

## **Le symbolisme du mythe de Caïn et Abel dans la littérature européenne**

*« tout texte est un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensemble ou séparément ».*

J. Derrida

La littérature puise dans la Bible comme dans un vaste réservoir d'images et de métaphores mythiques. La transformation, le recyclage et la réactualisation des « grands thèmes, des structures narratives s'inscrit dans un mouvement de feed back. « La Bible fonctionne ainsi comme une matrice génératrice du sens qui de la Genèse à l'Apocalypse offre des thèmes universels que la littérature reprend, réactive, remodèle littéralement ou allusivement et leur donne sa structure spécifique. Donc, il s'agit du passage, de la transformation du mythe traditionnel au mythe littéraire ». Cette réflexion de W. Blake représente le point de départ de la théorie de Northrop Frye sur les relations entre la Bible et la littérature – « Grand Code » (*Son titre est emprunté à William Blake qui notait dans son Laocoön : "The Old & New testament are the Great Cod of Art"*). Ainsi, d'après N. Frey, la Bible définie comme « littérature dans la littérature universelle » se voit attribuer d'un statut particulier pour l'écriture littéraire qui trouve sa source d'influence importante dans la mythologie biblique qui procure aux récits littéraires un modèle de structuration spatiale et temporelle.<sup>1</sup> Ainsi, le langage littéraire qui se confond avec le langage biblique, tout en articulant son propre discours universel à l'intérieur du texte littéraire, forme, tisse un métatexte mythique, une structure verbale qui existe, se développe indépendamment. Dans cette perspective, la notion du mythe pensée à travers la littérature est vue comme une « unité suffisante », une structure sur laquelle repose une œuvre. Le mythe perd son statut de « *social construct* », il n'est plus ni vrai ni faux, mais il est ce qui organise, » fonde ce qui autrement resterait dans le chaos primordial ». Dans ce sens, toute invention (littéraire, philosophique, scientifique) est l'expression d'une nouvelle forme, d'une forme qui n'existait pas avant, elle est donc un nouveau mythe.

En bref, si pour André Jolies le mythe biblique représente une des « formes simples » de la littérature, Northrop Frye voit dans l'étude des mythes « une des branches essentielles de la critique littéraire ». Selon lui, la mythologie et la Bible sont considérées comme « une

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Seuil, Paris, 1984

grammaire des archétypes de la littérature » (*Anatomie de la critique*, p. 165). Alors que Gilbert Durand va élargir le rapport mythe/littérature en affirmant que : « La littérature, et spécialement le récit romanesque sont un département du mythe »<sup>2</sup>, une réflexion qui répond à la suggestion de Jacques Derrida « tout texte est un texte double, deux mains, deux regards, deux écoutes, ensemble ou séparément »<sup>3</sup>.

Ainsi, l'impact du passage du mythe biblique en littérature est fort et ses résonances font l'objet d'étude de nombreux critiques littéraires. Comment émerge et se développe l'élément mythologique dans le tissu du texte littéraire ? Comment l'imaginaire des écrivains est-il marqué par cette insertion ? Ce parcours, ce « voyage » des motifs, des figures mythologiques d'un texte à l'autre porte-t-il un caractère conscient ou inconscient ? Ce sont des questions fondamentales auxquelles chaque méthode d'étude littéraire essaie de donner sa propre réponse.

Dans cette perspective, afin de montrer le changement du symbolisme du mythe biblique de « Caïn et Abel » à travers la littérature européenne et suivre la transformation qu'il subit dans des différentes époques et chez divers auteurs, on va s'appuyer essentiellement sur la théorie de l'intertextualité, tout en restant dans la logique de l'étude mythocritique. Alors, notre présentation (exposé) va s'organiser autour deux axes principaux :

- De l'intertextualité à la mythocritique
- Evolution et interprétation du mythe biblique du premier fratricide dans la littérature européenne.

Né au cours des années soixante, le concept d'intertextualité est aujourd'hui un des principaux outils critiques dans les études littéraires. Dès le début, les critiques qui ont retracé l'historique du concept d'intertextualité ont toujours souligné le flou terminologique et la multiplicité des termes du métalangage en concurrence ; on parle ainsi de dialogisme, d'intertextualité, d'hypertextualité ou de réécriture, de rhizome.

