

Caïn et Abel: de la Bible à la peinture du XIX^e siècle

Cain and Abel: from the Bible to 19th century painting

CHRISTOS NIKOU

Université du Pirée (Département d'Études Internationales et Européennes)

Président de la délégation hellénique de *La Renaissance Française*

christosnikou@yahoo.fr

Abstract

This article proposes to examine, first of all, the literary myth of Cain, whose different mythemes meet much more in his representation in painting than in his literary rewritings. Apart from this, the article undertakes to study the pictorial choices of the representation of the biblical episode of Cain and Abel in four paintings from four different artistic movements of the 19th century, in order to see how each artistic movement and each painter appropriates and then transposes the episode of the enemy brothers into painting.

Keywords

Bible, Cain and Abel, painting, 19th century.

Résumé

Cet article se propose d'examiner, dans un premier temps, le mythe littéraire de Caïn dont les différents myèmes se rencontrent beaucoup plus dans sa représentation en peinture que dans ses réécritures littéraires. Dans un second temps, l'article entreprend d'étudier les choix picturaux de la représentation de l'épisode biblique de Caïn et Abel dans quatre tableaux issus de quatre courants artistiques différents du XIX^e siècle, afin de voir comment chaque courant artistique et chaque peintre s'approprie et, par la suite, transpose en peinture l'épisode des frères ennemis.

Mots-clés

Bible, Caïn et Abel, peinture, XIX^e siècle.

1. Introduction

L'histoire de Caïn et d'Abel relatée au chapitre IV de la Genèse et précédée par le récit de la création et du péché originel a marqué profondément tous les siècles qui, selon le milieu ambiant et les idées dominantes, redécouvrent ou ajoutent à l'histoire des deux frères une nouvelle interprétation/lecture sui generis intrinsèque de l'époque dans laquelle le récit biblique est repris et réécrit.

“Caïn reçoit, après le fratricide, un étrange présent de Dieu, une marque qui le protège d'une mort violente. La fortune littéraire du couple formé par Caïn et Abel semble prouver que le signe divin a opéré. La voix d'Abel continue de faire entendre sa plainte et Caïn n'est pas mort, qui trouve son pays de Nod en littérature” (Hussherr, 2005: 11) et en peinture, car l'imagination créatrice, avec des références tantôt implicites tantôt explicites¹, génère la potentialité mythique de la Bible, capte et filtre le scénario mythique au profit de la représentation picturale. “Il n'y a [...] de création que là où préexiste le texte de l'œuvre naissante, qui ne peut accéder à la pleine représentation de soi qu'au prix de condensations, de déplacements” (Wunenburger, 2005: 71), le texte biblique servant alors d'hypotexte².

Après avoir examiné le mythe littéraire de Caïn dont les myèmes sont aussi valables pour sa représentation en peinture, nous allons parcourir la présence de Caïn et d'Abel dans la peinture française du XIX^e siècle; plus particulièrement, nous allons entreprendre une lecture transversale du mythe (interaction dynamique entre le texte biblique et le lecteur/spectateur) en étudiant un tableau représentatif de chaque courant artistique du siècle en question afin de divulguer, encore une fois, que la palingénésie du mythe³ assure sa postérité non seulement théologique mais surtout littéraire et artistique. Les œuvres d'art de l'histoire qui a hanté et fasciné de façon tout aussi variée que complexe l'imaginaire occidental depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours et suscité bon nombre d'interprétations, de polémiques aussi, dans presque tous les domaines et disciplines scientifiques (psychologie/psychanalyse, philosophie, exégèse patristique, herméneutique théologique, herméneutique littéraire, etc.) sont: le tableau de Barthélemy Vieillevoye *Le remords de Caïn* (1829), artiste réaliste mais qui se rapproche par cette création du mouvement romantique, le tableau du courant réaliste de Léon Bonnat *Adam et Ève découvrant le corps d'Abel* (1861), le tableau naturaliste de Fernand Cormon *Caïn* (1880) et la dernière série du polyptyque symboliste de Gustave Moreau

1 Nous faisons ici référence aux règles d'émergence, de flexibilité et d'irradiation décrites dans l'ouvrage magistral de Pierre Brunel, *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris, PUF (coll. “écriture”), 1992.

2 Pour la relation mythocritique et hypertextuelle de la Bible, voir D. Chauvin, “Hypertextualité et mythocritique” in D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique*, op. cit., 175-181.

3 Pour plus d'informations sur le mythe de Caïn dans la littérature mondiale, se reporter aux deux études de C. Hussherr, *Caïn et Abel dans les littératures française et anglaise du dix-neuvième siècle* (thèse soutenue à l'Université Marne-la-Vallée, 2003) et *L'Ange et la Bête: Caïn et Abel dans la littérature*, op. cit., et à l'ouvrage de V. Léonard Roques, *Caïn et Abel: Rivalité et responsabilité*. Monaco, Éditions du Rocher. (coll. “Figures et Mythes”, 2007, ouvrages sur lesquels nous reviendrons et qui constituent, pour ce qui relève du mythe littéraire de Caïn, le fil conducteur de cette étude.

La Vie de l'Humanité (1886) et notamment le dernier triptyque intitulé “Âge de fer, Caïn: le matin le travail, le midi le repos, le soir la mort”.

