel des son arrivée sur ce *nouveau sol* - sur le sol de Caïn.

Revel qui a été d'emblée envahi *de l'absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir*, tisse et à forge, reconstruit et déconstruit avec des *mots* la réalité ambiante afin de se dérober à l'errance et l'aliénation de la ville inconnue, défriche la terre de Bleston et écoute son bourdonnement - *la cacophonie des voix urbaines*⁷⁵³ qui se heurte parfois à des moments du silence absolu, plus audibles parfois que le vacarme urbain de Bleston - silence de remords éprouvé par Revel. Le protagoniste qui traverse ce carrefour de dialogues de cultures, des époques, des mythologies, métamorphose la réalité et finit par se métamorphoser lui-même - et le Vitrail commence à raconter son histoire, une histoire de Revel. Le miroir miniaturisé est alors pensé comme un *agent de création* qui ne renvoie pas à Revel uniquement sa réflexion analogique, mais en tant qu'un objet de médiation par excellence, il lui permet de percevoir *cet ailleurs à travers de l'invisible*⁷⁵⁴. Il contemple dans les innombrables miroirs de sa propre fenêtre le reflet d'un homme qui a su maîtriser, résister dans cette lutte acharnée:

Tout d'un coup la fatigue accumulée depuis des mois, tout d'un coup ta fatigue, Bleston, s'est abattue sur moi, enveloppant mes os comme les replis d'un linceul humide, et je suis resté longuement immobile à considérer, au travers de mon propre reflet dans la pupille de la fenêtre, les

⁷⁵³ J. H. Duffy dans son analyse de *L'Emploi du Temps* met accent sur le bruit des escaliers mécaniques en acier chez Philibert's store (ET, p. 67), le bruit des pétards, éclatement des petites fusées dans la semaine de « Guy Fawke's Day » (ET, p. 119-120), les cris animaux dans le jardin zoologique (ET, p. 150), la démolition et l'écroulement de *Scenic Railway* (ET, p. 150), au mois de décembre une foule de femme, *le brouhaha accru de marteau des décorateurs* (p. 197).

⁷⁵⁴ S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Pluriel, Hachette Littératures, 1994, p.114, rapporté par F. Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », dans *Miroir et jeux de miroir dans la littérature médiévale*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp.17-26

innombrables gouttes d'eau, minuscules miroirs sphériques, tomber inlassablement dans Des Street, alors qu'il ne me reste plus que quelques instances pour terminer les pages de cette semaine⁷⁵⁵.

Par conséquent, Revel se présente comme un personnage à multiples visages. L'auto-attribution des rôles au seuil de la réalité et l'imaginaire s'effectue graduellement et à chaque moment majeur du séjour de Revel correspond à une scène concrète du Vitrail (et le vitrail n'est-il pas une sorte de puzzle reconstruit?). Revel qui traverse ainsi tous les stades symboliques du chapitre IV de la Genèse - du meurtre imaginaire au sacrifice, de la révolte à l'errance, du pacte au signe - clôt son aventure dans l'image de la « Nouvelle Cathédrale » qui représente la force de la survie de la ville qui refuserait d'être anéanti et que la Ville érige comme une image reflété de l'Ancienne Cathédrale dans une sorte de miroir abyssal (par ailleurs, c'est dans la Nouvelle Cathédrale qu'on découvre le cadavre dans le « Meurtre de Bleston ») et l'Ancienne Cathédrale qui parle, qui résiste comme un vivant, une menace éloquente et qui lui lance le défi:

Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace! Et si quelques-unes de mes maisons s'écroulent, ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruines et que je suis prête à laisser la place à cette autre villes de tes faibles rêves, de tes rêves que j'ai réussi à rendre si minces, si obscures, si dispersés, si balbutiants, si impuissants [...], mes cellules se reproduisent, mes blessures se cicatrisent; je ne change pas, je ne meurs pas, je dure, j'absorbe toute tentative dans ma permanence; ce nouveau visage que je te montre, tu le vois bien, ce n'est pas un visage du présent [...], c'est le visage présent de cette ville non pas ancienne, mais vieille que je demeure, de cette ville que certains disent condamnée⁷⁵⁶.

C'est ainsi que dans *L'Emploi du Temps* l'image et le texte créent un lieu d'échange où les correspondances entre visible/lisible s'inscrivent dans le champ du dialogue très riche, ce qui nous permet de parler de Revel en tant qu'un lecteur de l'image qui reflète de sa part, à de divers moments du déroulement de l'action, le destin du protagoniste. Ainsi cinq miroirs les plus importants dans le récit qu'E. Jongeneel repère (« Le Vitrail de Caïn » dans l'Ancienne

⁷⁵⁵ ET p.391

⁷⁵⁶ ET, p.306

Cathédrale; Les tapisseries de Thésée; Le plan de la ville; « Le Meurtre de Bleston » et la Nouvelle Cathédrale⁷⁵⁷) assume la fonction de la mise en abyme qui recouvre cette spéculait des actions. Dans « Mythologie et Intertextualité », M. Eigeldinger remarque:

La mise en abyme remplit une fonction structurale et sémantique par son insertion dans l'espace du roman, par les coïncidences qu'elle instaure, par les clartés qu'elle projette sur le déroulement et le sens du récit. Elle assume aussi une fonction révélatrice en englobant les trois caractères distinctifs que lui attribue Jean Ricardou: l'acte de la répétition, qui reprend et «multiplie» le récit, le phénomène de la condensation, qui le réduit à ses schémas fondamentaux, et l'anticipation sur le futur qu'il implique⁷⁵⁸.

Dans *L'Emploi du Temps* l'insertion du Vitrail dont nous avons évoqué un aspect spéculaire important est un immense miroir qui reflète le parcours du protagoniste au sein de l'espace urbain en spirale. Il devient une réflexion de sa propre condition interne, ainsi que donne un écho à la réalité que le protagoniste Revel est en train de construire. Dans ce contexte, il est significatif de mentionner les propos de Ph. Daros qui affirme que « le moirage provoqué par la diffraction paradigmatique de l'œuvre sur elle-même instaure précisément un jeu d'altérations de son identité en la métamorphosant en espace multidimensionnel et [...] transitionnel, à proprement parler, en lui conférant son volume de *volume*⁷⁵⁹ ». Le Vitrail fonctionne comme un tableau qui modèle l'aventure de Revel à Bleston et de surcroît, lui sert d'un support visuel de son cheminement désarçonné au sein de la ville maudite - ville de Caïn. Revel y repère des signes qui sillonnent son errance et lui parle de son sort dans une perspective à la fois rétrospective et prospective. Ceci dit, on est en présence de la création d'une œuvre bi-générique dans laquelle d'après L. Dällenbach deux strates narratives se frôlent, se croisent à plusieurs

⁷⁵⁷ E. Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque : Ecriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description, De San Marco et Intervalle*, Librairie José Corti, 1988, p.25

⁷⁵⁸ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973, p.50, cité par M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.81

⁷⁵⁹ Ph. Daros, « De la réflexivité en général et la mise en abîme (comme procédé) en particulier », dans *Littérature, modernité, réflexivité*, Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 165

reprises. C'est justement par l'intermédiaire de ce miroir immense que le passage du mot vers le code visuel et vice versa, met en cause l'objet même de ce va-et-viens: Revel qui se voit projeté à travers le récit de Caïn, visualise à travers le Vitrail l'interaction, la collision de deux espaces, de deux temporalités et devient un véritable architecte de la réalité. Et l'intersection de la réalité de départ avec sa représentation forge des relations complexes, instables et fusionnantes. Cette médiation sur le mythe de Caïn se base ainsi sur la pratique de la specularité référentielle et décrit au deuxième degré une « œuvre déjà représentative⁷⁶⁰ ». Le jeu de miroir ne met pas en concurrence Caïn avec le protagoniste, mais le pousse à s'identifier à lui. Ce miroitement se poursuit pourtant par la description des miroirs sphériques qui reviennent d'une manière récurrente dans le texte (les salons de Burton et Bailly).

Il convient de remarquer que M. Butor valorise l'image en tant qu'un porteur de la force narrative profonde - l'image textuelle et le récit dans *l'Emploi du Temps* représentent des composants corrélatives, entre lesquels s'établit un réseau d'échanges implicites ou explicites. Vu le rôle de l'image dans le processus de l'identification du sujet, J. Jouve fait la référence à la théorie de J. Lacan sur « Le stade du miroir », où Lacan développe l'idée de la perception de moi par un enfant à travers de son propre image dans un miroir. C'est l'image reflétée dans un miroir qui lui fournit le premier indice de son unité corporelle. C'est ainsi que le réel et l'image sont entrelacés et tendent souvent à la confusion. A part cette image renvoyée par le miroir, le sujet/enfant s'identifie souvent dans l'image de son semblable, « qui lui fait objectivement défaut ». Le vide s'instaure entre l'image réelle et l'image venue de son double⁷⁶¹. Et ceci provoque l'aliénation et l'incertitude dans l'identité du sujet, ce qui est le cas du personnage Revel, qui s'oppose à « des personnages fantomatiques », les variantes de sa personnalité formées par Bleston. La construction de l'identité est également liée à cette alternance de l'imaginaire et du

⁷⁶⁰ Ph. Hamon, discussion dans le cadre du colloque « Architectes et architectures dans la littérature française ». Colloque international organisé par l'ADIREL sous le patronage de l'Université de Paris IV-Sorbonne et avec le concours du CNRS, septembre, 23-25 octobre, 1997. Publié en 1999, *Travaux de littérature*, vol.XII, Paris, Klincksieck, p.210

⁷⁶¹ V. Jouve, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2007, p.94

symbolique. Ravel n'arrive à reconstruire son identité qu'après le passage aux mots, voire à l'écriture⁷⁶². C'est ainsi que M. Butor crée une œuvre d'art qui ne donne pas « une vision claire et totale des choses, ni même une « interprétation »; mais, seulement un « effort d'interprétation », d'où cet effet de *mystère*⁷⁶³. Il se lance ainsi dans cette aventure artistique où la réalité est impossible à saisir- le roman ne transpose directement la réalité, il n'y a qu' « une série d'équations romanesques qui essaient de définir symboliquement le réel sans jamais pouvoir l'atteindre⁷⁶⁴ ». Or, son objectif n'est pas la description minutieuse du réel en accumulant les détails, mais par ces précisions objectives, d'occulter sur « l'étude critique de la connaissance du réel », « expérimenter toutes les « formes » et les « catégories » » de la réalité⁷⁶⁵. Butor est *constructeur* qui utilise la matière première du mythe de Caïn, l'énergie expressionniste de l'art pictural, afin de fragmenter le récit et les morceaux éparpillés dans ce réseau spatio-temporel, de donner cette profondeur narrative à *L'Emploi du Temps* qui fournit des indices à la réalité du protagoniste - un certain nombre de croisements, d'intersections commence à saturer le texte romanesque, selon une « sorte d'abyssal jeu de miroir⁷⁶⁶ », de construire une illusion même de cette réalité - une sorte d'un simulacre. Comme remarque Jennifer R. Waelti-Walters:

Butor cherche à présenter dans *L'Emploi du Temps*, c'est la difficulté d'être écrivain dans la « danse cosmique » de l'univers post-einsteinien - univers où tout est perçu comme faisant partie d'un réseau de champs de force dont notre compréhension est nécessaire fragmentaire, multiple et mobile, entraînés que nous sommes, comme dans un kaléidoscope, par le mouvement des particules: chaque fois que nous changeons de position, notre perspective sur tout change aussi⁷⁶⁷.

⁷⁶² V. Jouve, *La poétique du roman*, Armand Colin, 2007. p.91

⁷⁶³ R.-M. Albérès, *Michel Butor*, Paris, Editions Universitaires, 1964, p.54

⁷⁶⁴ Ibid. p.55

⁷⁶⁵ ET, p.58

⁷⁶⁶ D. Viart, « Mythes et imaginaire des signes dans la fiction romanesque: Butor, Robbe-Grillet, Simon », dans *Mythe et Création*, publié par P. Cazier, Presses Univ. Septentrion, 1994, p.275

⁷⁶⁷ J.R. Waelti-Walters, *Michel Butor*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1992, p.17

De sa part, Georges Raillard souligne que ce sont justement ces *édifices illusionnistes* que l'homme moderne construit, n'est que le simulacre de la réalité où le *moi* découvre « sa projection hors de soi. »⁷³⁹ Comme J. Cocteau remarque « les miroir feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images⁷⁶⁸ » et ne serait-ce pas le cas de Revel qui crée une autre réalité mythique, hors de la réalité primaire - le réel renvoyé par cet immense objet spéculaire qu'est le Vitrail où le *moi* transformé, défiguré se met à se reconstruire sous de différentes facettes: « Mais c'est parmi les illusions que nous avons cheminé: les images d'un univers infiniment morcelé, mais dans lequel la totalité se reflète vertigineusement dans chacune de ses parties⁷⁶⁹. »

4.4.2 « Le Meurtre de Bleston » - réécrire le crime de Caïn

Le roman policier que Revel découvre chez *Baron's*, sur une des tables réservées à la collection *Penguin verte* (*Crime and Detection*) avec un rectangle blanc à la place de la photo de l'auteur, assume la fonction de *connecteur* qui relie le grand symbole de la ville - l'Ancienne Cathédrale avec le destin du protagoniste. Cet exemplaire du roman policier, ultérieurement remplacé⁷⁷⁰ par un autre, déposé habituellement sur le coin gauche de la table dans la demeure de Revel avec tous les autres documents sur la ville de Bleston, forme ainsi cette unité mystérieuse d'éléments de lutte, d'investigation, de recherche, qui s'organisent en un immense appareil de défense. Comme le remarque E. Jongeneel, la table joue donc un rôle d'un *réservoir* important, d'un *point de repère, accumulateur* des données à l'intérieur d'un récit *économe et remémoratif*⁷⁷¹, qui

⁷⁶⁸ J. Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932

⁷⁶⁹ G. Raillard, « Des quelques éléments baroques dans le roman de Michel Tournier », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, No14 (pp.179-194), 1962, p.190. URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1962_num_14_1_2225

⁷⁷⁰ L'idée de substitution est fortement présente dans *L'Emploi du Temps* - plans de la ville, exemplaires du *Meurtre de Bleston*, Nouvelle Cathédrale substituée à l'Ancienne Cathédrale.

⁷⁷¹ E. Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque : Ecriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description, De San Marco et Intervalle*, Librairie José Corti, 1988, p. 61

permet à Revel de structurer son propre espace intérieur suite à des principes d'organisation particuliers. Or, un autre exemplaire du *Meurtre de Bleston* réapparaît ultérieurement à l'*Oriental Bamboo* (une microstructure importante, un lieu *en abyme* évoqué dans le roman policier) où le détective Burnaby Morton aperçoit la victime Johnny Winn la veille de son assassinat - et où Revel rencontre George William Burton (auteur anonyme du *Meurtre de Bleston*) dont l'attention a été saisie par deux exemplaires du *Mettre de Bleston* déposés sur la table de Revel en train de contempler la façade de l'Ancienne Cathédrale. A ce propos, il est significatif que ce symbolisme du *rond* (la table) se complète avec l'image de la tortue que Revel dessine machinalement sur l'un des exemplaires du *Meurtre de Bleston* (la Tortue figure également sur la troisième tapisserie de Thésée) soulignant cette valeur que le protagoniste attribue à ce roman policier - porteur de l'univers - qui marque d'ailleurs *l'ouverture* de la nouvelle *époque* pour lui. De plus, ce qui s'avère important c'est que Revel aperçoit la couverture du livre, pour la première fois, à travers la vitre de la librairie, ce qui présupposerait dorénavant ce jeu de réflexivité, de transparence ou bien de « [...] trans-apparence purement médiatique de l'espace réel [...] »⁷⁷² dans une œuvre fictionnelle. Le roman policier se transforme ainsi en un actant majeur du récit et circonscrit une frontière nette entre deux séquences temporelles ou spatiales pour Revel enfermé dans le labyrinthe de Bleston où le règne du visuel modèlera l'espace intime de *moi* du protagoniste et fonctionnera comme un espace-miroir.