Quant à l'historique du terme, la notion d'intertextualité reste, à son origine, indissociable des travaux théoriques du groupe Tel Quel. La notion a été définie pour la première fois par Julia Kristeva à la base des travaux de M. Bakhtine. D'après Julia Kristeva, le concept d'intertextualité a pour point de départ l'idée qu'aucun texte littéraire ne s'écrit « à partir de zéro ». Tout texte a des précurseurs, de sorte qu'il est d'office un « intertexte », faisant partie

---

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*. Paris Corti 1961, page 12

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Ed. de Minuit. Collection Critique, Paris, 1972

d'un réseau infini. Quant à J. Derrida, il la définit comme « *la dissémination des textes antérieurs* » dans un nouveau texte<sup>4</sup>, alors que B. Dupriez parle de « *la présence en tout discours de tant de textes consommés* »<sup>5</sup>. O. Ducrot et T. Todorov donnant leur définition du concept de l'intertextualité, affirment que « *le discours est loin d'être une unité clos. Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes* »<sup>6</sup> tandis que pour Ph. Sollers : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »<sup>7</sup>, alors que pour L. Jenny, l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes, opéré par un texte centreur<sup>8</sup>.

Contrairement à la définition de Kristeva, celle de Genette est assez restrictive. Dans *Palimpsestes*, Genette envisage la notion d'intertextualité dans une optique différente : elle n'est plus considérée comme un élément central, mais comme une relation parmi d'autres. Il intègre cette notion dans un système de relation qui définit la littérature dans sa spécificité : « *la transtextualité* ». G. Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il a rebaptisée du nom plus large de transtextualité. La poétique, selon lui, ne doit pas se borner au texte, mais étudier la transtextualité qui inclut cinq types de relations, dont celle de l'intertextualité ( La citation, le plagiat, l'allusion). Avec ce changement terminologique Genette « nettoie » en quelque sorte le champ de l'intertextualité afin de le rendre plus opératoire. Elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres<sup>9</sup>.

L'intertextualité a bien fait dès le début la rupture très nette avec les notions de source et d'influence qui jusqu'alors représentaient les notions clés pour l'étude des relations entre les textes. Ce n'est plus le point de départ qui compte (source), mais le point d'arrivée (texte dans son immanence). Autrement dit, « *seuls importent l'aval et les transformations que le texte subit à l'amont* ». Alors, on se opte plutôt de parler de l'intertextualité en termes de « réseaux des rapports » que la faire positionner parmi les notions issues tout simplement des différents types d'influences ou d'imitations et c'est au lecteur de les identifier, de les interpréter<sup>10</sup>. A ce propos, Umberto Eco « *parle de la perte d'innocence du lecteur par rapport aux textes qu'il consomme* ». En effet, pour lui : « *Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que*

---

<sup>4</sup> Jaques Derrida, *De la dissémination*, Seuil, Paris, 1972

<sup>5</sup> Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris, 10/18, 1984.

<sup>6</sup> Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972

<sup>7</sup> Philippe Sollers, in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968

<sup>8</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982

<sup>10</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996

*le lecteur a d'autres textes* », faisant ainsi accent à la capacité herméneutique de tout individu face à un texte<sup>11</sup>.

C'est justement M. Riffaterre qui explore depuis la fin des années 70 sa théorie de l'intertextualité, dans le cadre d'une théorie de la réception. Michaël Riffaterre ne considère plus l'intertextualité comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Ainsi, dans la pratique concrète de tous les critiques, on constate deux tendances générales plutôt opposées : certains, à l'instar de M. Riffaterre, focalisent leur étude sur un vers, un mot, dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à un intertexte. Ils restent donc dans la microstructure. D'autres, sur le modèle de G. Genette, plutôt que d'étudier les microstructures, les fragments, privilégient les macrostructures : les structures ou les traits génériques d'un texte<sup>12</sup>.

Un élargissement du concept d'intertexte, s'est opéré vers les domaines mythique et historique dans les années 80. A ce sujet Marc Eigeldinger précise : « *Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie* »<sup>13</sup>. La notion d'intertextualité, de « *relation entre différents textes écrits* », se dissout ainsi dans une définition plus large de simple référence culturelle ou artistique. De fait, ce serait donc maintenant toute allusion culturelle qui relèverait de l'intertextualité.