2. De la Bible: le mythe littéraire de Caïn...

Il serait futile de commencer par rappeler, une fois de plus, les exégèses sur le récit génésiaque du fratricide portant, la plupart d'entre elles, sur la question “Pourquoi Yahvé a accepté l'offrande d'Abel et pas celle de Caïn⁴”, dès l'instant où les plus anciennes exégèses, comme l'évoque Cécile Hussherr, “se trouvent dans la Bible elle-même” (Hussherr, 2005: 11), les exégèses juive et chrétienne “n'ayant [ont] pas manqué d'avancer des justifications pour exonérer la divinité de tout arbitraire” (Léonard-Roques, 2007: 10). À ceci, nous pouvons ajouter, à titre purement indicatif, l'interprétation théologique de saint Augustin, au IV^e siècle, repérant dans ce récit biblique les premières figures de l'opposition entre le bien et le mal et l'interprétation psychanalytique, beaucoup plus récente, d'Eugen Drewermann⁵ qui parle de l'angoisse et de la peur intérieures de l'enfant d'être rejeté par Dieu, donc de ne pas être aimé, ce qui provoque la colère, l'agressivité et les conséquences de celles-ci. C'est dire que le mythe des frères ennemis aborde pour la première fois la question du mal et sa perpétuité dans le monde après la chute. Nous ne nous en tenons qu'à ces interprétations, parmi tant d'autres, du chapitre IV de la Genèse, car le but de la présente étude est une approche mythocritique du récit biblique des deux frères et sa représentation en peinture.

Le premier livre de la Bible, la Genèse, retrace les origines de l'humanité en mettant en scène de nombreux épisodes et figures pouvant être considérés comme des mythes à visée étiologique.

Appelons donc “mythe” des récits ou des schémas narratifs, des histoires symboliques, d'origine indéterminable, mais apparemment spontanée, qui ont pris chacune figure et valeur de modèle intemporel et plus ou moins sacré aux yeux d'un groupe humain déterminé. Le récit mythique met en scène de telles situations- limites, il permet donc de les envisager comme vivables, voire de trouver un sens à la vie, à tout ce que l'homme se voit obligé d'affronter sans rémission ni justification pensable (Dabezies, 2002: 5).

Ces “situations”, ces scénarios mythiques nourrissent l'imaginaire occidental et génèrent des réécritures au cours des siècles. Ce qui a assuré la survivance des mythes de cette matrice historique et culturelle qu'est la Bible, c'est justement d'une part la palingénésie et d'autre part la “rémanence” du texte biblique, la Bible ayant influencé “l'imagination de l'Occident comme une unité” (Frye, 1984: 25). Selon Danièle Chauvin, il convient “d'envisager la Bible comme un fait culturel, une œuvre essentielle à la formation de l'esprit de l'imaginaire occidental, une source vivante de l'art” (Chauvin, 2005: 41).

4 Cette question est à l'origine de l'acte criminel et du premier meurtre dans l'histoire de l'humanité.

5 Cf. E. Drewermann, *Le Mal*, Paris, Desclée de Brouwer, volumes 1 et 2, 1995 et 1996.

Les changements, les modifications apportées aux mythes à travers les réécritures littéraires ou picturales dépendent de la position herméneutique / interprétative de l'écrivain et/ou du peintre, c'est pourquoi Frye signale que "ce qu'un mythe veut dire est ce qu'on lui fait dire au cours de siècles" (Frye, 1994: 6). L'auteur "traite et modifie avec une grande liberté" (Albouy, 1969: 9) ce récit mythique⁶ tout en y ajoutant des significations nouvelles. La Bible est, par ailleurs, "un gigantesque récit rassemblant, autour d'un événement fondateur dont la portée serait tout à la fois historique, mythique et kérygmaticque, des légendes, des mythes, des thèmes ou des motifs" (Chauvin, 2005: 47). Ainsi, en examinant plus attentivement le mythe de Caïn, on peut trouver cette dernière affirmation, puis que les différents courants artistiques dissèquent les multiples facettes de Caïn en ajoutant/continuant⁷, en amplifiant, en condensant ou en intervertissant le même scénario, celui du quatrième chapitre de la Genèse; la flexibilité des mythes nous permet d'avoir d'autres aspects, d'autres variantes, "le parcours des personnages étant sécables en plusieurs épisodes autonomes" (Bercoff & Fix, 2007: 8). C'est pourquoi Pierre Brunel et André Dabezies rappellent que le mythe "ne se réduit pas à un thème symbolique simple, c'est une structure dynamique qui combine épisodes, personnages et situations selon une dialectique chaque fois originale" (Brunel & Dabezies, 1983: 56).

Pour ce qui est de la représentation picturale de Caïn et Abel, le mythe se réduit à six moments du récit, tantôt repris dans leur totalité ou leur quasi-totalité tantôt prolongés (continuation proleptique) par les peintres du XIX^e siècle. Ces moments résument tout le scénario mythique du couple d'après la Bible: le statut du berger et de l'agriculteur ("Or Abel devint pasteur de petit bétail et Caïn cultivait le sol"), l'offrande ("Or Yahvé agréa Abel et son offrande. Mais il n'agréa pas Caïn et son offrande"), le fratricide ("Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua"), la révolte ("Suis-je le gardien de mon frère"), la voix du sang d'Abel ("Écoute le sang de ton frère crier vers moi du sol!" puisque "conformément à la croyance juive [que] le sang humain répandu et non recouvert de terre crie vers le ciel – *Isaïe* XXVI, 21, *Job* XVI, 18⁸, etc.–"), et l'errance et le signe ("tu seras un errant parcourant la terre [...] Yahvé mit un signe sur Caïn, afin que le premier venu ne le frappât point").

À partir de ces moments clés du récit, de ces mythèmes s'organisera une grande partie

6 «Le langage mythique traverse les "récits historiques" de l'Ancien Testament» de façon que les langages mythique et historique "se croisent et s'interpénètrent dans l'Ancien Testament". Ajoutons à ceci que "lors de la transmission des récits dits historiques, se glisse le langage mythique qui dit la vérité profonde existentielle de l'événement pour le narrateur qui raconte", D. Nocquet, "Le langage mythique de l'Ancien Testament: un langage théologique incontournable", dans É. Cuvillier et J.-D. Causse (dir.), *Mythes grecs, mythes bibliques : L'humain face à ses dieux*, Paris, Éditions du Cerf, coll. "Lire la Bible", n° 150, 2008, p. 83-84.