Donc, c'est à travers le *Meurtre de Bleston* que Revel conceptualise et contextualise son rapport avec la ville dont cette face meurtrière ne semble pas être uniquement une pure fiction, mais un versant fictionnel de la réalité - un lieu de rencontre de la production artistique, l'investissement mythologique et des données factuelles. Inspiré éventuellement d'un fait divers - d'un fratricide commis dans une des maisons de Bleston - l'auteur du roman policier crée une œuvre qui porte un aspect dénonciateur de la ville en retravaillant les contours de son visage réel au seuil de l'imaginaire (y compris mythologique) et de la réalité. Le fait que l'ami du cousin des Bailey - Richard Tenn (dont le frère est mort dans des circonstances mystérieuses) - reconnaît dans

⁷⁷² P. Virilio, « Le règne de la délation optique », *Le Monde Diplomatique*, 1998

l'appartement décrit par l'auteur, l'intérieur de sa propre maison ⁷⁷³ (des maisons blestoniennes obéiraient-elles à un principe d'organisation similaire?!) semble souligner l'universalité de l'acte de meurtre qui se perpétue au sein de l'espace dont l'identité recouvre un élan, une pulsion d'agressivité d'ordre fratricide. Le rapport entre meurtre et espace citadin est d'emblée bien explicité par le biais du titre et de l'insertion des indices micro ou macro-spatiaux (description de l'appartement de la victime, Nouvelle et Ancienne Cathédrales - lieux de meurtre) auxquels le roman policier octroie une densité, une nouvelle dimension sémantique. Par conséquent, c'est sur *la foi de son titre* que Revel recherche d'ailleurs dans l'auteur du *Meurtre de Bleston* un complice (« [...] un sorcier habitué à ce genre de périls[...] »), un *auxiliaire précieux* qui le munit de la stratégie lui permettant de survivre une année à Bleston, de défier les *mesquineries* de la ville. Or, c'est par l'intermédiaire du *verbal* médiatisé que Revel cherche à comprendre et à maîtriser le langage de Bleston qui risque d'anéantir le protagoniste dans un abyme d'oubli et de malédiction.

Le *Meurtre de Bleston* auquel Revel accorde premièrement une importance particulière vu son côté utilitaire - avec la description détaillée de la structure et de l'espace de Bleston, ce qui le met en valeur, c'est son mimétisme référentiel en abyme - construisant un univers diégétique second par rapport à un niveau diégétique premier, le roman policier opère une transposition du fratricide biblique (du récit *Cain et Abel*) qui avec un code pictural majeur « le Vitrail du Meurtrier » forme un mélange du *mythe* et du *réel*. Bien que les citations du *Meurtre de Bleston* soient rapportées avec une parcimonie, au seuil du manifeste et du latent, ces extraits mettent accent justement sur cette isotope de meurtre en relation avec le premier fratricide de l'humanité. Dans ce contexte, à part la phrase introductrice que Revel cite dans sa chambre à *l'Ecrou* (phrase que Jenkins répète intuitivement prétendant de ne pas avoir lu le livre), l'extrait récité par Rose le jour où Revel livre la véritable identité aux sœurs Bailey, acquiert une portée particulièrement symbolique et assure la dimension inter textuelle du *Meurtre de Bleston*. Cette

⁷⁷³ Il est significatif que le frère de Tenn soit mort dans un accident d'auto et rejoine ainsi les rangs des victimes de Bleston

référence directe à Abel biblique, trahit déjà le lieu du crime (Ancienne Cathédrale) où, par l'intermédiaire du *rouge* le fratricide biblique se répercute dans un acte d'assassinat commis dans un lieu symbolique de Bleston, à l'époque moderne. L'auteur qui transpose le mythe au présent, le détache ainsi de son paradigme religieux en créant du matériau d'origine une fiction révélatrice:

« A dark stain, spreading on the pavement, in the red light projected by the running down of Abel's blood » (une tache sombre s'étendant sur le dallage de la lumière rouge projetée par le ruissellement du sang d'Abel »)⁷⁷⁴.

Or, le *Meurtre de Bleston* est un roman du genre policier et il est significatif qu'à travers ce clivage de genres, dans *l'Emploi du Temps* M. Butor nous propose ce petit parcours théorique du mécanisme de construction du roman policier, une sorte de méta-texte, exposé par l'auteur même (Hamilton) lors de l'entretien avec Revel:

[...] tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse, ou le bas de soie qui étrangle, mais par l'explosion de la vérité⁷⁷⁵.

Ainsi, le *Meurtre de Bleston* développe cette dualité de meurtre (le crime en abyme) où le meurtre initial commis dans la Nouvelle Cathédrale en engendre un autre - cette fois-ci celui d'un criminel/fratricide mis à mort par le détective Barnaby Morton dans l'Ancienne Cathédrale (de la dualité du crime à la dualité d'espace). Il est donc symbolique que le sang du meurtrier rejoint ainsi le ruissellement du sang d'Abel afin de *faire parler* le sang de la victime dans le cadre d'un *topos* particulier (Ancienne Cathédrale avec son Vitrail du Meurtrier). Pourtant, le sang versé symbolise à la fois un acte de punition du coupable, mais en même temps, elle porte une connotation du meurtre caïnique, mais cette fois-ci un meurtre justifié, impunissable. Le

⁷⁷⁴ ET, p.80

⁷⁷⁵ ET, p.191

déplacement du modèle bourreau/victime qu'incarnent respectivement les deux frères vers celui du détective/criminel, nous renvoie à la configuration où le coupable est tué par celui qui symbolise la justice (une vision différente du texte biblique - Caïn protégé par un signe). Cette *explosion de la vérité* qui se traduit par cet acte de punition, clôt ainsi la boucle de la violence et le détective ne fait que conclure ce que le meurtrier a commencé, a laissé en *suspens*. Le détective qui symbolise un ensemble de mécanismes légaux - un immense appareil puissant - *démasque* et *dévoile*- il tue en parole et en acte celui qui va à l'encontre de l'ordre établi, celui qui démontre de sa part la fragilité de cet ordre même:

Il purge ce fragment du monde de cette faute, qui n'est pas tant le meurtre lui-même, le simple fait que l'on a tué (puisque'il peut y avoir un pur meurtre, ce sacrifice de rajeunissement), que la salissure qui l'accompagne, la tâche de sang et l'ombre qu'elle répand autour d'elle, et, en même temps, de ce malentendu profond, ancien, qui s'incarne dans le criminel à partir du moment où celui-ci, par son acte, en a révélé la présence, réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénonçant la fragilité⁷⁷⁶.

Or, c'est par cet acte meurtrier que le détective retrouve une reconnaissance, c'est le transgresseur qui lui attribue son titre, justifie sa raison d'être. Par conséquent, le détective qui résout l'énigme et qui tue celui qui lui octroie ce titre, ne devient-il pas le *fil du meurtrier* (*Œdipe*). D'ailleurs, cette fusion du mythe de Caïn et Œdipe, ne revient-t-elle ultérieurement lors de la tentative de meurtre supposé du roman policier. Or, L. Dällenbach souligne un *caractère allégorique* de l'accident de Burton, affirmant que « s'il se met lui-même à écrire, le lecteur de l'Emploi du temps, comme Revel, en viendra à tuer celui qui a guidé ses premiers pas⁷⁷⁷ ».

Ainsi Revel qui médite sur le mythe de Caïn et Abel justement par l'intermédiaire du *Meurtre de Bleston*, propose une double réception du mythe du fratricide dans sa propre réalité

⁷⁷⁶ ET, pp.192-193

⁷⁷⁷ L. Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1972, p.22

blestonienne. D'une part, il se met au rôle de Caïn - la confession faite par l'auteur anonyme sur son identité à un étranger (Revel), à quelqu'un qui est hors du système de Bleston, représente une manifestation de confiance, alors que le fait de dévoilement par Revel du nom de l'auteur anonyme prend une valeur de trahison. Dans ce contexte, l'acte même d'avoir dénoncé Burton n'inscrit pas Revel dans la continuité de crimes inhérents à Bleston, ne le transforme-t-il pas en *fils* de cet espace souillé par le péché de Caïn? D'autre part, Revel se détache de ce paradigme du meurtrier et échafaude un scénario criminel organisé contre Burton - donc, à l'instar du modèle du *Meurtre de Bleston*, il élabore sa propre structure du récit policier par le travail d'autoréférence, ce qui assure l'emboîtement du roman policier dans le canevas textuel de son propre emploi du temps. Ainsi *L'Emploi du Temps* serait en quelque sorte un roman policier au carré⁷⁷⁸. » Sous les rapports de parallélisme et d'équivalences, il endosse le rôle d'un détective et entame une investigation sur la tentative du meurtre qui restera un énigme irrésolu, ce qui le discréditera en tant qu'un détective - n'est-ce pas la ville de Bleston elle-même qui est responsable de ce *pseudo*-crime, alors que *son histoire de l'enquête* (T. Todorov) ne s'avère-t-elle pas à être fautive vu que le seul coupable dont l'image émerge du fond du paysage citadin de Bleston, c'est lui-même - Revel.

Il convient d'admettre que le Nouveau Roman qui manifeste une attention particulière à la structure du roman policier, joue sur son esthétique et sa métaphysique en termes de dévoilement du secret, de soupçon, de culpabilité et d'innocence, d'errance ou de labyrinthe. Cependant, L. Janvier, qui appuie sa réflexion à propos de la conception du monde justement sur un terme de « soupçon généralisé⁷⁷⁹ », remarque que « [...] le Nouveau Roman, c'est le roman policier pris au sérieux. » Or, le Nouveau Roman qui essaie de rompre avec les principes du roman traditionnel, cherche à s'approprier d'un nouveau langage, des nouvelles formes de narration, afin d'accéder dans cette « ère de soupçon » (N. Sarraute) à vérité absolue.

⁷⁷⁸ M. Lits, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du CEFAL, 1999, p.134

⁷⁷⁹ L. Janvier, *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1964, p.46

Ainsi, le *Meurtre de Bleston*, qui n'obéit pas au modèle générique traditionnel du roman policier, donne une nouvelle dimension mythique à l'univers de Revel qui vacille sous le poids imaginaire. La ville de Caïn, qui dans son décor hostile héberge des crimes sordides, se transforme pour Revel en un lieu de quête d'innocence qu'il essaie de retrouver à travers la transmutation de la matière coupable de Bleston. Revel construit son propre récit à contre courant basé sur une triple activité de lecture, d'interprétation et d'écriture et dont l'objectif est de discerner à travers cette accumulation de divers éléments archétypaux, le réel afin de le rendre intelligible. Donc, à l'instar d'Hamilton/Burton qui fait recours à un *mot* afin de dénoncer le *péché tapi*⁷⁸⁰ dans les maisons de Bleston et Revel qui passe du stade de complicité à celui d'assimilation avec l'auteur anonyme du *Meurtre de Bleston*, édifie lui-même son propre rempart de mots qui se révèle comme étant l'unique arme de défense contre Bleston.

4.4.3. *Tisser et forger le texte: Journal intime et enjeux du temps retrouvé*

Dans les chapitres précédents nous avons abordé la question de la perméabilité entre l'univers fictionnel et les ancrages mythologiques de *l'Emploi du temps* sous l'exemple du *Meurtre de Bleston* et le *Vitrail du Meurtrier* qui façonnent, reconfigurent la réalité du personnage Revel au seuil du réel et l'imaginaire. L'insertion de ces deux *miroirs* référentiels (qui nous renvoie une image transposée du mythe de Caïn et Abel) dans le tissu romanesque met en jeu les particularités de structuration de l'espace dans son appréhension directe ou métaphorique. D'une part, ils permettent à Revel d'appréhender la corrélation de son destin individuel marqué par le signe de Caïn dans un topos géographique significatif - ville maudite de Bleston, ville babélique - auquel le paradigme emblématique de Caïn meurtrier reste symboliquement attaché.

⁷⁸⁰ « Si tu agis bien, tu le relèveras. Mais si tu n'agis pas bien, le péché est tapi à ta porte: son désir se porte vers toi, mais toi, maîtrise-le! » (Genèse 4:6-7)

Et d'autre part, l'incorporation du roman policier développe un autre versant du récit de Caïn et Abel en la qualifiant d'un *simple référent culturel*⁷⁸¹. Dans ce contexte, la rédaction du journal intime, voire l'activité diaristique du protagoniste, assume une fonction de condensateur, d'un terrain de dialogue des enjeux de la perception de la réalité et de sa dimension mythologique en puisant son inspiration dans ces deux codes artistiques majeurs. Le journal intime opère ainsi une catégorisation spatiale bien nette: Hénochia et villes maudites (ville de Babel, Sodome, Gomorrhe, Babylone, Rome) se réfractent dans l'espace blestonien, alors que Caïn et ses descendants s'amalgament avec des habitants de la ville-labyrinthe.

Or, suivant de près le texte génésique la dimension oxymorique de l'espace caïnique dans la chapitre IV, se traduit par la transformation fulgurante de lieu de meurtre en celui d'errance et par conséquent, en lieu de civilisation et d'art. Cette dualité conceptuelle que revêt le mouvement de Caïn - de Nôd⁷⁸² (pays d'errance) à Hénoch - aboutit finalement à une solidification d'un *corps en mouvement* (V. Léonard-Roques), ce qui contribue dorénavant à un profond changement du paradigme du meurtre et du meurtrier. Ainsi Revel qui par ce clivage du réel et de l'imaginaire s'assimile avec Caïn et ses descendants, ne recherche-t-il pas à reconquérir cette autre dimension de Bleston - avec une lecture positive du mythe et cette activité de créer - d'écrire - ne le rapproche-t-elle pas d'ailleurs aux descendants du personnage de Caïn aussi controversé?! Revel qui passe du stade d'enquête au stade de *recherche du temps perdu*, essaie donc de combler le vide apparent de son passé, qui pourrait tout simplement n'être qu'un effet illusoire de Bleston; ville-sorcière avec sa force amnésique - ville d'oubli, hypnotisante (rivière Slee qui fait préférence au fleuve de l'Enfer de la mythologie grecque - Styx) face à laquelle Revel se sert de l'écriture « d'ordre anamnétique », qui assume à la fois la fonction de « détection, de purification et de sauvetage⁷⁸³ ». Or, c'est après son échec subi dans l'investigation d'un pseudo-crime que le journal intime dépassant les limites du roman policier

⁷⁸¹ V. Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.328

⁷⁸² Le verbe hébreu *nad* qui signifie *errer*.

⁷⁸³ E. Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque : écriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description, De San Marco et Intervalle*, Librairie José Corti, 1988, p.21-22

et devient un mécanisme avec un objectif bien précis - de « [...] reprendre possession de tous ces événements [...] »⁷⁸⁴ » que Bleston menace d'anéantir, d'effacer.

Avec l'emploi du temps, Revel nous fournit cette vision à partir l'*interne* et c'est particulièrement par l'intermédiaire du *dedans* que le *dehors* s'ouvre avec ses contraintes, sa complexité et sa profondeur et qui traduit peut-être cette conception spatiale de Leibniz qui affirme que « [...] l'espace n'est rien d'autre que l'ordre de l'existence simultanée des possibles⁷⁸⁵ ». Le journal intime de Revel recycle, retravaille ainsi le matériau mythologique et trouve l'appuie dans les mécanismes temporels dans l'intention d'effectuer la *lecture*, le *décodage* correct, voire adéquat, de l'espace blestonien encadré par cet espace textuel aussi personnel. Ainsi, l'*Emploi du Temps* se focalise totalement sur l'homme, « [...] ici et maintenant, engagé dans son présent, s'efforçant de parler dans l'espace et de faire parler l'espace autour de lui⁷⁸⁶ ».