L'analyse intertextuelle de l'insertion des mythes dans le texte littéraire, des modifications qu'ils y subissent et la mise en avance du rôle du lecteur, ont donné lieu à une nouvelle tendance critique. Danièle Chauvin en analysant *Palimpsestes* de Genette pose ainsi la question de l'articulation de la mythocritique avec l'intertextualité : « c'est bien l'hypertextualité qui crée le mythe, notamment le mythe littéraire ».

Née dans les années soixante-dix, la mythocritique s'inscrit dans le champ de la « nouvelle critique ». Au contraire de la mythanalyse qui se réfère au mythe originel et inclut les domaines psychologique et sociologique propres à telle ou telle époque dans telle ou telle culture, la mythocritique vise plutôt à mettre en évidence, dans une œuvre littéraire, les

---

<sup>11</sup> MauriceDomino, *La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture*, Semen[En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, <http://semen.revues.org/5383>

<sup>12</sup> Michel Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in *La Pensée*, n° 215, 1980, pp. 4-18.

<sup>13</sup> Marc Eigeldiner, *Lumières du mythe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983

mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle se nourrit de la comparaison des textes et de la découverte d'invariants. La mythocritique a pour objectif ainsi à identifier les formes modernes de leurs manifestations textuelles. Chez Durand, les mythes se sont munis d'une structure particulière, fonctionnant comme un indice invitant à rechercher cette structure sous le texte, qui lui donne son sens profond<sup>14</sup>.

Si dans le cadre de l'étude intertextuelle, l'analyse se porte sur l'identification d'un encrage, d'une présence conscient ou inconscient des textes antérieurs, la mythocritique se focalise essentiellement sur le décodage des séquences mythique dans un corpus du texte littéraire.

Les écrivains utilisent les références mythiques (bibliques) pour en modifier, enrichir, détourner ou même renverser le sens. Le récit mythique joue la fonction d'un intertexte, d'un corps étranger, parfois clandestin, mais jamais inerte » (on y retrouve les *Palimpsestes* de Gérard Genette, *Mythologie et intertextualité* de Marc Eigeldinger et *Le Récit spéculaire* de Lucien Dällenbach) et c'est à la mythocritique d'identifier cette fonction.

Eigeldinger énumère les domaines d'emprunt possibles — champs littéraire, artistique, mythique, biblique, philosophique — mais sans définir une spécificité du mythe parmi les formes de l'intertextualité. Cependant, à l'inverse, Jacqueline Thibault Schaefer, dans son article «Récit mythique et transtextualité», montre, en s'appuyant sur la classification proposée par Genette dans *Palimpsestes* et à travers l'étude du mythe de Tristan et Iseut, que le mythe présente, par sa notoriété et sa flexibilité, une aptitude particulière à se constituer en intertexte.

## **2. Symbolisme du mythe de Caïn et Abel dans la littérature européenne**

La mythologie de diverses traditions offre de nombreux modèles de frères ennemis à la littérature européenne dont le recyclage, la transformation poursuit une trame narrative particulière selon les époques et les genres. Le thème de la fratrie qui se transforme en fratricide dépasse ainsi le cadre du texte canonique et se soumet à l'ouverture du texte littéraire et entreprend ainsi son voyage « intertextuel ». Le mythe de Caïn et Abel en fait un exemple pertinent. On est ainsi en présence de l'amplification du symbolisme du premier homicide humain qui suit son chemin intertextuel en se chargeant des différentes connotations.

Le transfert du mythe de Caïn et Abel dans la littérature se caractérise par l'accentuation du rôle de Caïn, porteur d'une force narrative relativement intense qu'Abel. La difficulté du récit tient à la figure de Caïn, figure ambiguë et paradoxale, puisque Caïn est à la fois, selon

---

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg inter., Paris, 1979

l'expression de Claudia Jullien (*Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*) « *bannie et bénie* »<sup>15</sup>.

Mais la littérature ne bâtit pas l'intrigue exclusivement sur la complexité de la figure de Caïn, mais parfois cherche au contraire à simplifier l'image du premier meurtrier. C'est ainsi qu'au Moyen Âge, la littérature réduit souvent Caïn à son visage de transgresseur. C'est ainsi que Caïn devient une figure emblématique de « *l'homme mauvais, opposée à celle du juste, Abel* ». Donc, la littérature, sous l'influence canonique, fait, au départ, d'Abel et Caïn des figures antithétiques au sens traditionnel du terme. Abel devient ainsi un modèle de foi fait face à Caïn, condamné, symbole du mal.