7 Selon les nomenclatures de Gérard Genette pour inventorier tous les éléments de la transtextualité, nous parlons ici de la forgerie (chapitres XXVII-XXXIX de son livre) et notamment du cas de la continuation attestée: proleptique ou analeptique, elliptique, paraléptique. Son livre *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points/essais", 1982 fait autorité dans le domaine des études mythocritiques et hyper-textuelles.

8 P. Sellier, "Caïn", dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, p. 257. Toutes les citations bibliques sont tirées de la *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf.

de la production artistique du XIX^e siècle, la coprésence des scènes de l'offrande et du meurtre étant le plus souvent mise en œuvre (*cf.* par exemple les gravures de Gustave Doré); une autre grande partie se tournera autour des blancs du texte biblique, des ellipses narratives du scénario génésiaque (Léonard-Roques, 2007: 9) qui sont responsables de la profusion à la fois d'exégèses et de réécritures littéraires et picturales: les périodes pendant et après le meurtre et la période de la condamnation à l'errance sont passées sous silence ou ne sont pas décrites en détail; il en va de même pour les sentiments des protagonistes. Par exemple, narrativement parlant, juste après l'expulsion d'Adam et d'Ève du Paradis, nous avons un sommaire⁹ du récit puisque le temps écoulé entre la chute et l'enfantement a été accéléré par le narrateur. On ne peut savoir ce qui s'est passé entre-temps: où se sont-ils installés après l'expulsion? Quel était leur état psychologique? Quels sont les sentiments de Caïn après le meurtre? Quelle était la réaction d'Adam et d'Ève au fratricide? Ce sont bien ces types d'ellipses narratives et toutes "les variations dans la cadence" (Marguerat & Bourquion, 2009: 120) du récit lacunaire qui ont nourri l'imaginaire occidental. Comme le souligne encore Véronique Léonard-Roques (2007: 10), la littérature développe les potentialités du récit biblique et des épisodes sobrement rapportés, "offrant à l'imaginaire et au désir autant de brèches où déployer leurs réappropriations interprétatives", épisodes et fragments qui peuvent "se constituer eux-mêmes en unités qui, sans être indépendantes de l'ensemble, peuvent acquérir au sein même du texte biblique l'autonomie d'un récit à part entière [...] et le statut de mythe" (Chauvin, 2005:48). Mais, comment la littérature et surtout la peinture ont-elles interprété l'histoire des deux frères? Pourquoi et comment les peintres réécrivent ou transposent cette scène biblique du fratricide qui se trouve au cœur de l'histoire?

La littérature est un mode de représentation écrit, puisqu'elle relève du textuel, sans tenir, pour l'instant, compte de l'aspect visuel que les différentes images façonnées par la plume de l'auteur nous créent, alors que la peinture est un mode de représentation visuel, bien que, la plupart du temps, l'inspiration du peintre provienne d'un support écrit (ou d'une tradition orale); c'est cet entrelacement qui forme un dialogue purement transtextuel. À l'époque classique, Plutarque de Simonide de Céos affirmait que "la peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante", à l'origine du fameux *ut pictura poesis*, prouvant de la sorte que la peinture peut devenir une texta-morphose et la poésie une matrice génératrice d'images connotatives. Malgré les réticences de Lessing qui a démontré que ces deux arts sont complètement différents tout en signalant leurs particularités, voire leurs spécificités d'expression, et le mode d'imitation, la littérature et la peinture restent deux modes de représentation complémentaires: c'est comme le phénomène des vases communicants. "Les rapports entre littérature et peinture sont si nombreux et nourriciers pour chacun de ces deux arts qu'il paraît presque impossible, malgré les découpages des champs disciplinaires,

9 "L'accélération de la narration, où le récit relate en peu de termes une période relativement longue de l'histoire racontée", D. Marguerat et Y. Bourquion, *Pour lire les récits bibliques: initiation à l'analyse narrative*, Paris/Genève, Éditions du Cerf/Labor Fides, 2009 [1998], p. 123.

d'envisager l'une sans l'autre" (Bergez, 2006: 6). Lorsque les deux sont combinées, même confondues, nous sommes en présence d'une complexité structurale (icono-littéraire) dont les interprétations sont multiples, vu le caractère polysémique de l'image qui peut condenser ou bien mélanger plusieurs épisodes d'un seul mythe en seulement quelques traits de pinceau. À ceci il faut ajouter la part de l'imagination créatrice qui donne au peintre l'occasion de reproduire picturalement un récit biblique (qui relève à bien des égards du littéraire), celui du chapitre IV de la Genèse en l'occurrence, soit en reprenant les épisodes constituant le scénario initial (offrande, meurtre, errance), soit en essayant de prolonger ce scénario, de combler, voire d'interpréter, les ellipses narratives du texte biblique par l'émergence d'autres éléments, à savoir des ajouts extensifs (la douleur et les remords de Caïn, apparition de ses parents, Adam et Ève, sur le lieu du crime, confession du crime à sa femme, etc.).