Dans « Poétique de l'espace » (1989), G. Bachelard qui fait accent particulier sur la valeur subjective de l'espace, constate que : « [...] l'espace est tout, car le temps n'anime pas la mémoire. La mémoire! - chose étrange! - n'enregistre pas la durée concrète. [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les bons fossiles de durée concrétisée [...] Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés⁷⁸⁷. » Selon G. Bachelard c'est justement par le biais des fixations dans l'espace qu'on arrive à *revivre des durées abolies*, autrement dit le lieu spatialise le temps, en le transformant en un élément subjectif. Alors l'espace est configurée par l'intrusion du sujet avec son énonciation narrative qui le décompose. De sa part, G. Deleuze rapporte la question du *devenir* à celle de la spatialité: penser l'espace c'est penser sa propre identité. Dans « L'empirisme et subjectivité », G. Deleuze souligne que :

⁷⁸⁴ ET, p.46

⁷⁸⁵ G.W. Leibniz, « Lettre à de Volder du 30 juin 1704 », dans *Les Deux labyrinthes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sup », 1973, p.69, cité par J. Faerber, « Le déni du lieu ou l'utopie baroque dans l'œuvre de Michel Butor », p.283 dans *Michel Butor: Déménagements de la littérature*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (pp.271-289)

⁷⁸⁶ J. Hadjii, *La quête épistémologique du Nouveau Roman, les objets*, Paris, Publibook, 2009, p.33

⁷⁸⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, Quadrige, 1989, p.28

[...] le problème du statut de l'esprit, finalement, ne fait qu'un avec le problème de l'espace⁷⁸⁸. » M. Bakhtine et Y. Lotman postulent, de leur part, que des structures spatiales qui se déploient au sein du monde frictionnel acquièrent une portée fondamentale dans la production du sens. Alors, ils parlent de la puissance spéculaire de l'espace qui véhicule la vision du monde qui s'y reflète et permet à l'auteur de *transposer l'univers dont il est issu*. M. Bakhtine, de son côté, part d'idée que le temps se réalise dans l'espace et vice versa⁷⁸⁹. Il met un accent particulier sur la bipolarité de l'espace/temps et attribue une nouvelle dimension à la corrélation (constellation) spatio-temporelle. Le concept du chronotope conçu par M. Bakhtine, tout en étant qualifié d'une « catégorie littéraire de la forme et du contenu⁷⁹⁰ », transmet une esthétique particulière d'un genre romanesque et de la transposition poétique de l'espace même. Or, selon certains chercheurs, si Y. Lotman attribue la préférence au *règne du visuel* (espace), d'après H. Mitterand, à travers cette indissolubilité espace/temps, M. Bakhtine reconnaît le *primat du temps sur l'espace*, vu que « [...] c'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace [...] »⁷⁹¹.

Pourtant la polysémie de la notion d'espace est une question largement débattue par la critique littéraire, dont la valeur vacille entre sa portée métaphorique et sa dimension morphique. De l'espace littéraire - terme né sous le plume de M. Blanchot (1955) qui conçoit l'espace en tant qu'un *univers clos* et *intime* de médiation entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur⁷⁹², aux approches géocentrées, voire analyse de l'espace dans la dimension géographique au sein d'un texte littéraire. Les enjeux de la spatialité représente une clé, un outil d'une part de la structuration, de la conceptualisation de la vision du monde et d'autre part, de sa représentation subjective dans le cadre de la spatialité textuelle.

⁷⁸⁸ G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, PUF, Paris, 1957, p.97

⁷⁸⁹ A. Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescence* 3, 2013

⁷⁹⁰ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.237

⁷⁹¹ H. Mitterand, « Chronotopies romanesque : Germinal », *Poétique* No81, 1990 (pp.89-104), p.91, cité par Bi Kacou Parfait Diandué, *Topolectes* 2, Paris, Editions Publibook, 2013, p.76

⁷⁹² A. Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences* 3, 2013

De ce point de vue, le journal intime de Revel acquiert une double importance. D'une part, c'est par la maîtrise des références spatiales et des indices temporels que Revel essaie de capter cette trace du réel, caché derrière une amalgame des symboles et des fabrications (ce qui détermine la structure transcendantale du récit), d'observer cette intrusion du mythe dans un espace moderne de Bleston. Et d'autre part, il cherche à produire, à créer une spatialité représentative (son journal) afin de traduire une spatialité représentée (Bleston) avec ses décalages, des rapprochements, des éloignements. Ceci dit, c'est à travers ces images artificielles qui semblent produire un effet-simulacre de Bleston, que Revel essaie de retrouver des balises du réel. Alors s'agit-il de suivre ce processus complexe de la *substitution au réel des signes du réel*?⁷⁹³, afin de tracer la marge entre la spéculation et la réalité. De ce point de vue, le passage où Revel évoque des nuées rouges sur l'écran au *Cinéma Royal* (lors de la projection du film *The Red Night Roma*), est à juste titre très significatif:

[...] fabriquées dans le dessin d'être montrées à des milliers de spectateurs à demi sommeilleux comme nous, qui les rembourseraient à cent fois leur valeur, avec ces simulacres de nuées, rouge comme le ciel de verre au-dessus de la ville de Caïn dans l'Ancienne Cathédrales, avec ses simulacres rouges, produit d'une spéculation criminelle sur l'abrutissement de tous ceux empêtrés comme nous dans les lacets de géantes villes sournoises, rampantes, insidieuses, telle Bleston [...] ⁷⁹⁴.

Et Revel qui commence à rédiger son journal intime avec un décalage de 6 mois (le 1 mai - date de commencement de rédaction du journal et le 8 octobre - l'arrivée à Bleston) prend ce recul vers le passé visualisant la coprésence de deux mouvements, deux séquences temporelles⁷⁹⁵ avec ce jeu des caractères (capitale - temps de récit, minuscule - temps de l'histoire). Il marque ainsi

⁷⁹³ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.11

⁷⁹⁴ ET, p.301

⁷⁹⁵ Selon G. Raillard, avec *L'Emploi du Temps* M. Butor nous propose la *forme du canon* musical avec le croisement de différents niveaux temporels (*Butor*, Paris, Gallimard, 1968, p.190), alors que P. Brunel le qualifie d'un *roman musical* (*Le texte et le labyrinthe*, Paris, PUF, 1995, p.11). Le canon est une forme musicale polyphonique où les différentes voix entrelacées développent la même ligne, la même idée mélodique. *L'Emploi du Temps* se compose de cinq parties (L'Entrée, Les Présages, L'« Accident », Les Deux Sœurs, L'Adieu), voire de cinq voix.

ce point démarcatif entre deux durées différentes où, à certains moments, deux plans temporels tantôt se croisent - le narrateur remonte vers le passé, essayant sans cesse de rattraper le retard, de diminuer la distance - tantôt c'est le protagoniste se focalise sur le présent, voire se sert du présent avec des mentions du temps futur quasi onirique (« L'été sera court; quand je partirai en fin septembre, quand je m'arracherai enfin à Bleston [...] quand enfin j'aurai la possibilité, délivré, de retrouver ma forme humaine, de laver mes yeux[...] »)⁷⁹⁶. Le présent de narration *transforme l'apparence du passé*, alors que *l'épaisseur* et la *distance* entre des moments vécus ne se mesure plus par jour, par semaines, mais bien par des siècles. Le présent et le passé mélangés forment une réalité à la marge du *vécu* et du *punctuel* afin de retrouver une clé de la maîtrise de la ville dans la maîtrise du temps - le journal intime devient donc une stratégie à donner une chronologie des événements, de rattraper le temps de l'histoire, de reconstituer des souvenirs plongés dans l'opacité du passé par la narration à rebours:

[...] cette distance beaucoup trop grande que j'espérais rapidement réduire, que je dois essayer de resserrer de plus en plus au fur et à mesure que j'avance, et qui, de jour en jour, en quelque sorte, s'épaissit, devient plus opaque⁷⁹⁷.

Ceci dit, l'enjeu de la tâche n'est pas évident: restant dans la même dimension spatiale, Revel a du mal à saisir ce passé qui échappe tout le temps: interférence, scintillement tant de lignes, effacement des repères - voire le passé qui pèse sur le présent, des *choses* qu'il risque de déformer, d'oublier - « [...] si je tarde trop à les écrire [...] »⁷⁹⁸. Par l'écriture qui traduit une configuration spatiale, il marque l'espace, alors que le temps reste un défi à surmonter⁷⁹⁹. Par

⁷⁹⁶ ET, p.149

⁷⁹⁷ ET, p.167

⁷⁹⁸ ET, p.169

⁷⁹⁹ J. Kristeva souligne: « L'écriture dure, se transmet, agit en l'absence des sujets parlants. Elle utilise pour s'y marquer l'espace, en lançant un défi au temps: si la parole se déroule dans sa temporalité, le langage avec l'écriture passe à travers le temps en se jouant comme une configuration spatiale. Elle désigne ainsi un type de fonctionnement où le sujet tout en se différenciant de ce qui l'entoure, et dans la mesure où il marque cet environnement, ne s'en extrait pas, ne se fabrique pas une dimension idéale pour organiser la communication, mas

conséquent, l'exercice scriptural de Revel n'hérite-t-il pas de ses déambulations dans l'espace, de son égarement et de son errance, un caractère plutôt dispersé, éparpillé (éclatement de la linéarité). Il a besoin de relire afin de s'auto-corriger, de s'auto-vérifier. La disjonction temporelle entre le moment de narration et des moments narrés, cette difficulté de maîtriser le temps afin de construire un tableau uniforme, homogène, traduit la déstabilisation psychologique. Revel recherche des repères de fixité en captant ce temps qui alterne les mémoires et déforme l'espace polysémique à multiples dimensions. De sa part, L. Dällenbach a mis en évidence ce phénomène de spatialisation⁸⁰⁰ du temps chez Butor. Le temps constitue ainsi un chaînon important dans le processus de restitution mémorielle de Revel - le temps qui se greffe sur l'espace, s'appréhende de sa part comme un mouvement⁸⁰¹, un parcours d'un trajet, d'un espace dont le *fantôme obsède la conscience réfléchie*⁸⁰²:

Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1 mai où j'ai commencé à les tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà méconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcours, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore⁸⁰³.

A travers ce ballotement dans l'espace et à l'anachronisme dans le temps, Revel entreprend ce jeu des perspectives, de la focalisation narrative, d'une part avec ce présent enfermé dans un

la pratique dans la matière et l'espace même de cette réalité dont il fait partie, tout en s'en différenciant parce qu'il la marque. » (*Le langage, cet inconnu. Une intuition à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, p.29

⁸⁰⁰ L. Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1972

⁸⁰¹ Selon Bergson, le temps et le mouvement sont des actes psychiques indivisibles. En termes de temporalité, *l'Emploi du Temps* est un immense flux ininterrompu qui renvoie une image du temps qualitatif (S. Gallon, « Michel Butor, c'est dans la phrase que tout est »)

⁸⁰² E. Kaës, « Victor Hugo et Michel Butor », dans *La réception de Victor Hugo au XX siècle*, Actes du colloque international de Besançon - juin 2002, textes réunis par C. Mayaux, Centre Jacques-Petit, L'Age d'Homme, 2004, p.212

⁸⁰³ ET, p.247

espace clos, un *dedans* qui essaie de respecter la linéarité de narration propre à la structure d'un journal intime, et d'autre part, ce changement de focalisation - le déplacement d'une strate narrative à l'autre, d'un topos à l'autre, mélangé par des souvenirs et des images anticipées, la linéarité de narration reste complètement rompue. Alors l'altération de l'espace réel et imaginaire forme une sorte de bifurcation dans la narration, ce qui produit une impression de piétinement et d'aller-retour permanent.

Ainsi, l'emploi du temps que Revel écrit fonctionne comme une mise à point de ses premières recherches, de ses premières errances, de ses premiers combats, de ses premières défaites, de ses premières résistances dans cette ville⁸⁰⁴. C'est à l'aide de l'écriture qu'il réalise ce déplacement d'ordre métaphorique, tâtonne et mesure, sonde et tamise les acquis de la pensée mythologique - de la matière urbaine de Bleston afin de découvrir, de dévoiler ses assises et ses fondations, de visualiser sa géographie, de tracer sa *cartographie*. Dans ce contexte, le journal intime, ainsi que le *Meurtre de Bleston* constitue pour Revel un outil d'analyse de la *grammaire urbaine* (M. Butor) de Bleston qui a sa construction discursive (A. Ziethen), qui elle-même opère cette superposition de diverses strates temporelles ou des couches spatiales (Ancienne Cathédrale/Nouvelle Cathédrale).

Ceci, dit le processus d'écrire est ainsi assimilée à la reconstruction de la mosaïque métaphorique de l'espace et du temps dont les parties détachées représentent les diverses phases de l'initiation et de la transformation du protagoniste. L'acte d'écrire véhicule une stratégie de la « recherche du temps perdu et retrouvé », une tentative d'atteindre « la stabilité en mouvement⁸⁰⁵ » et en même temps, c'est un acte de guérison, une manifestation de la résistance contre *l'envoûtement*, du réveil de la *somnolence* de cette *fausse-ville*, « qu'elle m'instillait avec toute sa pluie, avec toutes ses briques, avec toutes ses enfants sales, tous ces quartiers déserts, [...] pour ne pas

⁸⁰⁴ ET, p.149

⁸⁰⁵ L. Giraud, *Michel Butor et le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires, Septentrion, 2006, p.45

devenir semblable à tous ces sommeilleux que je frôlais, pour que la crasse de Bleston ne me teigne pas jusqu'au sang, jusqu'aux os, jusqu'aux cristallins de mes yeux⁸⁰⁶. »

Si pour certains chercheurs l'espace prend une dimension métaphorique à mesure que ça soit en termes de spatialité qu'on appréhende le texte littéraire (G. Genette), pour d'autres encore, cette vision métaphorique reste opératoire au niveau de la spatialité urbaine qui partage certaines caractéristiques avec un texte: autrement dit, l'espace urbain qui trahit une affinité indéniable avec un tissu textuel, s'analyse en termes de textualité, de la lisibilité et notamment en termes de déchiffrement de ses signifiants (Barthes). R. Barthes souligne à maintes reprises cette métaphore de *tissu* qu'il applique au texte et remarque: « J'entends par la littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, [...] mais le graphe complexe des traces d'une pratique: la pratique d'écrire, je vise donc en elle, essentiellement, le texte c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre.[...]»⁸⁰⁷ Selon R. Barthes, égaré dans ce tissu complexe, le lecteur se prend pour « une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de la toile. »⁸⁰⁸ Bleston est une toile⁸⁰⁹ - une ville qui s'ouvre comme un texte à lire, avec son histoire et sa civilisation urbaine qu'elle véhicule. Alors M. Butor dans son article développe cette analogie « La ville comme texte » (1982) qui se déploie comme une accumulation d'un ensemble de données et de livres lus, « une masse d'inscriptions qui la couvrent ». Il analyse la spatialité urbaine « [...] comme œuvre humaine avec un certain nombre d'auteurs reliés les uns aux autres [...]»⁸¹⁰ - une structure ouverte sillonnée par des liens inter-textuels (J. Kristeva: *texte comme mosaïque de citations*⁸¹¹) où « chaque mouvement, chaque image nous renvoyant à d'autres

⁸⁰⁶ ET, p.261

⁸⁰⁷ R. Barthes, *Leçons*, 1978, p.434

⁸⁰⁸ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 100

⁸⁰⁹ P. Brunel, *Butor L'emploi du temps, le texte et le labyrinthe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.26

⁸¹⁰ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Minos, Editions de la Différence, 1993, 2^{ème} éd.2014, p.132

⁸¹¹ J. Kristeva: « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », *Séméiotikè - Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.85

périodes et à d'autres villes [...]. »⁸¹² Il s'agira donc de *déchiffrer la ville*⁸¹³, d'identifier la *langue de la ville*, sa *géopoétique*, d'élaborer une sémiologie urbaine. Dans cette logique, Revel est *lecteur* de la ville et non son *visiteur*⁸¹⁴ - de cet espace qui se parle et s'écrit, de l'espace étalé sur la carte qu'il détruit (il la brûle) ou bien transposé sur les feuilles éparpillées qui s'organise en forme d'une construction, d'un édifice verbal. Or, cette démarche du protagoniste ne s'interprète-elle pas comme une tentative de rendre sa lisibilité à l'espace citadin tout en essayant de spatialiser sa propre écriture.

