

La lecture typologique de l'iconographie de Caïn et Abel : de la Bible aux images

Le texte littéraire comme dispositif constituant un espace de métamorphose du langage, tient à entraîner la recherche d'autres formes d'expression et à établir un dialogue éventuel avec elle. L'art en fait un exemple d'excellence. La littérature et la peinture ont en commun d'être deux modes de représentation, deux redoublements de la réalité, et à ce titre leurs rapports sont historiquement à la fois de concurrence et de « correspondance ». La littérature peut alors chercher dans la peinture une nouvelle source d'inspiration. C'est ainsi que depuis Horace la peinture et la littérature sont perçues comme deux disciplines très rapprochées, 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 « lecteurs de l'image, spectateurs du texte ». Compte tenu de toutes leurs particularités d'expression et de fonctionnalité, l'époque classique a attribué à la peinture un statut d'une poésie « muette », alors que la littérature a été qualifiée d'une « peinture parlante »¹. L'importance de la « poétique de l'espace » dans la modernité s'accompagne ainsi d'une reprise de ce vieux dialogue entre littérature et peinture (les relations intertextuelles ou intermédiaires, définies comme le « passage d'un système de signes à un autre » ou « transposition »²).

L'image en tant qu'un phénomène polysémique suscite une multitude d'interprétations différentes selon l'histoire et sensibilité de chaque spectateur. Donc, les multiples sens qu'on lui attribue ne sont en fait que le résultat des interprétations. Mais ces interprétations s'expliquent par la perception consciente ou inconsciente de ses données visuelles objectivement repérables. Apprendre à décoder une image en général, c'est d'une part, comprendre l'espace de son propre discours et d'autre part, la mettre en relations (en interaction) avec d'autres codes, d'autres discours, notamment avec le discours textuels. En d'autres termes, on est en présence d'un double univers, d'un double discours - textuel et iconographique dont la complexité des relations est déterminée par la polysémie de l'image.

¹ Joanna Rajkumar, *Désir de langage et « aventures de lignes, Littérature et peinture chez Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux*, revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre- La Défense, 2006

² Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Le sémiotique et le symbolisme, Seuil, 1972

On situe le principal axe de notre analyse dans l'étude sémiotique de l'image, compte tenu du fait qu'à un certain niveau d'analyse, les signes linguistiques et les signes picturaux présentent les mêmes possibilités formelles. Fonctionnant comme un métalangage important qui dote le signifiant visuel d'un signifié verbal, le modèle du signe linguistique impose un découpage de la surface du tableau. Alors le tableau, « singularisé par un système de relations spatiales », représente une structure avant tout visuelle et dynamique³. L'emprise du mot sur la peinture se transforme en un métalangage « à son tour saisi dans un procès de connotation » qui tient lieu de l'œuvre, qui s'y substitue, qui en devient le signe.⁴ Dans tel contexte, L. Steinberg parle des motifs de « migrating motifs »⁵, ce qui s'apparente au sens étymologique du mot motif : «... ce qui met en mouvement»⁶. La perception et l'interprétation passent par le découpage de la peinture : le lecteur voit peut aussi bien ressortir à une structure, à une technique, à des couleurs, à des « colorèmes », à des orientations dans le plan (l'organisation spatial du tableau). C'est Erwin Panofsky qui à la base de la théorie iconologique-iconographique, a proposé la méthode qui se base sur la théorie des motifs, des styles, des forme symboliques, et a avancé la première approche présémiologique de l'objet (Panofsky à son tour, ne s'intéressait qu'à la valeur informationnelle de la scène représentée, en privilégiant les signifiés de la représentation iconique en occultant le niveau signifiant). Il est également important à mentionner l'apport de Meyer Schapiro dont la définition de « champ de l'image iconique » en termes de support, de cadre, de contours, de formes, marque définitivement l'émergence d'une sémiologie du langage visuel. L'analyse sémiotique passe de la surface qui a orienté le décodage initial du tableau aux structures plus profondes. Chaque production artistique accomplit ce que R. Jakobson a nommé la fonction poétique de l'art visuel, parlant de construction/déconstruction/construction continuelle du nouveau code. Le processus qui opère à plusieurs niveaux de signification que l'analyse sémiotique vise à circonscrire.⁷

Cependant, au-delà de cette structure en tant que seul objet d'analyse, nous considérons la lecture du tableau, dont la perception déborde très largement la notion de signe iconique ou

³ Bernard Paquet, *Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité*, Horizons philosophiques, vol. 1, n° 1, 1990, p. 35-55

⁴ Roland Barthes *Éléments de sémiologie*, in *Communications*, n° 4, 1964, p. 8

⁵ Leo Steinberg, *Introduction : The Glorious Compagny*, dans *Lipman, Joan et Marshall, Art about Art*, New York, Dutton, 1979

⁶ Georges Roque, *Le peintre et ses motifs*, dans *Communications*, n° 47, 1988, p. 147.

⁷ Marie Carani, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, les éditions du Septentrion, 1992

non-iconique, comme une construction culturelle tissant sous un certain point de vue un réseau de liens entre plusieurs tableaux.

Ainsi, la question principale qu'on se pose dans le cadre de notre recherche, c'est comment l'image littéraire de Caïn et Abel se transforme, se déplace-t-elle en peinture et est-ce que ce passage s'accompagne-t-il par l'amplification du symbolisme du premier fratricide de l'histoire humaine ? ; comment s'articulent les rapports de convergences, de divergences ou de réciprocité entre le texte initial du mythe et la peinture ?; comment ils peuvent mettre en jeu un « déplacement des activités créatrices », ce qui entraîne une « traversée des signes » et des formes ?