"Jusqu'au début du XIX^e siècle en effet, la création picturale s'élabore à partir de sources écrites: le texte biblique, les récits mythologiques, l'histoire, fournissent l'essentiel de ses sujets" (Bergez, 2006: 5). Or, ces sources écrites ne cesseront d'influencer les peintres tout au long du XIX^e siècle. À cette époque, la France connaît une multiplication des bouleversements dans tous les domaines (économique, social, politique, littéraire, artistique, etc.) et un pullulement d'écoles artistiques dont la facture et les techniques ne dérivent pas les unes des autres mais apparaissent comme réaction à l'ordre établi et aux mentalités qui précèdent (le néoclassicisme se développe par exemple en réaction contre l'art baroque et le rococo, puis contre l'académisme).

En examinant les tableaux des quatre mouvements artistiques, nous aurons l'occasion de passer en revue ces éléments de la composition qui auront comme dénominateur commun le récit biblique de Caïn et d'Abel et qui montreront de la façon la plus caractéristique que la Bible, malgré les différentes *modulations* de mouvement en mouvement, est une source intemporelle et intarissable d'art et toujours au cœur des quêtes picturales.

3...à la peinture: romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme

La postérité picturale de Caïn et d'Abel est immense si l'on tient compte non seulement des tableaux et sculptures du Moyen Âge jusqu'à nos jours, mais aussi des reliefs (et des bas-reliefs), des ornements sur les portails, les tympanes ou les chapelles. L'épisode biblique des deux frères devient, pendant tout le XIX^e siècle, un sujet de prédilection pour les peintres.

Les thèmes bibliques ou évangéliques sont proposés tout au long du siècle au concours du Prix de Rome, qui valait à son lauréat français de passer quatre ans à la Villa Médicis [...] Chaque année, les différents salons officiels, à Paris, Londres, Berlin ou Vienne, voient exposés des scènes de l'Ancien Testament [...] Le thème fonctionne comme une référence culturelle; il ne s'agit ni d'instruire, ni de témoigner, ni d'édifier, mais de montrer son savoir-faire (le *Job* de Bonnat est un bon portrait réaliste), son attachement à la tradition de Raphaël-Ingres ou de Rembrandt, les illustres prédécesseurs (Barboux-Fouilloux, 1985: 239-240).

Bien avant le romantisme, des peintres du mouvement néoclassique qui apparaît vers la fin du XVIII^e siècle se sont emparés du récit biblique aussi bien pour mettre en valeur sa dimension dramatique que pour étudier le corps (étude du modèle vivant): François-Xavier Fabre avec *La mort d'Abel* (1790) et Pierre Paul Prud'hon avec *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime* (1808) en sont quelques exemples. Le premier, influencé par Michel-Ange dans la contorsion des parties du corps (postures et nudité des héros) et par le Seicento dans l'agencement minutieux du paysage, présente Abel, la victime, gisant près de l'autel de l'offrande; son tableau s'inspire, comme c'est le cas du tableau de Vieillevoye, du poème de Salomon Gessner sur lequel nous reviendrons. Alors que, dans la plupart des cas, Caïn éclipse Abel, le néoclassicisme, ainsi que le réalisme dont nous retrouvons les prémises dans ce dernier, a recours à Abel pour exprimer ses propres tendances, bien que le spectre de Caïn plane toujours sur Abel à travers le clair-obscur caravagesque. En revanche, Pierre Paul Prud'hon met en scène la justice divine qui poursuit inéluctablement, dans la pénombre, le Crime, les figures angéliques et la victime représentant respectivement le céleste (la justice) et le terrestre (le lieu du crime).

Avec l'avènement du romantisme, le mythe de Caïn devient le symbole de l'homme isolé dans une société. Le romantisme, à part le fait qu'il prend fait et cause pour la réhabilitation de Caïn au rang de victime, semble insister sur le meurtrier ainsi que sur les ellipses y afférentes. Cette image à la fois de meurtrier et de victime conjuguée à ce mal du siècle, à cette profonde mélancolie de l'homme et à la révolte qui régissent l'imaginaire romantique font de Caïn le personnage biblique le plus repris par les peintres romantiques.



Figure 1. Barthélemy Vieillevoye (1798-1855), *Le remords de Caïn*, 1829, Huile sur toile. Signé et daté en bas à droite: J. B. Vieillevoye, Anvers 1829. © Verviers, Musées communaux

Après le célèbre tableau de William Blake, *Le corps d'Abel trouvé par Adam et Ève* (1825), exécuté en pleine période romantique, Barthélemy Vieillevoye, né à Liège et premier directeur de l'Académie des Beaux-arts de Liège, "a la sagesse de prêter moins attention aux grandes figures historiques qu'à leurs victimes" (de Geest *et al.*, 2006: 486). La Bible ne donne aucune information sur les sentiments de Caïn après le meurtre. Le peintre donne alors sa propre version de la continuation de l'histoire car Caïn n'a connu sa femme qu'après le fratricide et non pas avant. Dans notre cas, hormis la part de l'imagination, "le continuateur estime la fin de l'œuvre insuffisante et cherche à prolonger le récit de l'hypotexte au-delà du moment où il se termine" (Kaestli, 2000: 292). Il s'agit ici d'une continuation¹⁰ proleptique ("que faisait X pendant que Y..."), au sens genettien du terme, d'une amplification aussi (lacune comblée de l'état psychologique de Caïn en amplifiant picturalement le récit). "Le récit ne mentionne aucun regret ni repentir de Caïn pour le meurtre commis, mais seulement sa crainte des menaces qui pèsent sur sa vie" (Boulade *et al.*, 1998: 56). Or, Véronique Léonard-Roques remarque que "le tempérament romantique projette sur le Caïn biblique son propre malaise existentiel" (Léonard-Roques, 2007: 168). Cette mélancolie se traduit par une insatisfaction, par une inadaptation, un repli sur soi, une complaisance dans la souffrance et une révolte¹¹ contre le matériel, mais aussi le spirituel. Vu son idiosyncrasie particulière, le mythe littéraire d'origine biblique de Caïn remplit pendant la période romantique qui nous intéresse ici les trois fonctions théorisées par José Manuel Losada (2015: 17-23): référentielle ("configuration de l'imaginaire qu'une société projette d'elle-même"), heuristique (qui "permet d'illustrer les carences, les angoisses et les traumatismes des individus") et poétique (qui "permet au mythe de représenter avec émotion et efficacité des moments cruciaux de l'évolution d'une société donnée"¹²).