Donc, il est significatif que la blancheur d'une feuille, ce qui procure, de sa part, une idée d'espace innocent, doit être souillée par l'encre, son innocence compromise, son silence rompu⁸¹⁵, afin de dévoiler ce visage réel de Bleston, tant masqué, tant camouflé, *ronger son carapace par cette écriture* afin de découvrir les vestiges des mythes fondateurs, autrement dit d'assumer l'acte de meurtre (*du crime de sang au crime d'encre*⁸¹⁶), ainsi que de permettre au protagoniste d'établir la *carte de son propre relief* afin d'échapper à sa propre morte⁸¹⁷:

[...] quant à la blancheur de cette feuille, c'est encore une épaisse couche de peinture comme celle de ce rectangle, au dos du livre que j'ai acheté en plein hiver dans une librairie d'occasion de Chapel Street; mais, ce qu'elle recouvre, c'est un miroir, cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte, telle une pointe de couteau, que ma plume fait s'écailler, telle une flamme de chalumeau, pour me révéler peu à peu, au travers de toutes ces craquelures que sont mes phrases, mon propre visage perdu dans une gangue de suie boueuse, mon propre visage dont mes malheurs

⁸¹² ET, p.389

⁸¹³ R. Barthes, « Sémiologie et urbanisme », dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, T.II, Paris, Seuil, 1966-73

⁸¹⁴ R. Barthes à propos de son voyage à Tokyo dit: « je suis là-bas lecteur, non visiteur », *Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p.51

⁸¹⁵ Le cadre blanc du premier exemplaire du *Meurtre de Bleston*, interprété par Revel comme un signe de déguisement, un auteur muet, trompeur, à qui se substitue le deuxième exemplaire, cette fois-ci avec une photo avec le visage maquillé, mais reconnaissable et le troisième exemplaire, avec une photographie pour laquelle Burton a posé en tant que Barton. Trois photos, trois masques à travers lesquels on aperçoit toujours « [...] un visage en train de masquer » (ET, p.364)

⁸¹⁶ S. Meitinger à propos de *Caïn, figure de la modernité* de V. Léonard-Roques sur Acta Fabula (2003)

⁸¹⁷ Lors de l'entretien avec G. Charbonnier, M. Butor dit: « Si j'écris, c'est pour ne pas mourir, si j'écris c'est pour ne pas me faire mourir », G. Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p.37

et mon acharnement lavent peu à peu le noyau de quartz hyalin, mon propre visage et le tien derrière lui, Bleston, le tien miné de guerre intime, le tien qui transparaîtra de plus en plus fortement, au point que l'on distinguera plus pour ainsi dire, de moi-même, que le brillement des iris autour des pupilles, et celui des dents autour de la langue, le tien se consumant enfin dans son incandescence amplifiée, cette blancheur que je dénonce, semblable au silence du dormeur que lézarde après coup le souvenir de ses rêves⁸¹⁸.

Dorénavant, le fait de recenser chronologiquement les moments vécus et la vocation d'accéder par l'écriture aux principes de fonctionnement de cette machine meurtrière que Bleston représente ou bien la tentative de suivre son propre parcours dans le sillage de Caïn - déploie dans le cadre de sa spatialité l'itinéraire existentiel du personnage. Par conséquent, à travers la stratification de diverses matières ou ce *va-et-vient* permanent entre un mot et une image, tout ce qui relève du paradigme de meurtre n'est jamais pris dans son univocité - cette fusion des contrastes narratifs, voire symboliques, qui se détachent de l'hypotexte (Chapitre IV), ainsi que du matériau visuel du Vitrail, déplace la focalisation vers un acte de création. Revel qui tisse et forge, à l'instar des descendants de Caïn⁸¹⁹ - ces modèles atemporels - qui *œuvrent* plongés dans l'épaisseur du temps sur le Vitrail de l'Ancienne Cathédrale, appréhende une dimension fondatrice de son acte. La progression dans l'écriture se fait en écho à l'avancement dans l'identification de l'essence blestonienne, alors que cette fouille quasi-archéologique se mue en un *labeur de l'alchimiste*, qui vise à accéder à un *état de conscience supérieur*⁸²⁰ :

Je vous vois maintenant, rues de Bleston, vos murs, vos inscriptions, vos visages; je vois briller pour moi au fond de vos regards apparemment vides, la précieuse matière première avec laquelle je puis

⁸¹⁸ ET, pp. 364-365

⁸¹⁹ Sans oublier évidemment que ce cordon de phrases nous renvoie au fil d'Ariane et à la ville de Minotaure. Les références au mythe de Thésée sont nombreuses et significatives.

⁸²⁰ B. Bonhomme, « Ville et Archéologie chez Michel Butor et Henri Maccheroni », paru dans *Loxias-Colloques*, 1. Voyage en écriture avec Michel Butor, Le pas du texte, Ville et Archéologie chez Michel Butor et Henri Maccheroni, mis en ligne le 15 décembre 2011, URL: <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=318>

faire de l'or, mais quelles plongée pour l'atteindre, et quel effort pour la fixer, la rassembler, toute cette poussière⁸²¹.

« T'imagines-tu te débarrasser, me débarrasser, dérisoire alchimiste, si rapidement, si commodément de mon immense puissance d'ombre, de ce monstre de lassitude qui ronge ta résolution qui ne demande qu'à se laisser ignorer pour mieux se perdre [...]»⁸²². »

Ainsi, le journal intime se crée ainsi par le recyclage permanent de l'image renvoyée afin d'aménager cet espace où les mots sont forgés (Tubalcaïn) en *chaîne de phrases*, des liens sont tissés (Yabal) - « [...] c'est tenter [...] de réduire au mieux les lacunes de cette description exploratrice que je compose, forge et tisse, fils de Caïn [...]»⁸²³, alors que des sons sont restitués (Yubal) dans une harmonie blestonienne et toi, « Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens ?»⁸²⁴ »

⁸²¹ ET, p.357

⁸²² ET, p.358

⁸²³ ET, p.350

⁸²⁴ ET, p.94

4.5 De Babel au labyrinthe mental dans *Le Fils de Babel* de F. Tristan

Le modèle biblique, en tant qu'une matière brute, devient l'objet d'abstraction de la réalité perçue et interprétée soit du point de vue de l'être en quête, soit du reflet du désordre interne de l'être en état belliqueux. Caïn se qualifie ainsi d'un symbole du monde corrompu, où la réalité s'effondre sous le règne matérialiste du premier criminel qui a usurpé la réalité même. Il fait l'objet d'une « diabolisation absolue » (que prône d'ailleurs la littérature russe du siècle naissant – M. Volochine, A. Platonov, I. Bunin, N. Gumilov⁸²⁵) et la force de l'image diabolique du premier meurtrier dans ses formes les plus complexes trouve une répercussion chez F. Tristan dans *Le Fils de Babel* (1986), où les références aux frères bibliques sont prises en corrélation avec le problème d'identité. Le poids moral et la monstruosité de l'acte de Caïn se réfléchissent dans l'œuvre de F. Tristan dans deux directions : l'auteur en effleurant la question de la violence inhérente à la nature de l'homme, fait un accent particulier sur le morcellement de l'identité qui s'inscrit dans un topos urbain même imaginaire, voire dans un espace de violence et de perversion qui fonctionne lui-même comme un lieu de guerre, de déstabilisation, de complot et de crise. La convocation de cet indice majeur d'un espace transgressé qui devient un catalyseur de toute une série de transgressions, n'échappe pas à un rapprochement symbolique avec Caïn biblique qui est le premier à concevoir et à mettre en place la dimension urbaine de l'espace. Dans *Le Fils de Babel* (marqueur paratextuel important sur un espace maudit), c'est le protagoniste de 32 ans, un protagoniste-narrateur, qui raconte une histoire dans laquelle des images d'une jeune fille (Alberte), de la mère et d'un homme irlandais (O'Connor) se croisent ou se superposent. Par des fragments du passé et des souvenirs flottants, le personnage se sent en proie de la réalité qui se dérape. La réflexion du protagoniste sur le mal collectif, voire la

⁸²⁵ La littérature russe garde la sémantique biblique de Caïn meurtrier, mais fait un accent particulier sur la perte de la transcendance, sur l'éloignement, l'aliénation, voire la rupture du lien avec Dieu, alors que I. Bunin attribue le nom de Caïn à toute une époque qui débute après 1917. Dans les poèmes « Voies de Caïn » (M. Volochine, 1915) et « Les descendant de Caïn » (N. Goumiliov, 1909) les auteurs développent le mythe de Caïn et Abel dans sa dimension universelle et affirme que l'humanité a choisi le chemin de Caïn. La contradiction tragique inhérente au développement de l'humanité reste insoluble pour Volochine, mais en même temps, il affirme que la force de Caïn est une condition de base pour tout développement et ce qui marque le début de l'histoire humaine, c'est l'acte, voir la révolte contre Dieu, contre le père, et non pas la confrontation avec le frère.

violence structurée/organisée qui avance sous divers masques, se focalise autour d'un « but énigmatique » d'éliminer celui qui essaie de dévoiler, de mettre en évidence le mal de brutalité moderne – résistance qui aboutit dans *Le Fils de Babel* par la fusion de deux thèmes majeurs. La convocation explicite du mythe de Babel, la bifurcation labyrinthique de l'identité du protagoniste et la figure de Caïn biblique se croisent dans un monde inventé par le malade mental Henri Césarée qui crée ce simulacre du « complot » que les autres tissent contre lui. Le protagoniste met en cause les mécanismes de la construction objective de la réalité qui apparaît comme un univers fictif, confus héritant, de surcroît, les particularités du dédale babélien. Si nous référons à Saint Augustin qui associe la ville *terrestre* à la ville de Caïn - citoyen de la Ville des hommes, une image corrompue de l'espace citadin s'impose avec Babel qui fait partie de ces villes maudites qui héritent la force destructrice du premier meurtrier et *Le Fils de Babel* - Henri Césarée - se perçoit ainsi comme un rebelle contre cette sorcellerie babélienne. Il est à souligner que le patronyme Césarée renvoie implicitement au Père de l'Eglise - Eusèbe de Césarée et c'est ainsi que par le biais de l'investissement intertextuel significatif se fait une dichotomie majeure spatiale: espace des justes et espace de dispersion, d'orgueil, de désobéissance.

Marqué d'un « signe indélébile⁸²⁶ », en proie de l'obsession, de la peur d'être tué dans une réalité alternative qu'il construit et déconstruit sans cesse, il forme un substitut de Babel où la hantise de la mort devient ainsi un élément de base autour duquel s'organise le système défensif du personnage :

Ils me haïssent. Depuis toujours ils complotent contre moi. [...] Pourquoi ? Parce qu'ils avaient compris que je n'appartiens pas à leur monde. J'étais un étranger, une sorte de monstre, moi l'exilé, et bientôt je fus flatté de cette différence, même si j'en souffrais⁸²⁷.

La marque et la référence à la monstruosité semblent préfigurer la convocation du signe de Caïn banni dont l'auteur fait la mention ultérieurement mais dans un contexte négatif. Pourtant cette supériorité déclarée, l'affirmation de la divergence entre lui et la « secte », fait émerger dans sa

⁸²⁶ FB, p.168

⁸²⁷ FB, p.41

conscience l'association du Christ martyrisé (« Je suis celui qui multiplia les pains et marcha sur les eaux. On me crucifiera à la troisième heure⁸²⁸ »), la référence qui se lie logiquement avec l'image de la première victime - Abel. La dissociation complète avec le monde, un monde babélien, prend la forme de cette séparation définitive entre les Caïn et les Abel, dont il se considère un avatar :

En dessous de moi la ville s'étend, vouée à l'ordure que les géniteurs ont léguée à leurs enfants. Depuis Adam, la chaîne du mensonge, du mépris est ininterrompue. Je vois Caïn, avec ses bagues à tous les doigts, lui, le père de l'infamie, celui qui donna vie à la forge et au clairon, au mors et aux loix, le grand usurpateur; et Abel, le nez dans le ruisseau de sang qui coule à torrent de la gorge du troupeau! Pauvre Abel, mon enfant, mon véritable fils, lui dont je descends par la seule filiation innocente: celle du fils par le fils, sans père, sans mère - la vraie prêtrise. Je berce Abel en ma douleur, et Job que la vermine entreprend, dégrade, fertilise !⁸²⁹

Il est significatif, que la quête et la révolte s'inscrivent chez F. Tristan dans le cadre de l'ancien crime du parricide. La victime/coupable, « dissimulant son identité sous des masques innombrables », pour qui le meurtre du père (Henri parle d'une bêche avec laquelle il frappait son père, arme utilisé par Caïn lors du meurtre de son frère Abel), c'est la destruction du système - « un complot des pères contre des fils ». « Le pourrissement de la société » qui s'exprime par « le pourrissement de lui-même »:

Où découvrirons-nous la trace d'un crime, si ancien? A quel carrefour l'énigme sera-t-elle posée? A quel autre sera-t-elle résolue? Mais quelle autre énigme que l'homme? Et quelle autre peste que l'homme? Que tu répondes ou que tu te taises, c'est le silence qui finalement l'emporte, tout bruisant de la mémoire de ce crime si ancien, tellement hideux que nul n'en est innocent, même pas ceux qui sont morts dans le ventre de leur mère⁸³⁰.

⁸²⁸ FB, p.176

⁸²⁹ FB, p.175

⁸³⁰ FB, p. 88

Le meurtre devient une règle - règle qui bâtit l'Histoire, les descendants de Caïn qui ont reconverti cette histoire, ont remplacé le Christ par Judas, le monde où on perd des repères, on demeure dans l'impossibilité de distinguer *l'envers* de *l'endroit*.

L'Histoire! L'invention de Caïn! L'histoire qui fait et défait les civilisations. [...] La conjuration de Caïn a tout organisé. Depuis le premier cri jusqu'au dernier, tout est prévu, programmé. Nul ne peut échapper à sa capacité minutieuse sans aussitôt être désigné à la vindicte publique, absorbé dans la haine paternaliste et tenace des procureurs. Nous faisons beaux! Et, avant qu'il soit trop tard, nous voici décomposés⁸³¹ !

La réalité *fausse* et *inventée* (*pervertie*) est une donnée indéniable et l'homme est censé de la vivre en déprimant de son univers intérieur, pourtant si réel, si profondément caché dans les coulisses de la conscience labyrinthique. Avec un récit quasi schizophrénique, l'entrecroisement des séquences proléptiques et analéptiques, deux réalités alternatives se superposent et le sujet égaré dans le dédale imaginaire se fait des masques (afin de se protéger) - multiplie, ramifie, transmute son identité à multiples facettes afin de préserver la vraie essence, mais finalement, il la perd sous le contrôle total de la « race maudite » (celle de Caïn) – en 1969 il tue une jeune fille Alberte. H. Césarée est celui qui analyse, réfléchit, collecte les *signes* afin d'échapper à la destructivité du réel, à l'aliénation extrême qui progresse à tel point qu'il lui est impossible d'identifier la correspondance entre celui qui *parle* et celui qui *pense* (« Qui s'est emparé de ma parole ? De mon regard ?⁸³² »). Or, c'est par le biais de lecture, par son *code secret*, qu'H. Césarée essaie de redonner une unité à son identité fragmentaire – par son écriture labyrinthique il cherche une clé de maîtrise du monde qui s'étend devant lui sous forme d'un immense labyrinthe symbolique d'où il n'y a point de sortie.