Caïn et Abel dans l'art des XI–XIX siècles

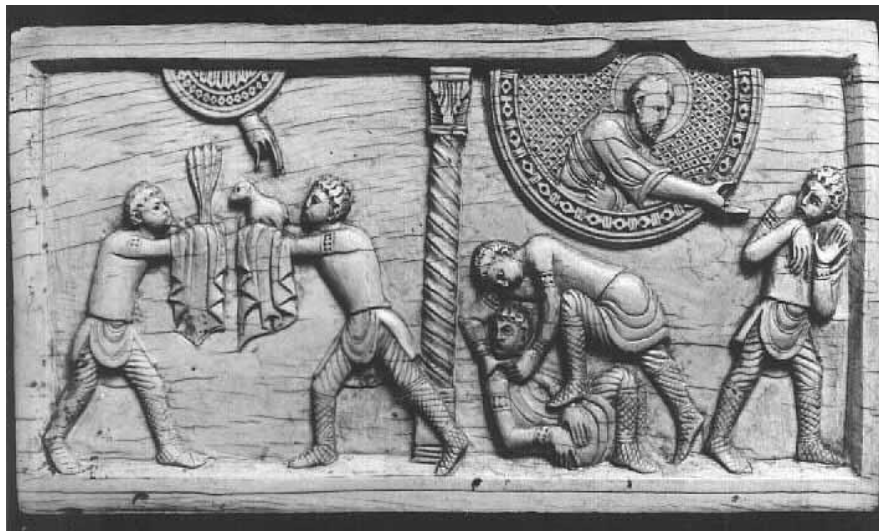
L'épisode biblique de Caïn et Abel a touché toutes les époques et l'œuvre des artistes des différents mouvements. Le mode de représentation varie d'une époque à l'autre, d'un auteur à l'autre. La divergence touche également la technique dont les peintres se servent afin de transmettre leur propre vision de cet épisode biblique. Ils représentent exclusivement tantôt la scène du sacrifice des deux frères à Dieu, tantôt ils juxtaposent les deux premiers épisodes du récit, celui du sacrifice et du meurtre. Souvent les artistes jouent sur l'amplification narrative de l'histoire en intégrant sur les tableaux plus de protagonistes (Adam et Eve, assis aux pieds d'Abel et pleurant leur enfant mort). Dieu lui-même peut apparaître dans les œuvres peintes, chassant Caïn ou déposant le signe qui doit le protéger. Le plus fréquent sans doute, dans ces représentations, est qu'elles sont souvent centrées sur l'épisode du meurtre, en raison de son caractère dramatique évident. Il y a des cas où les auteurs se contentent de donner une exclusivité à un seul personnage. Alors, Caïn et Abel sont représentés indépendamment, séparément.

Or, faisant suite à des objectifs explicités ci-dessus, on va donner un panorama de l'évolution de la version picturale de mythe de Caïn et Abel en essayant de classer les auteurs selon une époque et surtout selon un motif, une stratégie particulière pour laquelle il s'opte. On s'efforcera de montrer si les peintres suivent la trame traditionnelle de l'interprétation du premier fratricide où ils donnent une autre vision de l'histoire. Les peintres conservent-ils la connotation littéraire du mythe et comment ils créent une symbiose picturale de l'image de Caïn et Abel ?

La majorité des tableaux se concentrent leur touche essentiellement sur l'acte de meurtre, tel qu'il est interprété par la Bible et dans la littérature. Mais la scène de meurtre n'a pas une

exclusivité absolue. La mise en scène de Caïn et Abel se présente comme un jeu des constantes et des variantes qui par l'inventivité des images des diverses époques, se charge de multiples figurations. Loin d'un symbole codifié et univoque, il propose le grand nombre de modalités, dont le plus important tout au début est le caractère « réception divine des offrandes »⁸.

En essayant de dégager les grandes tendances de l'iconographie de Caïn et Abel, on voit que cet épisode biblique ne prend véritablement son essor qu'à partir de la fin du XI^e siècle, même si les périodes précédentes comptent plusieurs représentations des deux frères : plaque de Sacrifice de Caïn et Abel ; Meurtre d'Abel et malédiction de Caïn, cathédrale de Salerne, 1084.