"Ce tableau connut une première version, exposée à Gand en 1829, acquise par le roi Guillaume et placée dans un des châteaux royaux de Hollande. Elle est aujourd'hui perdue, mais on en conserve une réplique, réalisée par Vieillevoye pour l'Exposition de Liège de 1834¹³". Pour exécuter ce tableau, le peintre se trouve à la croisée de différentes inspirations: il s'inspire, d'une part, du poème du poète suisse Salomon Gessner, *La mort d'Abel*¹⁴ (1758),

10 Littré précise que "la continuation exprime positivement que la chose était restée à un certain point qui ne la terminait pas", repris dans Genette, *op. cit.*, p. 182.

11 Nous ne retrouvons cette révolte que, principalement, dans la littérature, la peinture cherchant à voir autre chose chez Caïn.

12 "El mito interviene en los procesos de proyección social: su función referencial colabora en la configuración del imaginario que una sociedad proyecta de sí misma, [...]. También contribuye en los procesos de explicación social: su función heurística permite ejemplificar las carencias, ansiedades y traumas de los individuos. En fin, su función poética capacita al mito para representar de manera afectiva y efectiva los momentos cruciales en la evolución de una sociedad determinada". C'est nous qui traduisons.

13 B. Quantin et N. Toussaint, "Présentation du tableau de Vieillevoye *Le remords de Caïn*", Exposition organisée par la Ville de Liège et l'Université de Liège et intitulée *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège (5 octobre 2001-20 janvier 2002)*, mise à jour: 24 février 2007 [en ligne]. Disponible sur: <http://www.wittert.ulg.ac.be/expo/19e/album/155_vieillevoye_cain.html>.

14 "Je voudrais chanter en vers sublimes les aventures de nos premiers parens après leur triste chute, et célébrer

où Caïn retourne chez lui et avoue la culpabilité de son crime à sa femme et à ses deux enfants, Eliel et Josia, et, d'autre part, des œuvres d'art françaises, par exemple celle de Girodet *Le sommeil d'Endymion*.

Barthélemy Vieillevoye ajoute une touche encore plus dramatique à son sujet en jouant sur le contraste entre la lumière lunaire et les ténèbres de la caverne. Les lignes de force convergent vers les deux personnages, Caïn et sa femme, qui sont mis en évidence par la lumière baignant la caverne et qui occupent la place centrale du tableau. Méhala, sa femme, mollement mi-étendue sur le sol et accoudée sur le bord de sa couche comme évanouie, "est frappée d'une terreur muette" (Gessner, 1809: 152), alors que Caïn s'agenouille plaçant les mains l'une au sol et l'autre sur le genou de sa femme en signe de miséricorde. Les courbes et contre-courbes du corps de Caïn soulignent le mouvement, surtout avec cette posture de dos (presque trois tiers).

La douleur de l'acte meurtrier se traduit par la convulsion et la tension des muscles du corps de Caïn tandis que la douceur du corps de Méhala dans son immobilité montre l'ébranlement et l'état de choc après le fratricide; les deux enfants, l'un embrassant, caressant son père et l'autre demandant le réconfort dans les bras de sa mère intensifient dramatiquement la scène. Les couleurs utilisées –noir, blanc, or– traduisent les sentiments des protagonistes et renforcent la suggestivité du décor mystique de la caverne: Caïn regrette sa faute, demande le pardon et la consolation auprès de sa femme et, plein de désespoir et rongé par ses remords, il incline sa tête plongée dans l'ombre; sa femme, au visage et au corps livides comme du marbre, déplore avec cette position de la main sur le front le sort de sa famille. La diagonale descendante va de la lumière blanchâtre de la lune, reflétée dans le corps de Méhala jusqu'aux profondeurs de la caverne (obscurité de l'âme de Caïn et de la caverne). La diagonale du quatrième quadrant du tableau (de la main de Caïn aux toisons en passant par la main posée sur les genoux de la femme) est la plus importante car elle combine les trois couleurs principales (noir, blanc, or): le noir des remords de Caïn et de la malédiction; le blanc de la lumière divine et de la douleur de sa femme et l'or des toisons qui font immédiatement allusion à Abel abattu ainsi qu'à son statut de berger.

Ce contraste de lumière et d'ombre tout autant que la charge symbolique qui en émanent seront exploités aussi par le mouvement réaliste afin de représenter la scène poignante de la découverte du corps d'Abel par ses parents.

celui qui le premier rendit sa poussière à la terre, immolé par la fureur de son frère", premier chant du poème de Salomon Gessner, *La mort d'Abel: poème en cinq chants*, trad. M. Huber, Paris, Les Libraires associés, 1809, p. 17. Deux scènes semblent être à l'origine du tableau de Vieillevoye: "C'étoit ainsi que Caïn saisi d'horreur exprimoit ses remords au milieu des ténèbres de la nuit : il se tut ensuite, et resta longtemps en silence, abandonné à son affliction" (p. 164) et "Méhala étoit assise au fond, à la pâle lueur de la lune, plus pâle elle-même que cet astre quand il est enveloppé dans des nuages; elle pleuroit et se désoloit sur son lit solitaire, et ses enfants sanglotoient autour d'elle. À la vue de son époux elle jeta un cri aigu, et tomba évanouie sur sa couche. Ses enfants éplorés accoururent, et firent à ses pieds des clameurs lugubres [...] il tomba sur la poussière aux pieds de son époux. Ses enfants redoublaient leurs cris autour de lui; et Méhala, s'étant réveillée, vit comme son époux se traînoit auprès d'elle, et mouilloit le sol de ses larmes" (*ibid.*, p. 175-176).