⁸³¹ FB, p. 177

⁸³² FB, p.186

CONCLUSION

L'espace dans son appréhension métaphorique acquiert une importance capitale dans le chapitre IV de la Genèse. Les premiers indices mentionnés dans le texte génésique transmettent d'emblée une évolution significative de la spatialité mythique qui véhicule progressivement une idée d'ouverture/de la sortie des *champs* vers un *espace citadin*, marquant ainsi dès le début une opposition flagrante entre un nomade et un sédentaire. La dichotomie spatiale se traduit d'ailleurs par la divergence du *traitement* de l'espace, ce qui met en cause la différence de la matrice culturelle inhérente à Caïn/Abel : de l'isolement/encadrement à la mobilité absolue.

Dans les textes littéraires analysés dans le cadre de la dernière partie de notre thèse, nous avons pu constater que les auteurs remanient les indices/les unités constituantes de l'espace génésique afin de construire un *terrain* d'antagonismes - propice au dialogue latent qui s'établit entre un protagoniste en quête et son parcours initiatique. Par le travail de déconstruction et de déviation, l'espace reflète l'univers intérieur des personnages qui se heurtent perpétuellement aux empreintes du premier fratricide de l'humanité.

Si dans certaines œuvres l'espace est un lieu de retour, du recul dans le passé qui véhicule une certaine expérience individuelle par rapport à la dimension mémorielle de la ville (*La Plage de Scheveningen*), dans d'autres cas, l'espace se présente comme un lieu d'anonymat absolu, une expression de l'hostilité envers un héros qui s'y situe d'emblée comme un élément étranger, aliéné, voire un élément à *digérer*. Ainsi, dans *L'Emploi du Temps* de M. Butor et *Olduvaï* de V. Volkoff, c'est la ville quasi anonyme, sans correspondance directe du point de vue du topos géographique réel, que les protagonistes redécouvrent les traces du fratricide originaire. Ainsi, la ville de Mountbrune dans « Olduvaï » porte le nom de son fondateur qui avait commis le crime *fratricide*, alors que la ville de Bleston (*L'Emploi du Temps*) s'étend devant le personnage comme un espace caïnique par excellence, avec son Vitrail du Meurtrier ou bien la *géographie imaginaire* du *Roi des Aulnes* qui fait superposer des strates mythologiques et réelles, invitant le héros à s'interroger sur l'aliénation profonde dans un espace qui pose cette dichotomie initiale – sédentaire/nomade et qui lui renvoie sans cesse des signes dont le déchiffrement fait partie d'un

immense jeu de bricolage de l'espace et de sa propre identité. Les héros cherchent ainsi des points de repère dans la réalité dévoyée par l'insertion d'une autre réalité mythologique et se lancent dans la quête de l'authenticité. Dorénavant, l'espace qui accueille le mythe du fratricide oblige les protagonistes d'intégrer, d'approprier les caractéristiques de cet espace même - l'espace qui accueille un conflit métaphorique des frères et qui n'est qu'une opposition ontologique de *moi* et de *l'autre* ; l'espace qui oscille entre la *cité polis* (organisée autour d'un centre, dirigée par le centre) et la cité dédale que Caïn « duplique » partout où il va - c'est sa condition intérieure qui fait éterniser le labyrinthe en lui (Bruns Gerald L) - la ville devient ainsi l'espace où se heurtent Bia (force, violence) et Logos (conscience).

C'est ainsi que le paradigme du meurtre et de la civilisation s'amalgament dans une sorte d'hyperréalité qui emprunte les principales caractéristiques du topos géographique du chapitre IV de la Genèse. « On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire » (Gaston Bachelard). Or, pour Revel dans « L'Emploi du Temps » la clé de maîtrise de l'espace passe par l'écriture : jouant sur son potentiel autoréférentiel, le protagoniste vise à dépasser le morcellement de *moi* dans la réalité hostile à travers « un aller-retour de codages et de décodages⁸³³ » transmis dans son journal intime, à maîtriser le temps et par conséquent, à *lire* la spatialité mythologique de Bleston, alors que pour Arnim dans « Olduvaï » la réflexion sur la répercussion du mal de Caïn, sa portée morale et la naissance de la civilisation moderne, s'appréhende par l'intermédiaire de la pièce théâtrale sur *Caïn et Abel* mise en scène dans une *ville* de Caïn et au-delà cette fusion symbolique, la progression dans le déchiffrement du texte théâtral traduit l'avancement dans ses recherches concernant les mécanismes de fonctionnement de Mountbrune.

Il est à noter également, que même si l'espace urbain est donné dans sa limitation géographique, dont les frontières sont parfois illusoire, le séjour des protagonistes emprunte certaines caractéristiques d'errance dont le paradigme diverge d'un texte à l'autre. Si Revel (« L'Emploi du Temps ») et Arnim (« Olduvaï ») dès leur arrivée dans des villes étrangères, ont du mal à s'orienter

⁸³³ E. Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque : Écriture et lecture dans L'Emploi du Temps, Degrés, Description, De San Marco et Intervalle*, Librairie José Corti, 1988, p.58

dans les confins urbains et cela pose une question de vacillement existentiel des protagonistes, l'errance/le déplacement pour le *faux sédentaire* - Abel Tiffauges prend la dimension d'ouverture vers la rédemption, la plénitude, vers la découverte de sa véritable essence. L'espace comme une traduction de l'initiation ontologique du personnage dans *Le Roi des Aulnes* se partage entre un espace des nomades et un espace des sédentaires, ce qui fournit d'ailleurs une référence directe avec le chapitre IV. L'évolution du personnage sort des confins de la macrostructure du récit et crée un microstructure autonome, un topos alternatif qui la falsifie, la transgresse: c'est ainsi que le protagoniste passe toutes les phases que traverse Caïn biblique de l'errance à la *fixation*. L'espace devient également la manifestation d'ouverture absolue de l'être dans *The Secret Sharer* de J. Conrad. La sortie de Leggatt de la cabine du navire vers un espace maritime anonyme prépare, voire déploie une portée initiatique de l'errance de Caïn biblique. Un symbolisme particulier est attribué à l'espace dans *La Plage de Scheveningen* de P. Gadenne. Le passage de la ville au simulacre de la plage de Scheveningen, traduit une alternance de l'ouverture et enfermement, la concentration et la dilution, la révolte ou la résignation. Partagé entre l'espace de *culpabilité* (Paris) et l'espace de *jouissance* (Plage de Scheveningen), l'auteur fait placer les protagonistes dans une chambre/espace encadré à la plage qui fonctionne comme un endroit de projection du premier fratricide de l'humanité – c'est ainsi que le mythe du fratricide retrouve ses répercussions dans la réalité ambiante: dans un isolement extrême la radio annonce la mort d'Hersent et le mythe achève son travail d'échos mettant un point de suspension sur le choix fait du protagoniste en faveur de la quête de la jouissance perdue. Donc, le dédoublement identitaire et la perte de fixation qui unissent trois romans *L'Emploi du Temps*, *Le Roi des Aulnes* et *Olduvai*, nous renvoient au récit génésique de *Caïn et Abel* que chaque auteur *recycle*, insère dans le tissu du roman dans un objectif de montrer leur propre vision de l'homme confronté à la question posée à lui : « Où es-tu? »/« Où est ton frère, Abel? » (Gen 4:9). « La fragilité de l'être et de l'espace⁸³⁴ » renvoie à l'intériorisation de *moi*, à la

⁸³⁴ J.-F. Duclos, « Pli sur pli : vers un nouveau roman baroque ? », Acta fabula, vol. 12, n° 1, *Situations du roman*, Janvier 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6122.php>, page consultée le 24 janvier 2015

recherche des voies pour reconstruire, voire reconquérir son univers intérieur, afin de faire face à l'instabilité et au vacillement de l'époque. Par ailleurs, c'est un dialogue avec la source originelle, la matière première, le relativisme entre le texte littéraire et le code artistique dans un topos urbain où l'art, la mythologie et le *mot* s'entrecroisent dans le but de procéder à la *métaphorisation poétique* de l'espace.

CONCLUSIONS

En correspondance avec l'objectif primordial que nous nous sommes posés dans le cadre de notre recherche, nous avons étudié la transformation du récit biblique de Caïn et Abel dans la littérature européenne du XX siècle et repéré les phases capitales qui ont sillonné le parcours controversé du texte génésique dans le contexte de grands changements axiologiques. A travers une étude comparative et multidisciplinaire, nous avons essayé de converger tous les facteurs contextuels à l'influence desquels la littérature n'a pas pu échapper. Le mythe biblique de Caïn et Abel qui développe une dualité radicale de déconstruction/reconstruction se soumet ainsi à la lecture déchristianisée à l'époque où la question de la transcendance divine se met en cause et le sujet/individu s'approprie d'un nouvel statut au-delà de l'alliance traditionnelle/théologique homme/Dieu. Il est à noter que *l'acte* constitue l'unique prisme à travers lequel les auteurs appréhendent un nouveau modèle de l'univers où l'homme échoue dans son ouverture transcendantale - un homme de déchirure, de désintégration, de déchéance. A travers les structures collectives c'est l'individu qui détrône le pouvoir et décloisonne des structures universelles. Le récit biblique relève ainsi de la démarche de l'anthropologie du mythe qui nous expose des invariants de la réalité humaine et nous lance dans un processus du sémiotisme particulier, ce qui fait apparaître des nouvelles interrogations. Donc, nous sommes arrivés au constat que d'une part, dans la continuité de la tradition du romantisme et au seuil de l'héritage de la littérature décadente et d'autre part, à travers la désacralisation/désublimation des sujets éternels, les changements du paradigme de la pensée philosophique ou bien la diversité des approches psychologiques concernant la redéfinition du statut de l'être, les auteurs européens procèdent au recyclage du matériau biblique du chapitre IV de la Genèse afin d'en faire un moyen d'expression des grandes contradictions et des préoccupations qui affectent tout domaine de l'activité humaine et particulièrement, touchent l'homme dans sa nature même. Bien évidemment, lorsque nous parlons du changement du contexte, le facteur indéniablement le plus important qui a eu une répercussion significative à tous les niveaux sur la pensée moderne, nous n'avons pas pu passer la question de deux guerres mondiales qui s'imposent comme des

événements majeurs, voire définitoires pour réfléchir à toute une série des questions connexes, y comprises celle de la responsabilité humaine et la question du mal, qui départit de sa portée héréditaire suite à une lecture traditionnelle influencée des dogmes ou représentations bibliques afin de se transformer progressivement en phénomène intériorisé. A ce titre, le chapitre IV de la Genèse qui évolue au croisement de l'individuel et l'universel fait preuve de l'expressivité et de la souplesse interprétative et donne des repères significatives pour penser les principaux défis ou signifier des enjeux qui se posent à un homme qui se retrouve en face-à-face avec son *frère* : au désarroi collectif se superposent les déchirures intimes de l'être.

Ainsi, à travers les silences et les blancs du récit de Caïn et Abel, les questions telles que la construction du système relationnel, intersubjectif, l'interférence des antagonismes axiologiques, la redéfinition du poids moral de *l'acte* entre sa dimension fondatrice et son paradigme de violence, se répercutent dans une œuvre littéraire et c'est ainsi que du mythe du révolté nous arrivons à la création du mythe moral, soumis au traitement postmoderne.

Afin d'assurer la linéarité de recherche et de démontrer la transformation de fond des avatars littéraires de Caïn et Abel, nous avons cru nécessaire de débiter la recherche avec un bref parcours diachronique de l'évolution du symbolisme du premier fratricide qui avait fait l'objet de multiples interprétations exégétiques, philosophiques ou littéraires tout au long des siècles. L'étude relativement détaillée du texte biblique, nous a permis de visualiser les données factuelles, ainsi que de relire les ellipses narratives du récit génésique qui de la confrontation intersubjective (qui d'ailleurs devient une manifestation de la divergence de deux pensées, de deux philosophies – des sédentaires et des nomades) au bannissement du meurtrier évoque le développement d'un être pris entre les instincts et des entraves moraux. Du point de vue structural, la partie de recherche consacrée exclusivement à l'analyse de la transposition littéraire du récit génésique au XX siècle, nous avons organisé notre travail en trois volets. Dans la première partie, suivant la trame et la logique du texte biblique de Caïn et Abel, nous avons fait accent sur la délimitation de deux *espaces* (dans son sens métaphorique) en tant qu'une manifestation de l'essence, voire de la nature inhérente aux personnages de Caïn/Abel et aux

systèmes de valeurs qu'ils incarnent. Nous nous sommes aperçus que dans les œuvres (*Abel Sanchez*, 1917; *Caïn et Abel*, 1830; *Le Rire de Caïn*, 1988; *The Green Knight*, 1994) où le modèle génésique de deux frères s'inscrit dans un cadre familial, la répartition des rôles obéit à une certaine systématisation des caractéristiques propres à Caïn/Abel. Les facteurs tels que l'égo-affirmation, l'égo-centrisme, la recherche de la reconnaissance ou la révolte contre la primauté apparente ou déclarée du frère cadet par le biais d'un tiers (famille, société, femme, etc.) sont les principaux déclencheurs de la *crise de différence*, qui aboutit à la déstabilisation du personnage qui par l'auto-appréciation ou l'encrege indicatif de l'auteur, s'assimile au premier meurtrier du récit génésique. Bien que nous nous soyons aperçus qu'une certaine logique module la construction des prototypes de la victime et du meurtrier, qui se sent marginalisé, et que l'attribution du champ lexical de la force et de la violence reste majoritairement opérationnelle pour la nature belliqueuse de Caïn, Abel est loin de faire preuve de l'innocence absolue. La lecture en contraste des personnages prise en corrélation avec une ligne narrative alternative développée par l'avatar caïnique permet de discerner une zone intermédiaire dans le cadre de laquelle le personnage qui incarne des traits de Caïn envieux, va jusqu'à la culpabilisation de la victime même. Ainsi, nous assistons à une sorte de glissement de rôles entre des personnages, ce qui permet de repérer derrière un revirement axiologique un modèle d'un *Caïn abélinisé*. Ceci dit, la lutte entre un *ange* et un *démon* prend la forme de la confrontation de la force de la volonté contre la vacuité, la fragilité, l'épuisement, et le dogmatisme abélique (*The Secret Sharer*, 1910; *Abel Sanchez*, 1917; *Olduvaï*, 1980, etc.). Le personnage caïnique qui sort des délimitations strictes du modèle dit permanent, rigide d'un coupable et Abel qui s'affirme par son caractère précaire, même fragile, permet aux auteurs de voir en premier meurtrier une figure qui véhicule la volonté régénératrice (*Demian*, 1921; *Olduvaï*, 1980). Or, la réversibilité des rôles s'ouvre sur la possibilité de clivage de deux natures antagonistes de Caïn et Abel, ce qui donne la possibilité aux auteurs de jouer sur la notion d'hybridité en partant de l'idée de l'unité originelle (*Les Météores*, 1975 ; *Le Roi des Aulnes*, 1970). Dans cette jonction de deux images indépendantes, le protagoniste s'acquiesce à la fois du rôle de Caïn et du rôle Abel - la contradiction extérieure se

soumet au processus de l'intériorisation, ce qui aboutit à la création d'une métaphore universelle d'un être dédoublé à la croisée de sa nature destructrice et une essence angélique d'Abel innocent. En transformant systématiquement les codes répertoriés du discours biblique de Caïn et Abel, les auteurs réduisent la matière mythique, d'une part, à l'histoire personnelle d'un héros qui cherche sa propre vérité à travers la reconnaissance de la primauté de l'autre, et, d'autre part, la convocation du récit génésique sert à penser l'universel par l'intermédiaire d'un individuel. C'est ainsi que la confrontation de deux frères se transforme en opposition de deux conceptions divergentes des Abel médiocres et des Caïn révoltés dans le contexte de turbulences sociopolitiques (*Abel Sanchez, Demian, Olduvaï, The Green Knight*) ou bien permet de lire derrière le conflit intersubjectif la politique d'extermination de la race d'Abel nomade soumise à la domination absolue de Caïn sédentaire (*Le Roi des Aulnes*). Ceci dit, par le dépassement de la lecture psychologique (*rivalité mimétique*) du récit génésique, les questions telles que le bien et le mal, la faute et le péché, la responsabilité et l'accueil de l'autre, deviennent les sujets largement exploités par la littérature du XX siècle. De la force régénératrice de Caïn la focalisation se déplace vers la réflexion sur des conséquences destructrices de son acte, notamment dans le contexte de deux guerres mondiales qui mettent un point d'interrogation justement sur la dimension morale de l'acte commis, voire sur l'acte à commettre.