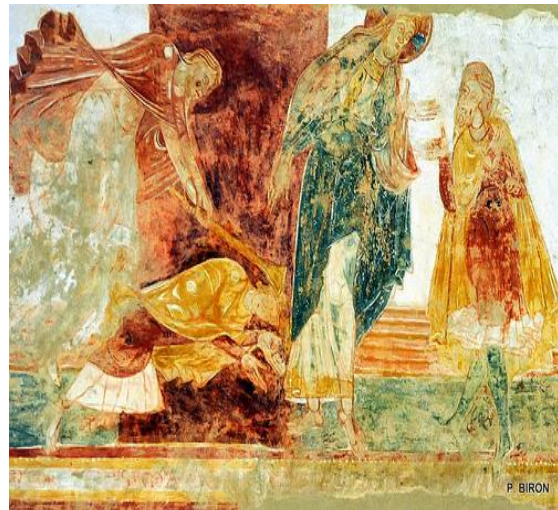
Cathédrale de Salerne, XI siècle

Sculptée en bas-relief, la plaque comporte deux scènes séparées par une colonne torsadée. Sur la gauche, chacun présente son offrande à Dieu (un bouquet d'épis pour Caïn et un agneau pour Abel), symbolisé par une main émergeant des nuées. Le doigt pointé vers Abel montre que Dieu préfère son sacrifice. Sur la droite, Caïn jaloux, étrangle son frère dont le corps relâché et ses yeux clos indiquent son décès. Devenant le premier meurtrier de l'humanité, Caïn effrayé, voit Dieu sortir des nuées et le maudire. Il est condamné à fuir éternellement. Donc, la plaque suit fidèlement les principales étapes du déclenchement et de l'explosion de l'opposition initiale entre deux frères bibliques. La ligne narrative telle qu'elle est explicitée dans la Bible est bien respectée. Les éléments complémentaires sont fournis au niveau vestimentaire. Les deux frères sont vêtus de tuniques courtes et portent des pantalons à rayures glissés dans de hautes bottes décorées d'un motif en treillis. Les détails des vêtements ainsi que l'attitude des

⁸ Sabine Maffre, *Iconographie de Caïn et Abel en France du XI^e siècle au début du XVI^e siècle*, Ecole des chartes, 2010

personnages trahissent la « vérité » d'histoire, les yeux auparavant incrustés de perles de verre devaient encore rajouter à la vivacité des expressions⁹.

Les tendances narratives sont plus accentuées que sur les modèles byzantins. Comme c'est le cas de la façade de la cathédrale de Modène, appartenant approximativement à la même période : «Sacrifice de Caïn et Abel ». Le mythe fait part d'une large composition qui récapitule les principales scènes et les personnages majeurs de l'Ancien ou le Nouveau testament, dont les exemples on trouve même au IX siècle : L'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe (IX siècle), Abel et Caïn font une offrande à Dieu: Abel, le berger, lui offre un agneau et Caïn, l'agriculteur, lui offre une gerbe de blé. Dieu bénit uniquement l'offrande d'Abel. Abel se reconnaît par son nimbe (Gen4,3-5). On a toujours la coprésence de deux épisodes du récit *offrande/meurtre*:



Abel et Caïn, Saint-Savin-sur-Gartempe, XI-XII siècle

⁹ Catalogue du musée de Louvre, Objets d'art, moyens âge, Plaque sacrifice de Caïn et Abel ; Meurtre d'Abel et malédiction de Caïn, http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674047984&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198674047984&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500778&baseIndex=11

Il est à noter qu'en parlant de la reprise des épisodes bibliques en art par les artistes de différentes époques, on peut remarquer une certaine régularité, de « systemité » du choix: si le thème des offrandes (ainsi que sa co-représentation avec la scène du crime) est principalement mis en œuvre avant le XI^e siècle, d'autres thèmes n'apparaissent qu'à partir du XIII^e siècle, puisés dans l'histoire des deux frères. Le XIII^e siècle se caractérise donc par une diversification de l'iconographie de Caïn et Abel, suivant en cela un mouvement plus général d'amplification des cycles bibliques. Chaque thème possède sa propre évolution chronologique.

Dès VI siècle (Saint Vital de Ravenne), appliquant au sacrifice eucharistique le « souvenir » des sacrifices figuratifs d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech, on se contentait d'attribuer à Abel un rôle principal en écartant Caïn. Ainsi, dès le début, pendant un large période, la réalisation iconographique du mythe de Caïn et Abel reste un sujet privilégié pour la peinture murale. L'offrande (et le meurtre d'Abel) est la scène à caractère typologique de l'histoire de Caïn et Abel les plus représentées. Souvent couplées, elles sont insérées dans des programmes iconographiques plus amples, qui mettent en scène la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il n'est pas rare de voir représenté Abel avec son offrande sans Caïn, puisque seul Abel a valeur de préfigure du Christ¹⁰. La scène des offrandes inaugure le cycle de Caïn et Abel. Représentée dès l'époque paléochrétienne, elle connaît des débuts relativement réservés avant son démarrage massif à partir de la fin du XI^e siècle.

La scène du sacrifice reste prioritaire en IX-XI siècles, mais elle trouve également sa continuation dans les époques qui viennent sur les tableaux, les fresques, les bas-reliefs ou sur les illustrations plus anciennes. Alors, pourquoi telle insistance sur la scène de sacrifice ? L'une des réponses à cette question peut être la position de l'église : montrer bien la différence entre deux frères, la différence explicitée par la nature des offrandes (le lien entre Dieu et l'homme reste désormais les offrandes), figurer le bon et le mauvais payeur de la dîme. Abel offre de la graisse, ce qui suppose le sacrifice, la mort d'un agneau (l'offrande qui évoque la vie et la perpétuation de la vie), tandis que Caïn offre des produits de la terre (une petite gerbe ou de l'ivraie), la terre maudite par Dieu à cause du péché originel¹¹. Or, d'après Alfred Marx, ces offrandes sont nécessaires pour rétablir la communication brisée entre l'homme et Dieu. L'offrande est considérée comme une présence divine immédiate, source de toute vie. Mais

¹⁰ Guide de l'art chrétien : études d'esthétique et d'iconographie. Tome 4 / par le Cte de Grimoüard de Saint-Laurent, 1872-1875, Didron (Paris)

¹¹ Grimoüard de Saint-Laurent, Henri-Julien, Guide de l'art chrétien : études d'esthétique et d'iconographie. Tome 4, Didron (Paris), 1872-1875

cette relation avec Dieu peut être contrariée par le péché, par exemple la rivalité, comme c'est le cas entre Caïn et Abel.