Figure 2. Léon Bonnat (1833-1922, *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*, 1861. Huile sur toile. Lieu de conservation: Lille, Musée des beaux-arts N° d'inventaire: 628 n° 4. © Direction des Musées de France, 1986, Crédits photographiques: © Réunion des musées nationaux - utilisation soumise à autorisation © Philipp Bernard

Léon Bonnat, influencé, après son séjour en Italie, par Michel-Ange pour l'exécution de ce tableau, est un peintre réaliste. Pourtant, ce tableau se trouve à mi-chemin entre réalisme et néoclassicisme. Bonnat retourne, comme William Blake, à la scène de la découverte du corps d'Abel pour dépeindre émotionnellement la scène. Le mouvement réaliste renonce à l'idéalisme romantique pour s'intéresser à la représentation objective, exacte et véridique de la vie quotidienne et de la nature (introduction du paysage).

Après avoir échoué à obtenir le patronage pour étudier à Rome, il a été reçu par l'École Française de Rome où il a effectué trois tableaux historiques à grande échelle: *Le Bon Samaritain* (1859), *Adam et Ève découvrant le corps d'Abel* (1860) et *Le martyre de Saint André* (1861), tableaux qui ont été reçus par le Salon de peinture et de sculpture créé à Paris. C'est le traitement réaliste de ses premiers personnages qui le pousse à développer le portrait dans ses peintures.

Bonnat a fait beaucoup d'efforts afin de capter le réalisme [...], ses sujets nécessitant parfois de poser cinquante fois ou plus avant la fin des portraits. Les mots les plus représentatifs pour décrire les tableaux de Bonnat, ainsi que son style, comme plusieurs de ses élèves ont déclaré, étaient "la vérité et la logique" [...] Bonnat a étudié le corps humain avec une passion presque religieuse. (Kirkpatrick, 2006: 99)

C'est avec cette exactitude anatomique, à l'instar de Léonard de Vinci, que Bonnat a peint ce tableau représentant la continuation de la scène biblique du fratricide avec les parents de Caïn et d'Abel dans un décor de rochers avec des arbres, apparemment un olivier, et des arbustes. L'émotion est évoquée par, d'une part, le geste délicat et doux des mains, pour le cas d'Ève (tête légèrement inclinée et les mains jointes par les paumes au niveau de la poitrine), et, d'autre part, par la contraction des muscles (cuisse, jambe, muscle droit de l'abdomen / cartilages costaux), pour le cas d'Adam; une souffrance silencieuse et un non-mouvement médusé s'en dégagent. La lumière perçante qui éclaire Abel oriente le regard à la victime, à l'innocent de l'histoire, et modèle le corps. Il y a ici une allusion très évidente au tableau *La Mort du jeune Bara* (1794) de Jacques-Louis David; comme Abel, Bara est un autre mort innocent.

Pour ce qui est de la facture, au premier plan, deux verticales (les corps des parents) sont rompues par une horizontale (le corps d'Abel) alors qu'à l'arrière plan, une horizontale (chaîne de montagnes) est rompue par deux verticales (les deux arbres dont l'un est un olivier) afin d'apporter une symétrie parfaite sur la base d'un sujet, par définition imparfait (le meurtre). Les mains immobilisées à angle droit d'Adam donnent une impression de perspective avec le reste du tableau et constituent l'un des trois côtés d'un triangle (composition pyramidale) qui va du coude droit d'Adam à la main d'Abel et de la main d'Abel au chanvre (ce type de roseau) derrière Ève, justement pour signaler que l'homme est poussière et retournera à la poussière après la perte du paradis, les parents n'étant donc pas exempts des conséquences de leur faute (Adam signifiant la terre). Il n'en demeure pas moins vrai que le paysage dans le fond (caractéristique des peintres de la pré-Renaissance italienne) met en relief les trois personnages qui, comme pétrifiés, semblent être assimilés à ce paysage, ce désert rocailleux de par leur forme et couleur; seulement une maison est à peine visible au fond.

En outre, ce tableau de Bonnat témoigne d'une observation minutieuse du paysage et des personnages, et d'une vérité éloquente: la douleur causée par le fratricide. Notons que la précision dans les contours confère au tableau un aspect fini qui capte le moment crucial de la découverte du corps d'Abel; cette déduction de la scène rend Caïn présent sans être représenté. Le contraste des couleurs sombres (surtout noir) et lumineuses (blanc et couleur terre claire) respectivement des corps des parents – on ne voit qu'à peine le visage d'Adam – et du corps d'Abel baigné de lumière est aussi accentué par des aplats de couleur qui n'offrent que peu de nuances (des couleurs neutres) avec surtout des tons clairs et un peu flous (surtout au fond du tableau); le bleu des montagnes et du ciel et le gris ne font qu'accentuer les personnages.

Pour ce qui est de la composition, de la technique et parfois des sujets, Bonnat appartient à cette catégorie de réalistes qu'on appelle souvent des "réalistes classiques" (entre Ingres et Ribera). Cette scène rappelle en maints endroits le tableau de Jean Jacques Henner

(*Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*, 1858), ainsi que, mais à un moindre degré, le tableau naturaliste de Fernand Cormon.