Dans cette logique, dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons arrêté notre attention à la question de la responsabilisation d'un homme en connexion avec la culpabilité collective. « Ma peine est trop pour le porter » (Gen 4:14) - cette phrase de Caïn marque justement cette ouverture sur la possibilité de la rédemption et la recherche du pardon qui reflète la synthèse du déchainement du mal radical qui avance sous son aspect organisé, technologique (*Le Grand Troupeau* de J. Giono face à Caïn ogre dans *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier) et du mal de conscience qui hante des personnages (*La Plage de Scheveningen, Le Refus d'Obéissance*). De ce point de vue, notre analyse a démontré que le défi que l'homme moderne n'arrive pas à surmonter passe par un rappel perpétuel de la garde non assumée du frère, dont le sang se transforme en signe majeur de la souffrance de Caïn qui vacille entre la *phase de jouissance* et la

phase de culpabilité. Le nivellement de la dichotomie traditionnelle entre victime/bourreau réduit à néant la division entre bien et du mal. Les personnages de retrouvent dans l'impossibilité de reprise de ce qui a été perdu ou complètement altéré par *l'inversion maligne* des signes et des valeurs ancrées dans l'imaginaire des personnages (*Le Roi des Aulnes*). La convocation des intertextes bibliques sert ainsi d'un moyen à assigner le poids moral aux êtres qui se tourmentent ou semblent se louver dans les labyrinthes de la conscience. Par l'intermédiaire des isotopes propres au discours biblique s'inscrivent sous forme d'une médiation fantasmagorique qui met en relief l'importance du choix et de l'éthique du regard de l'autre (*La plage de Scheveningen, Le Refus d'Obéissance*). Ceci dit, au-delà de l'esthétisation de la barbarie (*Le Roi des Aulnes*) et la sublimation de la force caïnique (*Demian*), la question de l'hospitalité (*The Green Knight*) devient un terme capital pour la compréhension de la fraternité qui se détache de toute filiation ou toute relation familiale et acquiert une dimension universelle.

Afin d'essayer d'englober tout symbolisme que le potentiel narratif du mythe de Caïn permet de développer, dans la dernière partie de notre recherche nous nous intéressés par une donnée importante du chapitre IV: espace. L'espace qui reflète l'égarément et le vacillement du protagoniste, se soumet à une approche symbolisante et devient un cadre qui génère sa propre vision du mythe et le fait exposer à l'homme qui en captent et interprètent des signes éparpillés dans ses dédales virtuels. L'espace géographique sujet à des expérimentations de la part des auteurs rejoint la compréhension de l'espace ontologique d'un être. Repris au seul de la ville en tant qu'un berceau de civilisation et la ville labyrinthique - la ville du meurtrier (*L'Emploi du Temps*, 1956 ; *Olduvai*, 1980), il se transforme tantôt en espace de quête, d'incertitude et de dédoublement, tantôt en espace d'initiation (*Les Météores*, 1975 ; *Le Roi des Aulnes*, 1970) et de tentative de la restitution (*La Plage de Scheveningen*, 1952). En même temps, l'espace hors sa portée initiatique, obéit à une catégorisation saint-augustinienne qui délimite l'espace urbain de Caïn maudit de l'espace saint d'Abel. C'est justement les confins de la ville maudite, le symbole de la radicalisation du mal (*Le Fils de Babel*) que réactualise toute une série des thèmes sous-jacents qui nous renvoient vers le début - la convocation du modèle du fratricide biblique («

L'Emploi du Temps »). Ainsi, l'espace boucle en quelque sorte le cheminement du mythe de Caïn et Abel tout au long du siècle. Le lieu de sédentarisation par excellence, la ville marquée par la trace du sang d'Abel signe la domination de l'image du meurtrier qui attribue à l'espace son caractère instable et hostile.

A part la concaténation des diverses manifestations littéraires du mythe de Caïn et Abel avec ses modulations, ses soustractions ou ses amplifications symboliques, nous avons pu établir les mécanismes intertextuels qui assurent un encrage du récit génésique dans le tissu littéraire. Le mythe resitué dans un contexte précis, fait émerger une langue intrinsèquement artistique qui forge un paradigme à multiples facettes. Ainsi, en nous basant sur la théorie de l'intertextualité, nous avons constaté que le voyage intertextuel du mythe s'effectue par l'intermédiaire des citations directes (*Abel Sanchez*, 1917 ; *Demian*, 1921 ; *La Plage de Scheveningen*, 1952 ; *Le Roi des Aulnes*, 1970 ; *L'Emploi du Temps*, 1956 ; *Les Humeurs de la mer – Olduvaï*, 1980), ou par des allusions et des références implicites (*The Secret Sharer*, 1910 ; *The Green Knight*, 1994). L'emploi onomastique des prénoms ou la valeur intertextuelle des titres des œuvres (*Caïn et Abel*, 1930 ; *Le Rire de Caïn*, 1986 ; *Le Roi des Aulnes*, 1970) représentent des indices de base dans l'identification des interférences avec le texte primaire. Pourtant, les rapports intertextuels repérés au sein des textes d'accueil dans son intégralité n'entrent pas dans la définition restreinte de l'hypertextualité proposée par G. Genette - tout texte B (hypertexte) dérivé d'un texte antérieur A (hypotexte), par voies d'imitation ou de transformation. Ainsi, avec des allusions, des références implicites, des écrivains utilisent le canevas du mythe de Caïn et Abel, comme la structure sous-jacente et le texte dérivé insuffle au mythe un nouveau sens. C'est ainsi que le texte de bifurcation crée la possibilité de la nouvelle lecture, où le texte, le *discours* rapporté cède dans sa transitivité en faveur du texte d'accueil: « [...] il ne parle plus, il est parlé; il ne dénote plus, il connote⁸³⁵. » Le texte d'accueil devient ainsi un lieu d'un travail de déconstruction du discours de départ, qui fait soumettre le « signifiant » à une pluralité de lecture, voire à une

⁸³⁵ L. Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétiques*, 27, 1976, pp.266-267

lecture ambivalente. Le processus du recyclage des allusions ou des citations inscrites dans un nouveau registre textuel, le prive ainsi de sa *détermination référentielle*.

Ainsi, le destin littéraire de Caïn et Abel au XX siècle touche sans conteste tous les axes de l'existence humaine partant des enjeux de la fraternité aux défis de la responsabilité, de l'exil à la reconstruction de l'espace, de la redéfinition de la notion du choix dans sa dimension éthique, l'affirmation de *moi* jusqu'à la destruction de l'ordre conventionnel. Or, quelles que soient les modalités de bricolage des personnages à travers l'insertion du mythe de *Caïn et Abel* dans l'univers littéraire, ils évoluent toujours au-delà un symbolisme bien forgé dans l'imagination occidentale qui cherche à retrouver dans les mythes bibliques des nouvelles possibilités d'expression des contradictions ou de la crise de valeurs au-delà de son symbolisme traditionnel. Il n'est pas question de mettre en cause l'authenticité, la dimension transcendante de la parole biblique, bien qu'il s'agisse de la lecture désacralisée du texte biblique, mais de lui faire correspondre des modèles bien réels que la réalité du siècle génère et de placer l'homme devant le *cadavre* virtuel d'un frère qui véhicule cette puissance identitaire, spéculaire du moi et détermine son positionnement dans l'espace instable, en mouvement, privé des balises, constituant ainsi une entrave à la solidification ontologique de l'être à travers une apparente sédentarisation caïnique.

Ainsi, le tissage/l'enchevêtrement des discours hétérogènes, les potentialités narratives mises en exergue se mettent au service du bricolage/du processus d'appropriation permettant d'orchestrer un univers textuel où chaque signifiant devient un prétexte pour d'autres significations - la polyvalence sémantique se traduit par l'interchangeabilité des éléments, des réseaux infinis des signes, le côtoiement des diverses combinaisons narratives, le glissement interminable d'un signifié à un autre. Dans ce contexte, cette rencontre du discours biblique et du discours romanesque, cette force de traçabilité de l'univers verbal du texte génésique qui inclut l'importance de reconnaissance (M. Riffaterre) des harmoniques d'un *mot* et qui s'invite au travail de transformation, d'assimilation (L. Jenny), convoque l'influence indéniable des formes esthétiques ou la réflexion contemporaine/l'imaginaire occidentale qui nous convie, d'autre part,

à envisager la concomitance des connexions textuelles variées comme quelque chose d'ordre production commune, légitimée d'ailleurs par l'expérience occidentale.

BIBLIOGRAPHIE :

CORPUS LITTÉRAIRE :

BAUCHAU, H., *Le Déluge*, Bruxelles, Labor, 2010

BAUMANN, E., *Caïn et Abel*, Paris, Grasset, 1930

BUTOR, M., *L'Emploi du Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1956

CAMUS, A., *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951

CAMUS, A., *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris, 1994

CONRAD, J., *The Secret Sharer*, Harper's Magazine, 1910

Traduction française: J.J. Mayoux, *Le Compagnon Secret*, Paris, Flammarion, 1992

GADENNE, P., *L'invitation chez les Stirl*, Paris, Gallimard, (édition initiale 1955), 1995

GADENNE, P., *La Plage de Scheveningen*, Paris, Gallimard, 1952

GIONO, J., *Le Grand Troupeau*, (Edition initiale Paris, Gallimard, 1931), pour la présente édition Barcelone, 2014

GIONO, J., *Le Refus d'Obéissance*, Paris, Gallimard, 1936

HERMANN, H., *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*, S.Fischer, Verlag, Berlin, 1921

Traduction française: Denise Riboni, *Histoire de la jeunesse d'Emile Sinclair*, Paris, Stock, 1974

LACOUR, J.-A., *Le Rire de Caïn*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1980

MURDOCH, I., *The Green Knight*, London, Penguin, 1994

Traduction française: Paul Guivarch, *Le Chevalier Vert*, Paris, Gallimard, 1996

MURDOCH, I. *The Bell*, London, the Hogarth Press, 1958

TOURNIER, M., *Le Coq de Bruyère, La famille d'Adam*, Paris, Gallimard, 1978

TOURNIER, M., *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970

TOURNIER, M., *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975

TOURNIER, M., *Le Vent du Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977

TRISTAN, F., *Le Fils de Babel*, Paris, Editions Balland, 1986

UNAMUNO, M. de, *Del Sentimento Tragico de la vida*, Madrid, Renacimiento, San Marcos, 1912

Traduction: Olivier Gaiffe, *Le Sentiment Tragique de la vie*, édition numérique pour mediatexte.fr, 2011

UNAMUNO, M. de, *Abel Sánchez, Una Historia de Pasión*, Renacimiento, José Poveda, Madrid, 1917

Traduction: Maurice Gabail, *Abel Sanchez, une histoire de passion*, Lausanne, Age d'homme, 1995

VOLKOFF, V., *Les Humeurs de la mer, Olduvaï*, Paris : Julliard/Lausanne : L'Age de l'Homme, 1980

OUVRAGES SUR J. CONRAD :

BILLY, T. (éd.), *Critical Essays on Joseph Conrad*, Boston, Hall and Co., 1987

O'HARA, J.D., *Unlearned lessons in The Secret Sharer*, *College English*, 26, 1965

SHAW, D.L., « On the dark side: Conrad's *The Secret Sharer* and Valenzuela's *La palabra asesino* », *Studies in XX and XXI Century*, Vol.32, winter, 2008

SIMMONS, J.L., « The dual morality in Conrad's *The Secret Sharer* », *Studies in Short Fiction*, Vol.2, oct., 1965, pp.209-220

STALLMAN, R., « Conrad and *The Secret Sharer* », *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, Michigan State University, 1960

WILLIAMS, P., « The brand of Cain in *The Secret Sharer* », *Modern Fictions Studies*, Vol.10, 1964, pp.27-30

OUVRAGES SUR H. HESSE :

BELL, H., *Hermann Hesse. Sa vie, son œuvre* (1927), traduit de l'allemand par S. Wolf, Dijon, Presses du réel, 2000

LEMPEREUR, A., « Hermann Hesse et Nietzsche », *Sud*, N° 82, 1989

LEONARD-ROQUES, V., *Caïn ou le négatif producteur d'un siècle naissant. Conrad, Unamuno, Hesse*, Mythe et modernité, Edition du laboratoire de Littérature comparée, 2001

LEONARD-ROQUES, V., « Demian de Hermann Hesse », *Mythe et récit poétique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1998

LINGENS, D., *Hermann Hesse et la musique*, Peter Lang, 2001

MATTIUSSI, L., *Fictions de l'ipséité: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Librairie Droz, 2002

SENES, M., *Hermann Hesse. Le magicien*, Paris, Hachette, 1989

OUVRAGES SUR M. DE UNAMUNO

ILIE, P., « Unamuno, Gorky, and the Cain myth: toward a theory of personality », *Hispanic Review*, Vol. 29, 1961, pp.310-323

MEYER, F., *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955

WYERS, F., *Miguel de Unamuno : the Contrary Self*, London, Tamesis Books Limited, 1976

ARTICLES EN LIGNE (M. DE UNAMUNO) :

JULREVICH, G., « Archetypal Motifs of the Double in Unamuno's Abel Sanchez », University of New York, 1990, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/archetypal-motifs-of-the-double-inunamunos-abel-snchez-0/>

JURKEVICH, G., Review of « Tragic Lucidity. Discourse of Recuperation in Unamuno and Camus », K. W. Hansen, *Hispanic Review*, Vol. 63, No.4 (Autumn, 1995), pp.624-626, URL: <http://www.jstor.org/stable/474759>

LEE, D. H., « Joaquin Monegro in Unamuno's "Abel Sanchez" Thrice Exile - Cain/Esau/Satan », *Journal of Spanish Studies : Twentieth Century*, Vol.7, No.1 (Spring, 1979), pp.63-71, URL: <http://www.jstor.org/stable/27740863>

LEONARD-ROQUES, V., « Convocation du mythe de Caïn dans Abel Sánchez (Miguel de Unamuno) et L'Emploi du temps (Michel Butor) », *Babel* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 11 juin 2012, URL : <http://babel.revues.org/1440>

ORRINGER, N.R., « Civil War Within: The Clash between Sources of Unamuno's « Abel Sanchez », *Anales de la literatura Espanola contemporanea*, Vol. 11, No.3, *Society of Spanish and Spanish-American Studies*, 1986, pp.295-318, URL: <http://www.jstor.org/stable/27741762>

OUVRAGES SUR M. BUTOR :

ALBERES, R.-M., *Michel Butor*, Classiques du XX siècle, Paris, Editions Universitaires, Deuxième édition, Revue augmentée, 1964

BRUNEL, P., *Butor. L'Emploi du Temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris, PUF, 1995

BUTOR, M., « La ville comme un texte ». *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982

BUTOR, M., SANTSCHI, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1982

CHARBONNIER, G., *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967

DALLENBACH, L., *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre de Michel Butor*, Paris, Minard, 1972

GIRAUDO, L., *Michel Butor et le dialogue avec les arts*, Presses Universitaires, Septentrion, 2006

HELBO, A., *Michel Butor : vers une littérature du signe : précédé d'un dialogue avec Michel Butor*, Bruxelles, Complexe, 1975

JONGENEEL, E., *Michel Butor. Le pacte romanesque*, Paris, Librairie José Corti, 1988