Donc, l'offrande dans la peinture reste cependant un élément centreur sur lequel l'art chrétien forge son intérêt particulier. Mais l'attention semble être focalisée plus sur la nature des dons que sur ceux qui les présentent. Toutefois, le sacrifice acquiert un statut d'un « déterminant » principal, un signe caractérisant celui qui le présente. Ces biens « temporels » traduisent la posture interne d'un individu, sa volonté de partager ce qui est le plus précieux pour lui. En l'occurrence, il s'agit de la brebis qui devient dans certains cas un agneau, et l'épi de blé qui se change parfois en grappe de raisin. Dans les fresques de Saint Savin, la scène de sacrifice nous présente Dieu qui accepte avec bienveillance et bénit un sacrifice d'Abel, alors que Caïn « rejeté » se tient derrière d'un air fort peu satisfait. Au Campo Santo de Pise, la même composition est mise en relief, Abel priant avec ferveur et Dieu donnant un signe d'agrément par la flamme qui consume son offrande et qui monte vers lui, tandis que Caïn, plutôt irrité que suppliant, voit la flamme qui se détourne de la gerbe de son blé posé devant lui. Ainsi, le choix de Dieu est représenté soit par la main tendue, soit la préférence de Dieu peut être présentée par le feu du sacrifice qui monte vers le ciel pour Abel, alors qu'il retombe pour Caïn (*Sacrifices de Caïn et Abel, Saint Savin sur Gartempe, XIII^e siècle ; Miniature, Bible de Pierre Comestor, 1372 ; Lorenzo Ghiberti, Histoire de Caïn et Abel, Musée du Duomo de Florence, 1435*). L'offrande accentue la divergence de deux frères - deux figures diamétralement opposées. L'antinomie radicale des deux frères est mise en images à travers une multitude de traits iconographiques. Chaque élément susceptible d'exprimer la dualité des deux frères fait partie d'un caractère particulier. Leur posture peut être différente, de même que leurs attributs, comme le nimbe pour Abel par exemple ou la présence d'un diable aux côtés de Caïn, qui est l'élément de différenciation maximal entre les deux frères.

Donc, jusqu'au XII^e siècle, les scènes représentées sont les offrandes et le meurtre dans la majorité des cas, avant l'amplification du cycle à partir du XIII^e siècle. Mais les thèmes traditionnels sont bien conservés (Bertram de Minden, *Sacrifices de Caïn et Abel*, 1383, *Scène de sacrifices de Caïn et Abel*, Raphael, *Sacrifice de Caïn et Abel*, XVI^e s., Paolo Farinati, XVI^e siècle, Gérard Blot - *Le sacrifice d'Abel et de Caïn*, XVII^e siècle, Edward Gover, *Sacrifices de Caïn et Abel*, 1870).

Ainsi, c'est la qualité morale, la dualité de des deux frères qui se manifeste par la nature des offrandes, mais avec le meurtre la simple opposition *éleveur/cultivateur* est largement dépassée. Pas de révolte directe, pas de résistance ouverte. Le sujet tel qu'il est évoqué dans la

Bible se déplace sur les tableaux où les liens de causalité ou de fatalité suivent, esquissent les relations de deux frères opposés. Le jeu de couleurs et de perspective, la sobriété et le flou de la touche répond l'attente du spectateur : en l'occurrence de suggérer au spectateur un référent que celui de l'Écriture, même si le spectateur n'a pas en effet une connaissance préalable de l'histoire. L'image semble d'être de l'ordre de la redondance, d'une mimesis qui renvoie à l'origine du mythe biblique. Alors, on parle d'un certain théâtre d'images qui joue un rôle de « vivier de mythèmes, voire des mythes »¹².

En attribuant une place réservée à l'épisode de Caïn et Abel sur leur retable, les frères de Van Eyck ont fait l'intégrer dans une composition monumentale. Le manifeste de la primitive école flamande, *l'Admiration de l'agneau mystique* se compose d'un panneau central divisé en quatre (la Vierge et le saint Jean-Baptiste encadrant le Père éternel qui assiste au sacrifice de l'agneau mystique, épisode raconté dans la Bible) et de deux volets, à gauche Adam, les anges chantants, les Juges Intègres et les Chevaliers du Christ, à droite Eve avec les anges musiciens, les saints Ermites et les saints Pèlerins. C'est tout en haut de ces deux volets, aux extrémités, que les Van Eyck ont placé la scène de Caïn et Abel et celle du crime.



Agneau mystique, Hubert et Jan Van Eyck, cathédrale de Saint-Bavon de Grand, 1432

Caïn, avide, regarde Abel offrant l'agneau au paradis. Van Eyck ne fait pas apparaître un troisième personnage – Dieu et se limite à ne présenter que deux protagonistes principaux en couleur relativement uniforme que le reste du retable. Si la scène de sacrifice couronne une partie où Eyck représente Adam, celle du premier crime, du meurtre fait une sorte de

¹² Jean-Jaques Wunenburger, *Le réel et ses doubles*, Dijon, EUD, coll. Figures, 1987

prolongement du tableau d'Eve, faisant ainsi probablement un parallèle avec le premier pêché humain, celui de la chute humaine.