Mais le symbolisme du mythe change le paradigme : si le Moyen Âge a diabolisé Caïn, la Renaissance lui attribue une autre dimension. Selon certains auteurs, c'est à cette époque que le mythe littéraire de Caïn est véritablement créé. L'opposition antithétique radicale du bien/mal, suivant la tradition exégétique, se poursuit par l'inversion des rôles de deux frères : Caïn devient une figure positive. Cette vision de « Caïn positif » - symbole du poète, du bâtisseur injustement puni, est fort présente chez les Romantiques. Donc, Caïn est réhabilité. XIX siècle, sous l'influence du romantisme, a donc essayé de montrer Caïn sous un angle du « progrès » en faisant de lui un compromis, qui devient (par son crime) un symbole de la liberté et de la dignité. Une époque marquée par les spiritualités, la croyance au mythe du Progrès, favorise donc la mise en avance de la figure poétique de Caïn (V. **Hugo** de *La Fin de Satan*, fait de Caïn un symbole de la conscience qui pénètre en l'humanité).

Caïn – le fondateur de la nouvelle conscience continue son évolution jusqu'à la révolte. C'est chez Byron (« **Caïn** ») que le transgresseur devient le symbole d'une révolte contre Dieu - révolte manifestée par la destruction d'une de ses créatures – Abel. Dans cette continuité de la révolte, après Blake et Byron, ce sont Gérard de Nerval (« **Le Voyage en Orient** ») et Leconte de Lisle qui donne plus de densité à la révolte attribuée à Caïn. Si l'idée relativement modeste d'un Caïn victime d'un Dieu injuste était déjà présent à la Renaissance le Caïn nervalien et le Caïn delislien iront beaucoup plus loin dans l'accusation et, blasphémateurs, en viendront à attribuer le malheur terrestre à Dieu.

C'est dans la section intitulée « Révolte » dans « *Les Fleurs du mal* » que Baudelaire écrit son *Abel et Caïn* et à l'instar des Romantiques, continue la réhabilitation de Caïn qui devient ainsi une figure de sa condition d'homme à part, homme supérieur.

---

<sup>15</sup> Claudia Jullien, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, article « Caïn », Vuibert, p. 117

Ainsi, faisant un bref parcours de l'évolution du symbolisme du mythe de « Caïn et Abel », on peut conclure que si l'interprétation augustinienne qui a prévalu jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, a fait de Caïn et Abel les emblèmes du Mal et du Bien, avec Beowulf et les mystères médiévaux, se sont focalisée sur la monstruosité de Cain et la sainteté d'Abel, de façon comique parfois. Le XVIe siècle - d'Aubigné, Scève, Shakespeare - s'intéressera plus volontiers au Caïn civilisateur et pensera le lien qui unit la politique, la mort et la civilisation. Mais c'est avec Byron qui a créé l'histoire d'un Caïn innocenté. Révolte d'un côté (Byron, Baudelaire, Nerval, Leconte de Lisle), réhabilitation de l'autre (*Coleridge, Blake, Hugo, Bloy*) une lecture sociologique (*Balzac, Dickens, Hardy*), politique (*Hugo, Rossetti, Wilde*) du mythe du premier fratricide s'actualise. Ce qui prépare en gros son développement au XXe siècle (*Hesse, Unamuno, Conrad, Shaw, Steinbeck, Butor, Tournier, Emmanuel, Camus*)<sup>16</sup>