JONGENEEL, E., « Un Meurtrier en cause. La fonction du Vitrail de Caïn dans *L'Emploi du Temps* de Michel Butor », *Néophilologus*, Vol. 64, 1980, pp.358-373

KAES, E., « Victor Hugo et Michel Butor », dans *La réception de Victor Hugo au XX siècle*, Actes du colloque international de Besançon - juin 2002, textes réunis par C. Mayaux, Centre Jacques-Petit, Lausanne, L'Age d'Homme, 2004

KUMM, K.W.G., *Michel Butor: A spatial Imagination*, University of Washington, 1971

RAILLARD, G., *Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1968

ROUDAUT, J., *Michel Butor et le livre du futur*, Paris, Gallimard, 1964

SELLIER, Ph, « Fonction du mythe dans *L'Age de l'homme* (Leiris) et dans *L'Emploi du Temps* (Butor) », *Losaic IX*, 1, 1975, pp.142-156

SELLIER, Ph., « La ville maudite chez Michel Butor », dans *Mosaïc*, VIII-2, 1975

SPITZER, L., « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », dans *Etudes de Style*, Gallimard, 1970, pp.482-513

STRAND, D., « Entretien avec Michel Butor », *Stanford French Review*, fall. 1979, pp.275-280

WAELTI-WALTERS, J., *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992

ARTICLES EN LIGNE (M.BUTOR):

BONHOMME, B., « Ville et Archéologie chez Michel Butor et Henri Maccheroni », dans *Loxias-Colloques*, 1. Voyage en écriture avec Michel Butor, Le pas du texte, Ville et Archéologie chez Michel Butor et Henri Maccheroni, mis en ligne le 15 décembre 2011, URL: <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=318>

PAQUOT, T., « Michel Butor (1926-2016). L'expérimental textuel », *Hermès, La Revue*, 2016/3 (n°76), pp.179-184, URL: <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-179.htm>

RAILLARD, G., « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor » In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°14, 1962, pp. 179-194, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1962_num_14_1_2225

ROGERS, M., BUTOR, M., Interview avec Michel Butor, *The French Review*, Vol.57, No.4 (Mar. 1984), pp. 509-516, URL: <http://www.jstor.org/stable/393317>

OUVRAGES SUR M. TOURNIER:

BAROCHE, Ch., « Michel Tournier ou l'espace conquis », *Critique* N°342, 1975

BOULOUMIE, A., « Inversion bénigne, inversion maligne », *Actes du Colloque du Centre Culturel international de Cerisy-La-Salle* (1990), Paris, Gallimard, 1991

BOULOUMIE, A., *Michel Tournier, Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988

DELEUZE, G., « Michel Tournier et le monde sans autrui », *Critique*, 1967, pp.503-525, la postface de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972

GARREAU, J., « Réflexions sur Michel Tournier », *The French Review*, vol.58, 1985, pp.682-691

GUICHARD, N., *Michel Tournier: autrui et la quête du double*, Paris, Didier Erudition, 1989

HORTON, M., *Michel Tournier*, London/New York, Routledge, 1995

KOSTR, S., « Michel Tournier », Editions Henri Veyrier, 19^{ème} volume de la collection *Les plumes du Temps*, Paris, 1986

KRELL, J. F., « Et Tournier créa la Prusse-Orientale: l'imaginaire géographique dans *Le Roi des Aulnes* », dans *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

MASSON, P., « Michel Tournier au miroir d'André Gide, *Relire Tournier* », Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, *Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne*, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

MERLLIE, F., *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 1986

MONES, Ph., « Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme », 1975 (Postface, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Paris, Gallimard, 1970)

PURDY, A., « Les Météores de Michel Tournier: une perspective hétérologique », *Littérature*, Vol.40, N° 4, *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par Jean-Bernard Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000, pp.32-43

RABENSTEIN-MICHEL, I., « Etre ogre parmi les ogres: réalité et réalité littéraire dans le Roi des Aulnes », dans *Relire Tournier*, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 102, Actes du Colloque International Michel Tournier Saint-Etienne, 19-20-21 novembre 1998, Textes réunis et édités par J.-B. Vray, Publication de l'université de Saint-Etienne, 2000

ROSELLO, M., *L'in-différence chez Michel Tournier*, Paris, Corti, 1990

VRAY, J.-B., *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses universitaires de Lyon, 1997

VRAY, J.-B., « De l'usage des monstres et pervers. Michel Tournier ou les deux miroirs », *Sud* XVI, 61, Numéro spécial Michel Tournier, janvier, 1986

ZAZZO, R., *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984

ARTICLES EN LIGNE (M. TOURNIER):

BEAUDE, P.-M., « Tournier et le détournement du mythe biblique », *Laval Théologique et philosophique*, Volume 59, numéro 3, octobre 2003, pp.421-439, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008786ar>

GILLESPIE, J. H., « The role of christian symbolism in *Le Roi des Aulnes* », Proceedings of the Roayl Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature, Vol.86C, p.1-15, Royal Irish Academy, 1986, URL: <http://www.jstor.org/stable/25506136>

JOHNSON, Ph., CAZELLES, B., « L'orientation d'Abel Tiffauges dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol.29, No.3/4 (Automn 1975), pp.166-171, URL : <http://www.jstor.org/stable/1347858>

OUVRAGES SUR I. MURDOCH:

CANI, I., « Faut-il couper la tête de l'hôte, Le Chevalier Vert, un rituel étrange pour l'hospitalité », *L'hospitalité : signes et rites*, pp.34-50, Actes du Colloque, études rassemblées par Antoine Montandon, Cahiers des recherches du CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2001

DIPPLE, E., « The Green Knight and other vagaries of the spirit; Or, Tricks and Images for the human soul; or, the uses of imaginative literature », *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, University of Chicago Press, 1996, pp.138-170

LEESON, M., *Iris Murdoch: Philosophical Novelist*, A&C Black, Continuum Literary Studies, 2011

BORGAL, C., *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Fernand Lenore, 1961

OUVRAGES SUR CAÏN ET ABEL/EXEGESE BIBLIQUE :

ABADIE, Ph., *Introduction à l'Ancien Testament*, textes édités par Th. Römer, J.-D. Macchi et Ch. Nihan, Genève, Labor et Fides, 2004

ABECASSIS, A., « Les fondements de la fraternité », dans *Fraternité*, N°154 (Juin), 2012, pp.13-16

ALCOCK, D., « The mark of Cain » in *Structural interpretations of biblical myths*, E. Leach and A. Aycock (eds.), Cambridge University Press, 1983, pp.120-127

ATTAL, J., « Frère Semblant », *Revue du Littoral* N° 30, *La Frérocité*, Oct. 1990, pp. 31-38

BALMARY, M., *Le sacrifice interdit : Freud et la Bible*, Paris, Grasset, 1986

BEIRNAERT, L., *Aux frontières de l'acte analytique : la Bible, Saint Ignace, Freud et Lacan*, Paris, Editions du Seuil, 1987

BIRMAN, C., MOPSIK, Ch., avec J. Zackland, *Caïn et Abel*, Paris, Grasset, 1980

BOGAERT, P.-M., *Lectures et relectures de la Bible*, University Press : Peeters, 1999

- CHATEL, M.-M., « Pour introduire à la frérocity », *Revue du Littoral* N° 30, *La Frérocity*, Oct. 1990, pp. 7-10
- CLAUDE, J., *Dictionnaire commente des expressions d'origine biblique : les allusions bibliques*, Paris, Larousse, 1999
- COULOT, C., HEYER, R., *De la Bible à l'image : pastorale et iconographie*, avec la collaboration de P.-M. Beaudé, Strasbourg, Presses universitaires, 2000
- EISENBERG, J., ABECASSIS, A., *Moi, le gardien de mon frère? A Bible Ouverte*, III tome, Présences du Judaïsme, Paris, Albin Michel, 1980
- ELLENS, J. H. (dir.), *Destructive Power of Religion Volume 3, Models and Cases of Violence in Religion*, Westport/London, Praeger, 2004
- FOCANT, C., WENIN, A., *Analyse narrative et Bible*, Deuxième colloque international du RRENAB, Louvain-la-Neuve, University Press, Leuven, Peeters, 2005
- GARCIA-LOPEZ, F., *Comment lire le Pentateuque*, Traduit de l'espagnol par C. Lanoir, Genève, Labor et Fides, 2003
- GILBERT, P., *L'espérance de Caïn : la Bible et la violence*, Paris, Bayard, 2002
- HASSOUN, J., *Caïn*, Figures Mythiques, Paris, Editions Autrement, 1997
- LACOCQUE, A., ROCOEUR, P., *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, p. 141
- LUTTIKHUIZEN, G.P., *Eve's children: the biblical stories retold and interpreted in Jewish and Christian tradition*, Leiden, Brill, 2003
- MELLINKOFF, R., *The mark of Caïn*, University of California Press, 1981
- PELLETIER, A.-M., *D'âge en âge, les Écritures : la Bible et l'herméneutique contemporaine*, Bruxelles, Lessius, 2004
- PENHA VILLELA-PETIT, M., « Caïn et Abel, La querelle des offrandes », *Le Rite*, Paris, Editions Beauchesne, 1981
- PHILON D'ALEXANDRIE, *De sacrificiis Abelis et Caini*, Introduction, traduction et notes par A. Mésson, Paris, Editions de Cerf, 1966

- PHILON D’ALEXANDRIE, *De Posteritate Caini*, introduction, traduction et notes par E. Strarobinski-Safran, Paris, Editions Cerf, 1970
- PONTALIS, J.-B., *Le frère du Précédent*, Paris, Gallimard, 2006
- QUINENOS, R.J., « Cain-Abel Syndrome: in Theory and in History », in *Models and Cases of Violence in Religion*, Ad Testimonium by Archbishop Desmond Tutu, Westport [Connecticut] : Praeger, 2004
- ROUILLARD, H., « Si Caïn voulait que l’œil le regardât ? Etudes des transformations de Gen. 4, 14 à travers la LXX et Philon d’Alexandrie », *Hellenica e Judaica*, hommage à Valentin Nikiprowetzky, A. Caquot, M. Hadas-Lebel et J. Riaud, Leuven-Paris, éditions Peeters, 1986
- SAINT-AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, traduit en français par P. Lombert, Nouvelle édition, Tome II, chez Gilles, libraire, Bourges, 1818, p. 553
- THAYSE, A., *Vers de Nouvelles Alliances*, la Genèse autrement, Paris, L’Harmattan, 2006
- UEHLINGER, Ch., « Genèse 1-11 » (p. 115-133), *Introduction à l’ancien testament*, textes édités par Th. Römer, J.-D. Macchi, Christophe Nihan (éd.), Labor et Fides, Genève, 2004, pp. 115-133
- VARLIN, F., *La Bible*, Collection dirigée par Annie Reithmann, Editeur Studyrama, 2005
- VOGELS, W., « Caïn : l’être humain qui devient une non-personne (Gn 4, 1-16) », dans *Nouvelle revue théologique*, vol.114/3, 1992, pp.321-340
- WENIN, A., *D’Adam à Abraham ou les errances de l’humain : lecture de Genèse 1,1-12,4*, Éd. revue, Paris, Cerf, 2007
- WENIN, A., « La question de l’humain et l’unité du livre de la genèse », (p.3-34) dans *Studies in the book of Genesis, Literature, Redaction and History*, CLV, Leuven University Press, 2001, pp.3-34
- WENIN, A., « Personnages humains et anthropologie dans le récit biblique », Dans *Analyse narrative et la Bible*, Deuxième colloque international du PRENAB, Louvain-La-Neuve, Avril 2004, édité par C. Focant, A.Wénin, Leuven University Press/Uitgeverij Peeters, Leuven –Paris-Dudley, MA, 2005, pp.43-71
- WIESEL, E., *Célébration Biblique*, Paris, Seuil, 1975

ZILIO-GRANDI, I., « La figure de Caïn dans le Coran », dans *Revue de l'histoire des religions*, 1999, Vol. 216, numéro 1, pp.31-85

ZWILLING, A.-L., « Caïn versus Abel (Gn 4, 1-16) », *Analyse narrative et la Bible*, deuxième colloque international du PRENAB, Louvain-La-Neuve, Avril 2004, édité par C. Focant, A. Wénin, Leuven University Press/Uitgeverij Peeters, Leuven –Paris-Dudley, MA, 2005, pp.507-516

ARTICLES EN LIGNES (OUVRAGES SUR CAÏN ET ABEL/EXEGESE BIBLIQUE) :

BRUN, G. L., « Cain : Or, The Metaphorical Construction of Cities », *Salmagundi*, No.74 /75 (Spring-Summer 1987), pp.70-85, Skidmore College, URL: <http://www.jstor.org/stable/40547952>

CARROLL, Y.RICH, « Unferth and Cain's Envy », *The South Central Bulletin*, Vol.33, No.4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1973), The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association, pp.211-213, URL: <http://www.jstor.org/stable/3187087>

DEFRENET, B., « La fonction subjectivante du fratricide dans les mythes. Le meurtre du double », *Topique* 3/2003 (no 84), pp. 125-147, URL : www.cairn.info/revue-topique-2003-3-page-125.htm

GIGNAC, A., « Caïn, protégé du Seigneur? Les voix de Gn 4,1-16 dans une perspective narratologique », *Théologiques*, vol. 17, n° 2, 2009, p. 111-134, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/044065ar>

HUGUES, R., « The Cain complex and the Apostle Paul », *An Interdisciplinary Journal*, Vol.65, N°.1 (spring 1982), pp.5-22, Penn State University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/41178196>

LEACH, E.R., « La Genèse comme mythe », *Langages*, N o 22, *Sémiotique narrative : récits bibliques*, 1971, pp.13-23, Armand Colin, URL: <http://www.jstor.org/stable/41680782>

MAHIEU, E., « Sur le fratricide », cercle d'études psychiatriques Henri Ey, Paris, 1996, URL: <http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/fratricide.html>

MAYER, I. GRUBER, « The tragedy of Cain and Abel: A Case of Depression », University of Pennsylvania Press, *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 69, No.2, 1978, pp.89-97, URL: <http://www.jstor.org/stable/1454050>

ROESSLI, J.M., « La ligne blanche et Genèse 4. Théâtre, De quelques énigmes de Genèse 4 », 2006 URL: [http://www.academia.edu/8721423/De quelques énigmes de Genèse 4](http://www.academia.edu/8721423/De_quelques_énigmes_de_Genèse_4)

ROYSE, J. R., « Cain's Expulsion from Paradise: The Text of Philo's *Condr* 171 », *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. No., 2/3 (Oct., 1988-Jan., 1989), University of Pennsylvania Press, pp.219-225, URL: <http://www.jstor.org/stable/1454253>

SHULMAN, G. M., « The myth of Cain: Fratricide, City Building and Politics, Political Theory, Vol. 14, No.2, 1986, pp.215-238, URL: <http://www.jstor.org/stable/191461>

CAIN ET ABEL DANS LA LITTÉRATURE/BIBLE ET LITTÉRATURE :

FRYE, N., *Grand Code : la Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par C. Malamoud ; préface de T. Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1982

HENKY, D., *L'empreinte De La Bible. Réécritures contemporaines des mythes bibliques en littérature de jeunesse*, Peter Lang, 2014

HUSSHERR, C., « Algérie, totalitarisme, libéralisme : lecture du mythe de Caïn et Abel chez Albert Camus et Pierre Emmanuel, de l'exil terrestre à l'enracinement dans la terre », dans *Lectures politiques des mythes littéraires au XX siècle*, Sylvie Parizet (dir.), Paris Ouest, 2009, pp.191-205

HUSSHERR, C., « Cainisme et lieux initiatiques: une trouvaille du romantisme? », *Littérature et espaces*, J. Vion-Dury, J.M. Grassin, B. Westphal (dir.), Collections Espaces Humains, Limoges, Pulim, pp. 413-422, 2001