Donc, on parle de l'aspect iconique du transfert du mythe de Caïn et Abel de la littérature en peinture qui rentre dans le champ de la « naturalité » évoquée ci-dessus. La tendance qui se forge aux Moyens Ages et se développent dans les siècles qui suivent. La ligne, les principales tendances « artistique » sont conservées. La gamme de couleurs, les formes, le dynamisme, le mouvement. Les protagonistes sont toujours mis en avant, mais ce qui varie est le nombre. Certains auteurs, en faisant la référence à la scène biblique, respectent la disposition de base de l'épisode, voire lors de la scène de sacrifice trois protagonistes (Caïn, Abel, Dieu visible/invisible) sont présents ou lors de la scène du crime, ce sont Caïn et Abel les seuls personnages. Certains auteurs se recourent à une certaine « déduction » de la scène et ne font accent que sur un protagoniste, c'est soit Abel abattu, soit Caïn maudit et puni qui devient un acteur unique du tableau. Certains encore font une sorte d'amplification narrative en incluant sur la toile les personnages « supplémentaires » (en général, les frères des personnages principaux de cet épisode biblique, les parents n'y ont pas de place. Adam et Eve sont réduits à leur rôle de géniteurs; ils sont présents aux premiers versets pour permettre aux autres d'exister; ensuite, ils disparaissent. Les premières phrases organisent donc déjà la disparition progressive des personnages. L'importance de Caïn est soulignée par la place qu'il prend dans le récit) qui ne sont pas traditionnellement attachés à une telle ou telle scène. Mais Caïn est toujours puni, le négatif mais toujours actif (dans la Bible le narrateur focalise sur Caïn), alors qu'Abel est victime, le positif, mais passif. Le rôle actif de Caïn « transgresseur » est accentué, alors qu'Abel assume sa fonction passive. Une autre perspective est offerte par Bacchiacca (Francesco d'Ubertino) avec son tableau – *Eve avec Caïn et Abel*.



Eve avec Caïn et Abel, Bacchiacca, 1520

En attribuant cette fois-ci le rôle central à Eve, l'auteur fait remettre au deuxième plan Caïn et Abel, un couple traditionnel ne représenté en majorité de cas exclusivement qu'avec Dieu. Eve sur le fond bleu, à demi vêtue en bleu (La couleur bleu du manteau de la vierge étant souvent assimilée à une protection venue du ciel) tient dans ses bras l'un de ses enfants, alors que l'autre est debout sur la terre, une opposition donnée : Abel spirituel/Caïn matériel. Cette opposition n'est pas donnée seulement dans la distribution spatiale du tableau, mais l'auteur introduit et joue fortement sur le symbolique des couleurs. Cette harmonie d'analogues, celle du bleu s'opposent aux harmonies de contraste, celles obtenues en juxtaposant de la couleur complémentaire. Abel qui est plus proche du ciel est couvert d'une étoffe rouge (le signe, le signal du marquage du danger, couleur du sang, symbole de transgression).

Comme on vient d'explicitier ci-dessus, la scène du meurtre gagne progressivement du terrain en éliminant en grande partie l'épisode du sacrifice. Avec la gravure d'Albrecht Dürer, Caïn tuant Abel, (1511), les tableaux de Lucas van Leyden Adam et Eve se lamentant sur la mort d'Abel (1529), de Coxie, Michiel I – La mort d'Abel, de Il Tintoretto Caïn et Abel (1550-53) et de Titien, Caïn et Abel, commence tout un cycle de tableaux évoquant la mort d'Abel. La sobriété du fond et le langage corporel transmet un effet d'erreur. Caïn actif, agressif coexiste avec Caïn puni.



Titien, *Caïn et Abel*, 1542-44.

Il Tintoretto, *Caïn et Abel*, 1550-53

Michiel Coxie, *La mort d'Abel*, XVI s

On représente souvent Caïn armé d'une mâchoire d'âne, en référence à un autre épisode biblique : c'est avec une telle arme, en effet, que Samson tue les Philistins. Ici, c'est avec une sorte de gourdin que Caïn semble frapper son frère. La perspective est en contre-plongée, qui accentue la cruauté de la scène, le meurtrier paraissant d'autant mieux écraser Abel. Les vêtements en peau de bêtes accentuent le caractère primitif de la scène, rapportant l'épisode aux premiers temps de l'humanité. Abel a dû être frappé plusieurs fois : sa blessure à la tête en témoigne, tandis que son frère lève à nouveau la massue pour frapper. Pieds à terre, pieds vers le ciel ; signe de l'approbation du Dieu. Tintoretto et Titien font accent sur le processus du crime, sur l'acte. Les parallèles narratifs sont repérables, les postures, les couleurs, le brouillard, l'effet du ciel sombre et menaçant.

Chez Tintoretto un tronc d'arbre est peint sur chacune des scènes comme pour ponctuer le cycle. Dans Caïn tuant Abel, il se situe aux deux tiers de la toile, et semble enfermer les deux frères comme s'ils étaient dans un espace clos à l'abri des regards. Ils sont nus tous les deux, enlacés dans un corps-à-corps qui donne toute sa violence à l'acte de Caïn, penché au-dessus d'Abel. La bascule des corps dans une inclinaison parallèle accentue la perspective en contre-plongée selon un tracé qui court vers la tête de l'agneau. Une ligne diagonale forte relie le regard de Caïn à l'œil de l'animal, témoin de la scène. La tête semble sortir de la terre imprégnée du sang de l'animal et de celui de la blessure qui suinte de la tête d'Abel, sacrifié sur son propre autel. « La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. » Le corps du criminel est sombre et enveloppé d'une nuée venue du ciel. Celui de la victime est pâle. Il baigne dans une lumière qui vient de la gauche, alors que le paysage s'ouvre à l'extérieur droit. Caïn pensait être à l'abri des regards. Ni l'arbre ni aucun mur ne peuvent lui permettre

d'échapper à la lumière et à l'œil de Dieu. Une silhouette semble s'éloigner, un bâton sur l'épaule. La narration se poursuit au delà de l'arbre : « Tu seras errant et vagabond sur la terre. Mais chez Titien Caïn est plus farouche, plus en mouvement, plus dynamique, alors que chez Coxie, le peintre nous présente la situation après le meurtre, avec un troisième protagoniste – Dieu, accompagné de deux anges. Ici Caïn révolté cède la place à Caïn effrayé. Etat post- crime qui déploie une autre vision du premier meurtrier – celle de regret, repentance.