### **3. XX siècle – Caïn et Abel : de l'opposition au double inquiétant**

XX siècle, tout en gardant le symbolisme traditionnel (opposition antithétique, la révolte, homme supérieur, etc.) du mythe de Caïn et Abel, lui attribue un caractère plus complexe. La littérature moderne fait accent plutôt sur la permutation, sur la réversion des rôles de Caïn et Abel. La confrontation dépasse une simple opposition entre bien/mal. Elle est plus généralisée. Si chez certains auteurs la question de fratricide, de la jalousie reste centrale (Kafka « *fratricide* », Borges ramène à la banalité universelle le récit biblique dans son poème « *Milonga des deux frères* », Jean-Bernard Pouy et Joe G. Pinelli « **Fratelli** » - histoire d'une fratrie, Caïn et Abel modernes de la vendetta ; « *Pierre et Jean* » de **G. de Maupassant**, Bernanos « *Sous le soleil de Satan* » ; Dostoïevski *Les Frères Karamazov*), chez les autres écrivains, le thème de la révolte, de la recherche de la justice absolue reste central (Camus « **Un homme révolté** » - Le premier crime de l'humanité dit-il est la conséquence de l'injustice de Dieu et à un Dieu injuste répond un homme violent). C'est également le cas de Saramago qui en réécrivant les épisodes de l'Ancien Testament fait de son « *Caïn* » un personnage rebelle qui ne veut rester aveugle. Il fait un parcours des principaux épisodes bibliques - de la Genèse, la création d'Adam et d'Eve, l'expulsion du jardin d'Eden, la naissance d'Abel et de Caïn, jusqu'au fratricide. Son Caïn n'est pas vraiment puni par Dieu. Actif, il représente l'humanité et se prononce contre l'injustice divine tout en essayant de trouver la réponse pourquoi « toutes ces punitions ou épreuves infligées aux hommes ».

---

<sup>16</sup> Cécile Husserr, *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Cerf, 2005

Saramango met en scène un Caïn qui renonce la soumission aveugle et exerce sa liberté de choix et de pensée.

D'autres auteurs encore vont plus loin. De la confrontation intérieure ou de l'opposition due à la divergence, on passe à l'opposition globale en associant Caïn et Abel à un symbole de Guerre/Paix. Les haines fratricides sont évoquées dans le roman d'un écrivain espagnol Ana Maria Matuta « *Los Abel* ». Le thème repris par Martin Grey « *Au Nom de Tous les Miens* » - livre qui raconte l'histoire du meurtre fratricide de Caïn et Abel. C'est à la fois le combat entre le bien et le mal et le combat intérieur du moi.

XXe siècle complète ainsi l'image de Caïn en le rendant relativement profond. Il ne s'agit plus de la prédominance, de l'exclusivité narrative de Caïn, mais c'est un couple Caïn/Abel qui est mis en avance. Dans cette multitude d'images de CA, le symbolisme du conflit entre deux frères se développe, en gros, autour de deux axes thématiques :

- d'une part, la littérature moderne se focalise sur la relation Caïn/Abel en attribuant à cet épisode un caractère global ;
- d'autre part, faisant accent sur la réversibilité des rôles, c'est le « jeu » entre des deux frères aux deux faces opposables et complémentaires d'une seule et même personnalité qui est mis en relief.

La diachronie du double qui trouve son développement au XX siècle fait écho aux paroles de Ch. Baudelaire qui déclare : « *Il y a dans tout homme deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan* ». Il s'agit bien du conflit universel qui symbolise le combat éternel du bien et du mal à l'intérieur de chaque homme.

La confrontation de deux frères trouve d'ailleurs un autre prolongement: l'opposition entre Abel et Caïn n'est plus uniquement extérieure ; le monde ne se divise pas simplement entre justes et criminels, des bons et des méchants, mais chaque individu est en lutte perpétuelle avec son Caïn qui est en nous. A ce propos, le choix fait par S. **Beckett** dans *En attendant Godot* (1952) est bien significatif : il inverse les rôles de bourreau et de victime, et déclare que Abel et Caïn c'est toute l'humanité :

*Pozzo, tour à tour maître cruel puis esclave malheureux de Lucky est tombé par terre et ne se relève plus. Estragon appelle alors : « Abel ! Abel ! » et Pozzo gémit : « A moi ! » Estragon essaie l'autre nom : « Caïn ! Caïn ! ». Et Pozzo gémit de même : « A moi ! » Estragon conclut alors : « C'est toute l'humanité. » (acte I)*

C'est justement sur la dualité intérieure, sur le dialecte du double que R.L. Stevenson bâtit son « *L'Etrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* ». Le personnage joue avec deux « moi », deux faces opposables d'une même personnalité – il se transforme tantôt en un docteur, tantôt en un monstre (Ainsi que le personnage de Dorian Grey chez O. Wilde).