HUSSHERR, C., *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Cerf Littérature, Paris, 2005

LEONARD-ROQUES, V., « Aspect du caïnisme romantique », *Hospitalité des savoirs*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2011, pp.615-633

LEONARD-ROQUES, V., « Caïn décadent, « A l'Ecart », Alfred Valette et R. Minhar », *Mythes de la décadence*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001

LEONARD-ROQUES, V., *Caïn et Abel. Rivalité et Responsabilité*, Figures et mythes, Editions du Rocher, 2007

LEONARD-ROQUES, V., *Cain-figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003

LEONARD-ROQUES, V., « Errance et Mythe de Caïn », *Corps en mouvement*, Etudes réunies par A. Vaillant, Université de Saint-Etienne, 1996, pp.189-200

LESTRINGANT, F., « L'errance de Caïn: Du Bartas, Agrippa d'Aubigné, Hugo, Baudelaire », *Revue des Sciences Humaines*, N°245, janvier-mars, 1997, pp.13-32

QUINENOS, R.J., *The changes of Cain: Violence and the lost brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1991

SELLIER, Ph., « Caïn » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1988

WENIN, A., *Studies in the book of Genesis: literature, redaction and history*, Leuven, University press, Peeters, 2001

ARTICLES EN LIGNE (CAIN ET ABEL DANS LA LITTÉRATURE/BIBLE ET LITTÉRATURE):

DAVIS, K., « Cain in early nineteenth-century literature: Traditional biblical stories revised to encompass contemporary advances in science », Graduate Theses and Dissertations, 2012, Paper 12308, URL: <http://lib.dr.iastate.edu/etd/12308/>

DOAK, R., « Vagabondage in the land of Nod: the Cain and Abel Myth in Western Fiction and Film », *Studies in Popular Culture*, Vol.24, No.2 (October 2001), pp.17-28, URL: <http://www.jstor.org/stable/41970379>

DUBOUCHET, F., « L'ambiguïté du statut des monstres dans Beowulf », *Philologist*, N° 10, 2014, pp.174-185, URL: https://www.academia.edu/11171369/Lambiguïté_du_statut_des_monstres_dans_Beowulf

KELLY, W., « Melville's Cain », *American Literature*, Vol.55, No.1, 1983, pp.24-40, URL: www.jstor.org/stable/2925879

LAUDIN, G., « Philistins, bâtisseurs et psychopathes : les Caïn et Abel de Borngräber, Fuhrmann et Koffka », *Germanica*, 24 | 1999, mis en ligne le 11 octobre 2013 URL : <http://germanica.revues.org/2247>

MEHAT, A., « Le châtement de Caïn, de Philon d'Alexandrie aux Tragiques d'Agrippa D'Aubigné », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T.32, No.1, Librairie Droz, 1970, pp.119-125 URL: <http://www.jstor.org/stable/20674694>

MORSE, J. MITCHELL, « Cain, Abel, and Joyce », *ELH*, Vol.22, No.1 (Mar. 1955), The Johns Hopkins University Press, pp.48-60, URL: <http://www.jstor.org/stable/2872004>

VERCRUYSSSE, Th., « Barthes et Valéry », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014, URL: http://www.roland-barthes.org/article_vercruysse.html

WIN, K., « Melville's Cain », *American Literature*, Vol.55, Mars, No.1, Duke University Press, 1983, pp.24-40, URL: <http://www.jstor.org/stable/2925879>

MYTHE ET MYTHOLOGIE :

ALBOUY, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969

ANZIEU, D., « Freud et mythologie », *incidences de la psychanalyse*, I, Paris, Gallimard, 1970, pp.114-145

BARTHEL, P., *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Etudes de quelques étapes de l'évolution de du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythique de la foi chrétienne*, Leiden, E.J. Brill, 1967

BEHMENBURG, L., « Le mythe comme signe. Ekphrasis et le jeu de la préfiguration dans Le Roman de Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius » In : *Mythe et fiction*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2010 (généré le 10 janvier 2015)

BERGERET, J., *La violence et la vie, la face cachée d'Œdipe*, Paris, Bibliothèque Payot, 1994

BRUNEL, P. (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988

BRUNEL, P. (éd.), *Mythes et la littérature*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 1994

BRUNEL, P., *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

CHABERT, C., ANDRE, J., *L'oubli du père*, Presses Universitaires de France, PUF, 2004

DELCOURT, M., *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris, 1944

- DURAND, G., *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996
- DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992
- DURAND, G., *L'imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994
- DURAND, G., « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Daniel Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996
- EIGELDINGER, M., *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987
- EIGELDINGER, M., *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987
- ELIADE, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
- ELIADE, M., *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977
- GIRARD, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec J.-M. Oughourlain, G. Lefort, Paris, Grasset, 1978
- GIRARD, R., *La violence et le sacre*, Paris, Grasset, 1972
- LEONARD-ROQUES, V., *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008
- LEVY-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
- LEVY-STRAUSS, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962
- PIERROT, J., *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976
- SELLIER, Ph., « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », In: *Littérature*, Volume 55, Numéro 3, La farcissure. Intertextualité au XVI siècle, 1984, pp.112-126
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes*, Arguments et Documents, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981
- VION-DURY, (éd.), *Le lieu dans le mythe*, Presses Universitaires de Limoges, 2002

OUVRAGES GENERAUX :

- ARENDDT, H., *Responsabilité et jugement*, traduction de J.L. Fidel, Paris, Payot, 2005 (1966)
- AYGON, J.P., « Ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », dans *Pallas*, vol.41, 1994, pp.41-56
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1961
- BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973,
- BARTHES, R., *Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970
- BARTHES, R., « L'ancienne rhétorique: aide-mémoire », *Communications*, N°16, 1970, pp.172-229
- BARTHES, R., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985,
- BARTHES, R., *Leçons*, Paris, Seuil, 1989
- BARTHES, R., « Sémiologie et urbanisme », dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, T.II, Paris, Seuil, 1966-73
- BESSIERE, J., SCHMELING, M., (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Honoré Champion, Paris, 2002
- BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BRAZ, A., *Droit et éthique chez Kant : l'idée d'une destination communautaire de l'existence*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005
- CARANI, M., *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Editions du Septentrion, 1992
- CARVALHO, R., FATIMA LAMBERT, M., (éd.), *Writing and Seeing*, Essays on Word and Image, Editions Rodopi B.V., Amsterdam/New York, 2006
- CAZIER, P. (éd.), *Mythe et Création*, Presses Universitaire Septentrion, 1994
- CICCONE, A., FERRANT, A., *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, Paris, Dunod, 2009
- COMPAGNON, A., *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

- COMPAGNON, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990
- CORBIC, A., *Camus: l'absurde, la révolte, l'amour*, Editions de l'Atelier/Editions Ouvrières, Paris, 2003
- DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977
- DEMBOWSKI, P., HICKS, E., « Intertextualité et critique des textes ». In: *Littérature*, n°41, Intertextualité et roman en France au Moyen Âge, 1981, pp.17-29
- DIDEBERG, D., *Saint Augustin et la première Epître de Saint Jean: une théologie de l'Agapè*", Paris, Editions Beauchesne, 1975
- DIEU MOLEKA LIAMBI, J. De, *La poétique de la liberté dans la réflexion éthique de P. Ricœur*, Paris, Harmattan, 2007
- FIASSE, G., MICHEL, J., GRONDIN, J., *P. Ricœur, de l'homme failli à l'homme capable*, Presse Universitaire française, 2008,
- FRYE, N., *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par G. Durand, Editions Gallimard, 1969/
Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957
- GENETTE, G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- GENOVA, P.A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Purdue University Press, 1995
- GOEDERT, G., *Nietzsche, critique des valeurs chrétiennes: souffrance et compassion*, Paris, Editions Beauchesne, 1977
- GOUTTEFANGEAS, F., « Petite histoire psychiatrique du parricide », in *Perspectives Psychiatriques*, 31^{ème} année - No 34.IV, 1992, pp. 194-202
- GUENON, R., *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, Gallimard, 1945 (stampà 1970)
- HERCENBERG, B., *Du manque à l'œuvre : le monde, l'absence et l'infini*, Paris, Editions Beauchesne, 2001

- HERITIER, F., « Réflexions pour nourrir la réflexion », in *De la Violence*, Paris, Odile Jacob, pp.11-53, 1996
- HIGGINS, D., « Intermedia » dans *Something Else Newsletter*, Vol.1, 1966, reprinted in Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984
- JACOB, A., *Penser le mal aujourd'hui contribution à une anthropologie du mal*, Edition Penta, 2011
- JENNY, L., « La stratégie de la forme », *Poétique*, No27, 1976, pp.257-281
- JULIEN, Ph., *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, E.P.E.L., 1990
- KAES, R., *Le complexe fraternel*, Paris, Dunod, 2008
- KAUFMANN, P., *Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1969
- KLEIN, M., *Envie et Gratitude*, Paris, Gallimard, 1978
- KRISTEVA, J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1972
- KRISTEVA, J., « Semiotikè, recherches pour une sémanalyse », Coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1969
- KUGEL, J. L., *The idea of biblical poetry : parallelism and its history*, Baltimore, London, Johns Hopkins University press, 1998
- LAGACHE, D., *La jalousie amoureuse*, Presses Universitaires de France, 1947
- LECLAIRE, S., suivi d'un texte de N. Minor, *On tue un enfant : un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*, Paris, Seuil, c1975
- LEKEUCHE, Ph., MELON, J., *Dialectique des pulsions*, III édition revue, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990
- LEVINAS, E., *Ethique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, c1982
- LEVINAS, E., *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, 1971

- LEVINAS, E., *Difficile liberté : essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1963
- LEVINAS, E., *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991
- LIPOVETSKY, G., *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983
- MAINGUENEAU, D. (dir.), « Les analyses de discours en France », *Langage*, N°117, 1995
- MONDESERT, C., *Philon d'Alexandrie. Legum allegoriae*. Introduction, texte, traduction et notes, Volume 1, Paris, Editions du Cerf, 1962
- MOSES, A., *Philon d'Alexandrie. De gigantibus. Quod Deus sit immutabilis*, Introduction, texte, traduction, notes, Paris, Editions du Cerf, 1963
- POIZAT, J.C., *Condition de l'homme moderne. Du mensonge à la violence, Hannah Arendt*, Collection dirigée par F. Laurent, Pocket, 2013
- RAJEWSKI, I. O., « Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary Perspective on Intermediality », dans *intermédialités* 6, 2005, pp.43-64
- RENAUT, A., *Ere de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989
- RENAUT, A., *La philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2006
- RICARDOU, J., *Le problème du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967
- RICOEUR, P., « Le paradigme de la traduction », in *Esprit* (Juin 1999), N°253, pp. 8-19
- RICOEUR, P., *Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004
- RIFFATERRE, M., *Sémiotique intertextuelle. L'interprétant. Rhétoriques sémiotiques*, Paris, Union Générale d'Editions, 1979
- SAVKAY, C., *Etics, Self and the Other: A Levinasian Reading of the Postmodern Novel*, AuthorHouse, 2011
- SIRONNEAU, J.-P., Jean-Pierre, *Sécularisation et Religions Politiques*, Paris, Mouton Publishers, 1982
- SIRONNEAU, J.-P., *Sécularisation et Religions Politiques*, Paris, Mouton Publishers, 1982

SPITZER, L., *Essays on English and American Literature*, Princeton University Press, 1962

OUVRAGES ET ARTICLES EN LIGNE :

AMADO LEVY-VALENSI, E., « L'intersubjectivité du péché », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, T.160, 1970, pp.265-273, URL : www.jstor.org/stable/41090689

APARICIO, S., « Destins freudiens de l'envie et de la jalousie infantiles », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* 4, (N° 62), 2005, pp.17-24, URL : www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2005-4-page-17.htm.

ASENSION, J., « La longue patience de Paul Gadenne », 2009, URL: <http://srivron.free.fr/images/PDF/Gadenne%20par%20Asensio.pdf>

BENOIT, L., « La question de Dieu dans la littérature française du XX siècle », *Revue Roumaines d'Études Francophone*, 2012, pp.56-72, URL : http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/91/88/61/PDF/littA_rature_Dieu.pdf

BISSCHOPS, R., « Entropie et « Elan Vital » chez Beckett », *Samuel Beckett Today /Aujourd'hui*, Vol.5, Beckett et la psychanalyse et psychanalyses, 1996, pp.125-142, Editions Rodopi B.V, URL:<http://www.jstor.org/stable/25781197>

BOURDIN, D., « *Honte, Culpabilité et Traumatisme* d'Albert Ciccone et Alain Ferrant», *Revue française de psychanalyse*, vol.74, (4), 2010, pp.1199-1200, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-4-page-1199.htm>

BOZEC, Y., « Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique » In: *Littérature*, N°111, 1998. pp. 111-124, URL: [/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2493](http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2493)

DUCLOS, J.-F., « Pli sur pli : vers un nouveau roman baroque ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 1, *Situations du roman*, Janvier 201, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6122.php>

DUYNDAM, J., « Girard and Levinas, Cain and Abel, Mimesis and Face », *Contagion: Journal of Violence, Mimesis and Culture*, Vol. 15/16, Michigan State University Press, 2008/2009, pp. 237-248, URL: <http://www.jstor.org/stable/41925309>

KAMIENIAK, J.-P., « Freud, la psychanalyse et la littérature », *Le Coq-héron* 2001/1, N° 204, p.64-73, URL : www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2011-1-page-64.htm

- LEVY-VALENSI, A., « L'intersubjectivité du péché », *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, No95/96 (1/2), Hypothèse et Confirmation, 1970, pp.229-248, URL : <http://www.jstor.org/stable/23940641>
- LOWY, M., « Ricœur (Paul) Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie », *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 64, n°2, 1987, p. 323, URL: /web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1987_num_64_2_2452_t1_0323_0000_2
- MACRIS, A., « Samuel Beckett, Claude Simon and The « Mise en Abyme » of paradoxical duplication », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol.14, *After Beckett/D'après Beckett*, Editions Rodopi, 2004, pp.117-129, URL: <http://www.jstor.org/stable/25781461>
- NYIKOS, J., « Image et invisibilité. Le Chef-d'œuvre inconnu et la question de l'«ekphrasis» », *Marges*, 03, 2004 (mis en ligne le 31 juillet 2014), pp.21-26, URL : <http://marges.revues.org/759>
- RIALLAND, I., « La mythocritique en question », *Acta Fabula*, Vol.6, N o 1 (printemps, 2005), URL: <http://www.fabula.org/revue/document817.php>
- RICOEUR, P., « Le concept de la responsabilité, essai d'analyse sémantique », *Esprit*, No 206/11 (pp. 28-49), 1994, p. 28-29, URL : www.jstor.org/stable/24276317
- RICARDOU, J., KESTNER, J., « The story within the Story », *James Joyce Quarterly*, Vol.18, No.3 (Spring), University of Tulsa, pp.232-338, 1981, URL: <http://www.jstor.org/stable/25476377>
- STANEK, V., « Nietzsche. Volonté de vie et de volonté de puissance », *Revue numérique Philopsis*, Edition Delagrave, 2002, URL : http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_nietzsche_schopenhauer_stanek.pdf
- TOMASI, M.-C., « Henry Bauchau, vers une poétique de la variation de Jacob à Thésée : parcours d'un imaginaire « en violence », dans *Chances du roman, charmes du mythe : Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*. M.-H. Boblet (dir.) Nouvelle édition, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, URL : <http://books.openedition.org/psn/2119>
- TROTIGNON, P., « Comment Nietzsche comprit Platon », *Germanica*, 8, 11-28, pp.11-18, 1990, URL : <https://germanica.revues.org/2426>
- VION, R., « Pour une approche relationnelle des interactions verbales et des discours », dans *Langage et Société* (pp.95-114), 1999, URL : http://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1999_num_87_1_2855
- ZIETHEN, A., « La littérature et l'espace » *Arborescence* 3, 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>