XVII-XVIII siècle continue à exploiter le thème de premier meurtre : Jacopo Negretti, *Caïn et Abel* (1600), Pietro Novelli, *Caïn et Abel*, XVII s., Johann Karl Loth - *Cain tuant Abel* (XVII), Jean Lievens - *Cain tuant Abel* (1640), Pieter van der Werff (1665-1722) - Abel tué par son frère Caïn (gravure, XVII-XVIII), Charles Mellin, Caïn et Abel (XVIIIe siècle).

L'un des tableaux les plus représentatifs du XVII siècles qui s'inspirent de l'histoire biblique de deux frères est incontestablement celui de Paul Rubens. Dans ses grands projets religieux, des peintures mythologiques, et d'importantes séries de peintures historiques, c'est bien son tableau *Caïn tuant Abel*, basé sur ce thème de la « violence interspécifique » qui fait inscrire cette œuvre de Rubens dans le champ de la série « Abel victime/Caïn meurtrier.



Paul Rubens, Caïn tuant Abel, 1608-1609



Bartolomeo Manfredi, Caïn tuant Abel, 1610

Les tendances de l'époque précédent semble d'être respecté en termes de couleurs, de dynamisme. La reprise du sujet biblique par Rubens se déploie sur deux plans. En un sanctuaire et l'acte de crime, il propose une sorte de continuité de l'action. La fumée monte vers le ciel comme l'âme d'Abel, en même temps résistant et ahuri, il regarde son frère et avec la fumée il

rejoint Dieu. Cette sobriété de l'image réécrit selon la version génésique, fait une sorte de contraste avec le tableau de Bartolomeo Manfredi où c'est l'effet du « glacial » qui se produit. Des images vivantes et nettes s'opposent à la technique relativement « flou » de Rubens qui fait mélanger, fusionner ses protagonistes avec l'environnement. Manfredi parvient à créer cette impression de « vivant », de la transition en douceur par une précision maximum des couleurs et une résolution exceptionnelle. A la différence de Rubens, les visages des protagonistes sont plus calmes, apaisés. La férocité de Caïn est remplacée par une posture d'un chasseur habile, astucieux. Par langage spécifique dans l'utilisation du trait et de la ligne, le signifiant pictural joue un rôle sémantique particulièrement intéressant. L'abondance des traits « sombre », donne à penser un espace matriciel « sombre » et par conséquent à voir un espace pictural tout aussi sombre. Un langage dynamique donne à voir des lignes isolées. Celles-ci se groupent à d'autres lignes isolées pour produire des énoncés textuels différemment perçus. Les zones saturées sont perçues comme des zones de tension.

La confrontation interne de deux frères transformée en acte du crime si intensément écrit et réécrit par les artistes, n'est plus un sujet unique et privilégié au XVII s. L'« intimité » de deux frères ennemis est ainsi brisée par l'amplification narrative des œuvres, d'autres personnages sont massivement mis en avance. Ce ne sont plus seuls Caïn et Abel qui hantent l'imagination des artistes de XVII-XVIII siècles, même si jusqu'à XX siècles le premier fratricide de l'histoire est représenté par les artistes de XIX-XX siècles (John Sell Cotman, *Caïn et Abel*, 1800-1803 ; Vergara, *Caïn et Abel*, XIX s., Harold Coping, *Caïn et Abel*, XXs., etc.)

Donc, outre les scènes du meurtre, on rencontre également les scènes plus vastes, voire le plus souvent la scène de lamentation d'Adam et d'Eve sur Abel.

Les tableaux réalisés par Pieter Lastman – « *Lamentation sur Abel* » et par Johann Michael Rottmayr – « *Abel pleuré par Adam et Eve* » en font preuve et sont plutôt centrés sur la fin du récit génésiaque.



Pieter Lastman, Lamentation sur Abel, 1623



Johann Michael Rottmayr, Abel pleuré par Adam et Eve, 1692

Prenant le même scénario, celui de la découverte du corps d'Abel par ses parents, les deux artistes proposent deux visions différentes de l'épisode. Certains éléments de base sont ainsi communs, voire semblables : Le meurtre a déjà eu lieu, et Adam et Eve pleurent la mort d'Abel. Adam agenouillé devant son fils, les mains jointes, en attitude de prière, âgé, un sanctuaire en flamme. Or, les similitudes ne concernent que ces quelques éléments.

Si chez Rottmayr Eve lève les yeux au ciel, sombre, en direction de Dieu, sur le tableau de Lastman, elle est assise, calme, sans émotion expressive, regardant le corps de son fils qui est accoudé à un marche, tandis que Rottmayr fait allonger son Abel à terre. Le premier plan représente Abel mort, le visage blessé orienté vers le spectateur. L'attitude du personnage, comme celle de ses parents, peut passer pour une allusion à la figure du Christ, telle qu'elle est représentée parfois dans d'autres tableaux. Si Lastman exclut l'un de principaux personnages du crime, Cain, Rottmayr nous le présente à l'arrière-plan du tableau où Dieu dépose un signe sur la tête de Caïn, pour le protéger dans sa fuite. Alors, il fait développer deux épisodes indépendants, deux perspectives. Dieu est absent chez Lastman, mais il fait intégrer des éléments supplémentaires : des agneaux, un chien et deux garçons qui pleure Abel tué (probablement ce deux garçons sont Caïn et Abel dans leur enfance). Donc, si Rottmayr suit fidèlement la trame narrative de la Bible, Lastman y introduit des nouveaux éléments.