#### **4. Trois « Caïn et Abel » - M. de Unamuno, H. Hesse, M. Tournier**

*Le « double » qui souffre* - V. Léonard-Roques remarque qu'au début de XX siècle, « *les réécritures du mythe de Caïn et Abel doivent beaucoup à la pensée de Schopenhauer* ». La rivalité qui aboutit à la confrontation « *valorise une conscience reconnue comme ontologiquement inséparable de la souffrance* ». Le premier meurtrier biblique se voit investi positivement face à l'innocence abélienne : « *De la douleur naît la connaissance meilleure* ». De ce point de vue, ce sont Steinbeck (« *A l'est d'Eden* »), Hesse (« *Damian* »), Unamuno (« *Abel Sanchez* »), Tournier (« *Rois des aulnes* ») qui ont composé les réécritures les plus marquantes du récit génésiaque de Caïn et Abel qui résume en quelque sorte le symbolisme du mythe de CA en trois axes : progression de la lutte intérieur/ double inquiétant/souffrance comme le point de départ de renouvellement.

C'est M. de Unamuno qui puise dans la philosophie de Schopenhauer en créant son Caïn et Abel dans « *Abel Sanchez* ». Il héroïse Caïn pour en faire un pilier de sa philosophie tragique de la vie ; Caïn se trouve du côté de la conscience, elle-même définie comme « *ce qui sent, souffre, compatit, aime et désire* ». La souffrance d'autrui lui est étrange. Il ne tient pas compte de l'existence des autres. Pour lui, les autres, « *ce n'étaient tout au plus que des modèles pour ses tableaux* ». En conséquence, Abel, ne sera qu'« *apparence* ». Mais c'est l'acte de meurtre qui change tout. C'est comme « *L'autre Caïn, celui de la Bible, celui qui tua l'autre Abel, se prit à l'aimer quand il le vit mort* ». Le crime en tant qu'un prétexte de l'auto découverte, l'autodéfinition, possibilité de donner à ses actes, à ses sentiments le nom, de trouver soi-même. Pour Unamuno Caïn est celui qui souffre et il mérite d'être aimé. « *Mon Joaquim* » - dit Unamuno.

Unamuno ne cherche pas seulement de dépeindre une simple envie, jalousie qui hante Monegro. Mais en lui attribuant un statut de « Caïn » génésique, il essaie de trouver l'innocence dans son mal. « *Maintenant en réalisant pour la première fois mon Abel Sanchez, j'ai ressenti la grandeur de la passion qui habitait mon Joaquim Monegro, et j'ai compris combien il est supérieur, moralement, à tous les Abel. Le mal, ce n'est pas Caïn : ce sont les petits Caïn ; les petits Abel* ». Chez Unamuno c'est la lutte intérieure qui prime, la lutte dite personnelle qui aide Monegro à trouver sa vraie image à travers du « Mal ».

Hesse poursuit cette problématique d'auto découverte si présent chez Unamuno, mais pour lui « se découvrir » ne se limite pas uniquement par l'identification des simples frontières du Bien et du Mal. Le processus d'identification dépasse des simples relations Abel/Caïn (Damian qui se présente comme un révélateur, un initiateur de Sinclair) et met accent sur la question de « Mal » qui est mise en avance : « *le Mal ne mérite pas le nom qu'on lui attribue, « on » - c'est-à-dire, les petits Abel* ». Connaitre le Mal, ça signifie découvrir sa personnalité réelle. Etre soumis au Mal, au Diable, signifie pour Sinclair d'être élu, de ne pas faire partie de ces médiocres, des faibles (Les Abel). Pour lui c'est une sorte de symbole de la liberté humaine. Etre Caïn c'est pouvoir dire « non », ne pas accepter la soumission à l'injustice. Mais pour Damian la différenciation le Mal/le Bien n'est pas aussi évident. Même Hesse parle du caractère nécessaire, mais illusoire de telle opposition. A la différence d'Abel Sanchez, chez Hesse Caïn ne tue pas Abel, il l'absorbe<sup>17</sup>.