Figure 3. Fernand Cormon (1845-1924), *Caïn*, 1880. (D'après Victor Hugo, *Légende des siècles*, 21 "la Conscience", 1859), Huile sur toile (Hauteur: 3.080 cm, Longueur: 7.000 cm), Paris, © RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, (Acquis de l'artiste par l'État, 1880, Luxembourg 1881), No d'inventaire: RF280 (côte cliché: 02-015407)

Le poème philosophico-historique de Victor Hugo "La Conscience" (*La Légende des siècles*) organisé autour du progrès de l'Humanité est à l'origine de l'inspiration de Fernand Cormon (dit Fernand-Anne Piestre) qui illustrera d'une manière étonnante, vers à vers presque, le poème susdit. Le tableau qui porte le nom du personnage biblique, *Caïn*, fut exécuté en 1880, acheté par l'État au Salon de 1880 et placé au Musée du Luxembourg. Puis, il fut perdu en 1925 mais retrouvé dans les réserves du Palais de Tokyo à Paris en 1980.

Peintre de la III^e République, Fernand Cormon crée l'événement avec ce tableau influencé par l'école naturaliste qui prône la nature humaine contre la science. Il nous donne ce qui est objectivement visible et tangible sans aucune connotation. Chez les naturalistes, il y a une sorte de désenchantement qui fait qu'on ne peut plus admirer l'homme. Il s'agit ici d'une peinture historique par son sujet, "mythologique" comme on l'appelle, et d'une peinture naturaliste par le traitement / l'exécution du tableau.

Ce tableau, aux dimensions dramatiques, introduit un domaine jusqu'alors inexploré: le préhistorique, Caïn et sa descendance étant insérés dans celui-ci et condamnés à l'errance. À l'époque, la préhistoire avait commencé à hanter les esprits au point de faire taire les tradi-

tions judéo-chrétiennes, et ce, grâce aux découvertes des peintures rupestres. Quant aux personnages, le peintre s'adonne certes à l'anatomie pour détailler toutes les parties et postures du corps et notamment les positions de marche en vue d'une réalisation fort mouvante due au sujet de l'errance. Caïn est représenté à l'extrême droite du tableau comme un vieillard maigre, vêtu de haillons, au corps exsangue qui guide sa lignée, dévoré sans doute par les remords du crime. Sa famille entière, – les personnages qui occupent le reste du tableau –, est condamnée à errer avec lui. Sa femme et ses enfants, sur la civière, semblent chercher le repentir qui les déliera de la sentence divine. On constate aussi la présence de cadavres sanglants d'animaux, ce qui n'apparaît pas dans la Bible puisque manger des animaux est alors interdit (cf. Gn 3, 18: "Il produira pour toi épines et chardons et tu mangeras l'herbe des champs").

Les personnages sont habillés exactement comme dans le poème de Victor Hugo (vers 1-5):

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine (Hugo, 1950: 25)

À la suite du crime, Victor Hugo reprend dans son poème la fuite de Caïn, chassé du sol fertile par Dieu. Il en va de même pour le tableau de Fernand Cormon. "Le poète met en scène un homme déchiré par les scrupules, poursuivi, où qu'il aille, par un œil. Il amplifie, au sens genettien du terme, cette conscience en nous faisant ressentir la malédiction de Caïn" (Nikou, 2016: 260).

"Il vit un œil tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement" (vers 10-11)
"L'œil à la même place au fond de l'horizon" (vers 23)
"Cet œil me regarde toujours!" (vers 39)
(Hugo, 1950: 25-26)

Accompagné de sa descendance, Caïn erre en fuyant l'œil de Dieu; c'est cette scène de la fuite qui a attiré l'attention du peintre. Le poème philosophico-historique de Victor Hugo "met en avant ce proscrit de l'histoire humaine, si cher aux romantiques, justement pour parler des origines et, par analogie, des concepts du Bien et du Mal (de la lumière et de l'ombre, cette dernière si souvent citée dans le poème)" (Nikou, 2016: 262). À cet aspect philosophico-historique, il faut ajouter la lecture politisée du chapitre IV de la Genèse que fait Victor Hugo dans son poème: Caïn est Napoléon III, le poème "La Conscience" devant initialement figurer en préambule des *Châtiments*. Le poème et son héros, Caïn, ont donc une telle dynamique qu'ils n'ont cessé de nourrir l'imaginaire du XIX^e siècle, ce qui amène Fernand

Cormon à représenter, en 1880, d'une manière étonnamment fidèle le poème de Victor Hugo. Comme le souligne Anne-Marie Pelletier (1998: 88), "plus encore que la scène du fratricide, c'est la figure de Caïn qui attire et inspire".

Toute la composition contribue à la production de cette ambiance d'errance après le crime. Caïn, l'œil hagard, détaché de la horde, tend sa main vers le vide comme s'il demandait le salut qui ne peut être envisagé que sur le plan eschatologique. La composition a cette exactitude que l'on retrouve aussi chez Bonnat et se résume à deux lignes: les lignes de la civière qui crée le mouvement par sa position vers l'avant et la ligne de l'horizon. L'essentiel qui se dégage de ces deux lignes est l'espace bien défini mais en même temps dilaté qui donne un aspect très réel au tableau, eu égard au domaine préhistorique dans lequel il puise sa conception; les contours donnent un aspect non-fini du tableau pour renforcer cette errance éternelle.