Au XVIII, c'est Gianbatista Mengredi (1738-96) qui reprenant le même sujet biblique, en faisant accent sur Caïn, un « homme acquis un homme de par Yahvé ». Caïn mis à l'arrière plane chez Rottmayr, devient l'un des acteurs principaux. Mengredi ne fait juxtaposer que trois protagonistes présents dans la Bible (Caïn, Abel et le Dieu, accompagné par les anges) :



Gianbatista Mengredi, « La chute de Caïn », XVIII

George Frederick Watts, « Dénonciation de Caïn », XIX

La première impression produite, est celle de « chaos organisé», l'articulation et la fusion des couleurs (les variations de saturation et de luminance) et des mouvements (horizontal/vertical) produisent un effet d'activité intense. Caïn qui s'enfuit, se voit développer comme un élément séparé de l'ensemble du tableau. L'impression du « chaos organisé » s'accroît jusqu'à la fusion de couleurs chez George Frederick Watts, sur le tableau « *Dénonciation de Caïn* ». La couleur, en tant qu'un signe sémiotique, semble acquiescer un statut de « protagoniste » important. Les contours, les formes des personnages s'effacent dans l'amalgame des tons denses et profonds jusqu'à rendre la scène de dénonciation de Caïn floue (fluide).

XIX, William Blake avec son tableau « *Le Corps d'Abel trouvé par Adam et Eve* » et Léon Bonnat « *Adam et Eve découvrant le corps d'Abel* », retournent à la scène de la découverte du corps d'Abel et lui donnent plus de densité émotionnelle. Ici, comme dans le tableau de Rottmayr et Lastman, la scène représente la fin de l'épisode : Adam et Eve se trouvent au chevet d'Abel mort, Adam regardant Caïn dans une attitude de dégoût ou de surprise extrême, tandis que son épouse se penche sur le fils, dessinant de ses bras une arche, comme pour le protéger.



William Blake, Le Corps d'Abel trouvé par Adam et Eve, vers 1826, Londres, Tate Gallery

L'attitude de Caïn est émouvante. Les mains portées à sa tête, comme pour s'arracher les cheveux, dans le désespoir du crime qu'il vient de commettre contre son frère, trahit la lourdeur de l'acte accompli. A l'arrière-plan, un soleil rouge énorme se lève, symbole du sang versé ; au premier plan, la bêche - l'instrument avec lequel Caïn a tué son frère. Blake met tous ses personnages en mouvement en jouant sur les contrastes gestuels ou sur la disparate des couleurs, ne cherchant pas à apaiser la tonalité du tableau. La gestualité si ardente, active, bien marquée chez Blake crée une atmosphère relativement lourde, alors que Bonnat arrive à transmettre tout le dramatisme de la scène d'une part, par des gestes plus doux, ce qui transmet parfaitement la souffrance silencieuse d'Adam et Eve, d'où dégage une impression de résignation et d'apaisement, et d'autre part par un espace ouvert (spacieux), un contraste de couleurs – Adam et Eve revêtus par le fond opaque, ténébreux, alors que le corps d'Abel est éclairé par la lumière divine.



Léon Bonnat « Adam et Eve découvrant le corps d'Abel », 1860

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, l'art de la couleur est celui du mélange des teintes, de la superposition des couches colorées, du jeu avec l'opacité et la transparence de la matière picturale afin que l'effet des couches profondes se produisent.

XIX^e siècle et du début du XX^e, les enjeux picturaux et esthétiques de la présence des thèmes religieux et mythologiques, restent récurrents et centraux. Aux XVIII-XIX siècles, les peintres exploitent le mythe de Caïn et Abel sous un angle restrictif, afin de souligner la profondeur de chaque personnage - le choix occasionné par la volonté de transmettre plus l'individualité d'émotions et l'opposition, le conflit interne. A ce titre, les illustrations de Gustave Moreau en parlent long. Dans l'âge de Fer, Caïn, Moreau représente le premier criminel de l'humanité qui erre en portant le poids de sa culpabilité. L'expression est conquise par une certaine violence de la couleur. Gustave Moreau qui fait « peinture psychique », sa peinture apparaît comme un curieux syncrétisme où se mêlent les images du Christ, d'Orphée, d'Adam et de Caïn. Le polyptique *La Vie de l'humanité* (1886, musée Gustave Moreau) est à cet égard exemplaire ; on a ici la représentation des trois âges de l'humanité faisant référence à la poésie hésiodique : l'âge d'or, d'argent, de fer. Pour l'âge de fer, le motif est Caïn, symbole de décadence et de la faute de l'humanité. C'est la maturité de l'homme et le moment de la souffrance (Le matin Caïn laboure et Abel sème. À midi, « Caïn se repose et Abel pare l'autel du Seigneur ». Le soir, « la mort par Caïn »)¹³.