## 6. Caïn - symbole de renouvellement

Outre la question de la quête, de la recherche intérieure, Hesse et Unamuno donne à leur Caïn une autre dimension – celle d'un « agent de renouvellement ». Le Mal comme un débouché sur « quelque chose de nouveau ». Une réflexion qui se réfère au statut de « *meurtrier-créateur* » fort présent même à la Bible. La littérature moderne reprend cette opposition oxymorique comme un itinéraire vers le progrès à la lumière de la célébration hégélienne de la « *contradiction* ». Face à un monde abélien autoritaire, Caïn se fait le symbole d'une mise en question et d'un changement de valeurs, une nouvelle vision sur les valeurs reconnues (*le Mal a-t-il réellement le statut qu'on lui attribue ?*) Dans un contexte de déclin mais de possible renouveau, Caïn, le civilisateur, sert à la stigmatisation du modernisme contemporain. Hesse et Unamuno transfère, de leur part, cet oxymore du Mal/Bien dans le contexte d'un déclin de spiritualité. Chez l'auteur d'Abel Sanchez, le caïnisme devient une forme de « *quichottisme* » face à Abel le matérialiste, Joaquin le spiritualiste constitue une figure de l'éternel désespoir héroïque<sup>18</sup>. Opposé à Abel Sanchez « *qui peint comme une machine* », il apparaît comme le véritable créateur de l'œuvre. Caïn survit comme agent de sa propre création.

La « contradiction » sert au renouvellement. La contradiction provoque la confrontation et leur ensemble, leur alliance se met au service du progrès. Chez Hesse comme chez Unamuno

---

<sup>17</sup> Véronique Léonard-Roques, Caïn, *figure de la modernité (Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier)*, Paris, Honoré Champion, "Bibliothèque de Littérature générale et comparée" vol. 35, 2003

Caïn est une figure belliqueuse ; mais celle-ci, loin d'être « *ivre de violence* », se met au service de la fécondité de la guerre, de l'avènement d'une nouvelle humanité. « Caïn fut le fondateur de l'Etat [...], l'Etat, fils de la guerre », écrit Unamuno. Pour Hesse, il appartient à Caïn de « *traverser les ruines du monde ancien et d'opérer une canalisation positive des pulsions destructrices en vue de nouvelles partitions, offrant ainsi sa stature à la figure de l'Homme nouveau qui hante l'imaginaire de l'époque* » (même thème chez **Butor** – « *L'Emploi du temps* »).

### **7. Caïn - figure du dictateur et du meurtrier au XXe siècle : « *Roi des Aulnes* de M. Tournier.**

La confrontation entre deux pôles divergents, le problème de la subjectivité et la transposition de cette opposition dans le contexte sociopolitique notamment celle de la Seconde Guerre mondiale, constitue des points de base du roman de M. Tournier. Il réactualise le mythe de Caïn et Abel en créant un protagoniste qui passe de la relation extérieur Caïn/Abel à la relation intérieur. Un combat et un choix de l'écrivain qui fait d'Abel Tiffauges un personnage hybride. Tournier fait réunir en un seul personnage toute une symbolique du mythe et invite le lecteur au jeu du puzzle. Abel Tiffauges est un être complexe : il se rêve Abel, mais est Caïn. Une lutte perpétuelle qui se joue en lui, le désoriente. Nestor qui en fait son esclave et son porte-symbole, devient pour lui un Caïn inconscient. Avec sa mort, il a perdu son double, son Caïn : « Nestor n'est pas mort. Moi, je suis Nestor. Il revit en moi. Abel est à la recherche de son Nestor perdu. Tournier qui distribue le rôle d'Abel et Caïn soit entre deux protagonistes, soit au sein la même personne, donne toujours un libre choix à Tiffauges : choisir sa propre image, son propre statut. L'idée si chère à la conception de Kierkegaard : « **Homme choisis toi !** ». « *C'est seulement quand on agit et surtout lorsque l'on fait des choix significatifs qu'on a pleinement conscience de notre existence* ».

Dans le symbolisme du mythe de CA, M. Tournier va plus loin, généralisant le fratricide biblique en le mettant dans le contexte du nazi. C'est ainsi que M. Tournier fait de Caïn et Abel les symboles des bourreaux et victimes lors de ce second conflit mondial. Abel représente les nomades persécutés, Gitans ou Juifs, et Caïn les sédentaires persécuteurs, les nazis. Caïn, « *le premier assassin de l'histoire humaine* » devient archétype des figures imaginaires ou historiques et notamment de celle de Hitler. Tournier présente donc le portrait d'un Caïn « technocrate et dictateur », selon l'expression de Léonard-Roques. Les nazis sont donc de nouveaux Caïn et Auschwitz devient sous sa plume « *la grande métropole de*

*l'abjection, de la souffrance et de la mort vers laquelle convergeaient de tous les points d'Europe des convois de victimes.* » Tournier associe Caïn à l'entreprise d'extermination nazie représente les personnages abéliens comme ceux qui entrent dans le jeu belliciste et subissent une influence caïnique indéniable, ou en faisant, eux aussi, la guerre pour préserver leur monde et leurs valeurs, leur positivité bien assise, ou en s'inspirant de l'efficacité caïnique qui leur fournit des modèles d'action.