Gustave Moreau, *Age de Fer, Cain, le Matin - le Travail, le Midi - le Repos et le Soir-La mort*, 1896-98

13 Pierre-Henry Frangne, *Mythe et religion dans la peinture symboliste, D'un art mythologique et religieux au mythe d'une religion de l'art* : http://www.lycee-chateaubriand.fr/cruatala/publications/Conferences93_94/Frangne.pdf

Cet immense tableau d'histoire, monument du naturalisme, illustre, comme l'indique le livret du Salon de 1880, les premiers vers d'un poème de Victor Hugo, *La Conscience* (1859), tiré de la *Légende des Siècles*. Cormon introduit pour la première fois en peinture le thème de la préhistoire. Le sujet est inspiré par la genèse, l'histoire de Caïn, mais c'est un Caïn vieux que Cormon met en scène, un vieillard guide l'humanité. Caïn conduisant sa tribu.



Fernand Cormon, Cain, 1880

Deux grandes diagonales se croisent dans cet immense tableau, fait un effet d'un mouvement qui ne se dilue pas dans l'espace : les grosses perches de bois qui soutiennent cette immense civière (qu'il a sans doute inventée) et la ligne d'horizon assez proche d'ailleurs, qui descend dans l'autre sens de la droite à la gauche du tableau. Ce désert où erre la tribu de Caïn est un espace totalement vide. Mais Cormon a placé un grand ciel superbement traité, un ciel nuageux, qui étouffe la scène, un ciel de grande chaleur qui fait retomber sur les personnages l'impression de dessèchement immobile du décor. La lumière claire, surchauffée et blanche ajoute à la sensation de fixité mortelle du désert. Elle vient de derrière les personnages dont les ombres démesurées sont projetées vers l'avant accentuant l'impression de fuite et de course effrénée.

La seule matière vivante paraît être ce groupe d'hommes et de femmes fantomatique qui semble descendre vers le « toujours plus bas », guidé par un vieillard. La « famille » conduite par Caïn, comme Caïn lui-même, est couverte d'une sorte de poussière blanche à laquelle Cormon donne aussi l'apparence de la cendre.

Ses fils portant un brancard de bois sur lequel se tiennent une femme effarée, ses enfants assoupis, les chiens fermant la marche, des morceaux de viande sanglante, créent une image naturaliste dont l'effet produit est incontestablement celui de la crainte. Cormon réalise une œuvre biblique inspiré d'une version naturaliste de V. Hugo, en attribuant au tableau un caractère laïque. C'est à ces fins que l'auteur a enlevé presque tous les symboles religieux en évoquant un côté préhistorique de l'histoire génésique.

En effet, l'étude de notre corpus a mis en lumière l'inventivité des images, loin de la conception d'un art codifié et stéréotypé. L'opposition fondamentale entre les deux frères est un motif récurrent, qui a donné naissance à de nombreuses allégories dans l'exégèse. De nouveaux thèmes apparaissent, comme la naissance de Caïn et d'Abel, les deux frères au travail, l'attitude d'Adam et Ève face à la mort d'Abel, l'exil de Caïn et la construction d'Hénoch. Ces amplifications proposées par la peinture sont en conformité avec le sujet, tel qu'il est défini par le texte de l'Écriture, accent mis sur la lisibilité du corps, d'une peinture "littéraire", plus ou moins asservie au texte — au lisible — qui lui a donné l'occasion de s'exprimer. Il s'agit de la "fidélité de l'histoire". Le texte en amont de l'œuvre compte moins, dans cette perspective, que le texte en aval qui fait produire l'œuvre, produisant une autre lisibilité. Du Bos y avait insisté : au contraire du langage verbal, qui use de signes "arbitraires et institués", la peinture se sert de signes "naturels" — et cela explique à la fois la rapidité et l'intensité de ses effets¹⁴. Au nom de cette « naturalité » et de la transparence qu'elle implique, c'est bien une hyperlisibilité qu'au XVIII^e siècle, on va attendre de la bonne représentation picturale. Ce n'est plus le texte qui cautionne la toile, en réalité (même si on l'invoque), mais bien le langage lui-même dans la lisibilité qu'il procure du corps et de la toile qui le représente.

¹⁴ René Démoris, *Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot, par R. Démoris, <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>

BIBLIOGRAPHIE :

RAJKUMER J., *Désir de langage et « aventures de lignes, Littérature et peinture chez Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux*, revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre- La Défense, 2006

KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Le sémiotique et le symbolisme, Seuil, 1972

PAQUET B., *Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité*, Horizons philosophiques, vol. 1, n° 1, 1990, p. 35-55

BARTHES R., *Éléments de sémiologie*, in Communications, n° 4, 1964, p. 8

STEINBERG L., *Introduction : The Glorious Compagny*, dans Lipman, Joan et Marshall, *Art about Art*, New York, Dutton, 1979

ROQUE G., *Le peintre et ses motifs*, dans Communications, n° 47, 1988, p. 147

CARANI M., *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, les éditions du Septentrion, 1992

MAFFRE S., *Iconographie de Cain et Abel en France du XI^e siècle au début du XVI^e siècle*, Ecole des chartes, 2010

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien : études d'esthétique et d'iconographie*. Tome 4, Didron (Paris), 1872-1875

WUNENBURGER J.-J., *Le réel et ses doubles*, Dijon, EUD, coll. Figures, 1987

FRANGNE P.-H., *Mythe et religion dans la peinture symboliste, D'un art mythologique et religieux au mythe d'une religion de l'art :*

http://www.lycee-chateaubriand.fr/cruatala/publications/Conferences93_94/Frangne.pdf

DEMORIS R., "Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze", *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot*, <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>

PANOFSKY E., *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Paris, Gallimard, 1969

JAKOBSON, R. *Language in Relation to Other Communication Systems, Selected Writings, II*, Mouton, The Hague, 1971