La réinterprétation du mythe de Caïn relève du "bricolage" (tel que l'a défini Claude Lévi-Strauss). Les possibles offerts par les signes que la littérature européenne manipule, les écrivains réécrivent les mêmes mythes, ouvrant toujours de nouvelles histoires, variantes sans ancrage des précédentes.

Ainsi, chez M. Unamuno, H. Hesse, M. Tournier le mythe moderne de Caïn privilégie l'hybridité et joue souvent "sous le signe du double". Chez Unamuno où Abel Sanchez est le prototype de l'artiste égoïste et, en raison de sa réussite; chez Hesse et Steinbeck où la lignée abélienne présente des traits de faiblesse et de rigidité, chez Butor et Tournier l'inversion va jusqu'au clivage en un même personnage des deux figures et rejoint le thème du double.

Caïn assume, lui, ouvertement et courageusement la part du négatif et devient ainsi la victime désignée des pensées et morales établies protégeant les pouvoirs établis. Toutefois cette révolte a pour Unamuno, pour Hesse et même pour Steinbeck un débouché positif : malgré le danger (ou même grâce à lui), leurs personnages caïniques se construisent une figure et un destin renouvelés, fondés sur de nouvelles valeurs, et que l'on peut traiter en victoire (bien que cette dernière demeure assez strictement individuelle). C'est un possible d'une rencontre entre deux mondes qui s'opposent par leur nature même et qui doivent pourtant se retrouver pour donner une nouvelle conception du monde, un monde qui quitte la bipolarité pour le mélange des contraires.

## **BIBLIOGRAPHIE :**

DERRIDA J., *De la dissémination*, Seuil, Paris, 1972

DERRIDA J., *Marges de Za Philosophie*, Editions de Minuit, Collection Critique, Paris 1972

DOMINO M., *La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture*, Semen[En ligne], 3 | 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, <http://semen.revues.org/5383>

DUCROT O., TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972

DUPRIEZ B., *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris, 10/18, 1984

DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg inter. Paris, 1979

DURAND G., *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris Corti 1961

EIGELDINGER M., *Lumières du mythe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983

ENGEL T., *Laisser parler les mythes bibliques*, La Revue Nouvelle, n°4, 2005

FRYE N., *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Seuil, (collection Poétique), Paris, 1984

GENETTE G., *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982

GIGNAC A., *Caïn, protégé du Seigneur? Les voix de Gn 4,1-16 dans une perspective narratologique*, *Théologiques* 17, 2009

GIRARD R., *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972

HASSOUN J., *Nous sommes tous issus d'une longue lignée d'assassins, Caïn*, Ed. Autrement, Paris, 1997

HUSSHERR C., *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Cerf, 2005

JENNY L., *La stratégie de la forme*, in *Poétique*, n° 27, 1976

JULLIEN C., *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, article « Caïn », Vuibert, p. 117

LEONQRD-ROQUES V., *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, éditions du Rocher, 2007

LEONQRD-ROQUES V., *Caïn, figure de la modernité (Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier)*, Paris, Honoré Champion, "Bibliothèque de Littérature générale et comparée" vol. 35, 2003

PIEGAY-GROS N., *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996

RIFFATERRE M., *La trace de l'intertexte*, in *La Pensée*, n° 215, 1980

SOLLERS Ph., in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968

WENIN André, *Actualité des mythes. Relire les récits mythiques de Genèse 1-11*, Namur, Le Cefoc, 1993

ZWILLING Anne-Laure, Camille FOCANT, *Cain versus Abel (Gn 4,1-16)*, Analyse narrative et Bible, 2° colloque international du RRENAB, Louvain-La-Neuve, 2004