Les couleurs de ce tableau sont très ternes et sombres. Elles rappellent en quelque sorte les natures mortes de cette époque et quelquefois les couleurs terre, minérales des peintres romantiques de première génération comme les couleurs utilisées par Delacroix, Ingres et Géricault. Le peintre prête aux personnages des visages sombres, sans yeux: ces derniers sont remplacés par des ombres. Les couleurs font ressortir l'impression funèbre du tableau. La palette de Cormon est assez riche pour plonger le spectateur dans le drame. Le désert, cet espace totalement vide et infini d'aridité, a des teintes d'ocre et de rose, et les falaises rocheuses au fond du tableau sont bleues. Le blanc avec les nuages et le bleu en plusieurs tons accentuent les ombres allongées et baignées dans la lumière divine surchauffée pour exprimer l'éternelle poursuite de la tribu de Caïn par Dieu dans cette plaine dénudée. Encore faut-il ajouter que la lumière vient de derrière pour agrandir les personnages et les projeter vers l'avant. Cette complémentarité des couleurs sous-tend la dramatisation de la scène. Pour ce qui est de la conception, Cormon recourt à l'arsenal biblique tout en y mettant une touche anthropologique, le mythe étant le crible culturel du XIX^e siècle.

À l'opposé de la représentation exacte de la nature et du monde paysan, la peinture symboliste ne respecte aucun code iconographique et renouvelle constamment le paysage pictural.



Figures 4 – 5 –6. Gustave Moreau (1826-1898), *La Vie de l'Humanité*, 1880, Huile sur bois (de gauche à droite: 1. “Âge de fer, Caïn, le matin, le travail”, 2. “Âge de fer, Caïn, le midi, le repos”, 3. “Âge de fer, Caïn, le soir, la mort”) Paris, © Musée national Gustave-Moreau – RMN (Crédit photographique: © RMN / Daniel Arnaudet), N° d'inventaire: Cat. 216 (côte cliché: 93-001789 pour le matin, 93-001795 pour le midi, 93-001793-01 pour le soir)

La Bible et la mythologie antique sont les sources d'inspiration privilégiées des peintres symbolistes. Précédés par les préraphaélites, les peintres symbolistes réagissent contre le Naturalisme et son système de pensée tout en laissant libre cours à l'imagination et tout en visant à la fois à ressortir les sensations et les états d'âme à travers le symbole et à présenter un monde idéal (l'ailleurs, l'invisible, le caché), c'est-à-dire la réalité transcendante du monde réel: “le recours au symbole, considéré dans une acception très large, permet de suggérer au lieu de décrire, d'effacer quelque peu la réalité matérielle au profit d'une présence vibrante” (Bergez, 2006: 30) et la revendication “d'une fonction spirituelle de l'art se marque par la prédominance d'un univers onirique” (Bergez, 2006: 30).

Le dernier triptyque du polyptyque¹⁵ de Gustave Moreau intitulée “Âge de fer: Caïn” de sa *Vie de l'Humanité* en est la preuve: il s'agit d'un tableau syncrétique où se mêlent le Christ ensanglanté sur la lunette semi-circulaire, Adam dans les trois premiers panneaux, Orphée et Hésiode dans les trois suivants et Caïn dans les trois derniers; les neuf panneaux

15 “Ce panneau de bois décoratif et monumental superpose en trois registres de trois scènes l'Âge d'or où Adam prie, l'Âge d'argent où Orphée chante, l'Âge de fer où Caïn jaloux est le premier meurtrier, le tout surmonté du triomphe du Christ; il affirme discrètement que religiosité et art ne sont pas contradictoires”, dans D. Barbaux-Fouilloux, “La Bible et l'art”, *op. cit.*, p. 241. Plus précisément, “l'âge d'or renferme ces trois compositions. Adam. L'enfance. La prière au lever du jour. La promenade dans le Paradis ou l'extase de la nature. Le sommeil de toute la nature. L'âge d'argent, la deuxième phase, prise dans la mythologie païenne. Orphée. La jeunesse. 1° Le rêve: la nature se dévoile aux sens du poète ému qui s'en inspire. 2° Le chant: Orphée chante, la nature entière l'écoute et l'admire. 3° Les pleurs: Orphée dans les grands bois, sa lyre brisée, aspire à des pays inconnus et à l'immortalité. L'âge de fer. Caïn. La maturité de l'homme. 1° Le semeur qui fait produire la terre (la production). 2° Le Laboureur (le travail). 3° La mort: Caïn tue Abel.”, dans G. Moreau, *Écrits pour ma mère sourde*, cité dans *La Vie de l'humanité. Gustave Moreau*, coll. “Clefs”, A. C., M. G. M., p. 7.

sont répartis sur trois ans (âges) et sur trois moments du jour (Matin, Midi, Soir). “Ces trois phases de l’humanité toute entière correspondent aussi aux trois phases de la vie de l’homme: la pureté de l’enfance: Adam. Les aspirations poétiques et douloureuses de la jeunesse: Orphée. Les souffrances pénibles et la mort pour l’âge viril: Caïn – Avec la rédemption du Christ [sur le frontispice]” (Cooke, 2002: 127). Ces trois phases se prêtent aussi à une lecture verticale de l’œuvre¹⁶.

Les contours de ces tableaux sont assez flous, se dissolvent et les couleurs s’intensifient. Moreau puise le clair-obscur dans les tableaux de Rembrandt et les couleurs un peu criardes dans ceux de Delacroix parce que ces deux pratiques l’aident à donner le caractère mystique et à rendre une atmosphère lourde qui est celle du fratricide. Sa composition n’est pas trop structurée et l’effacement du réel se réalise par la non utilisation des couleurs homogènes. Moreau donne dans ses tableaux des effets psychologiques des couleurs, seul moyen pour accomplir, chez le spectateur, l’intériorité. Dans le premier panneau (le Matin, le Travail), Caïn, au premier plan, laboure la terre avec une charrue tirée par des bœufs alors qu’une silhouette, au fond du tableau, Abel, est à peine esquissée. Pour ce tableau, Moreau utilise des couleurs complémentaires (bleu et orangé et leurs nuances tantôt plus claires tantôt plus sombres) réussissant à obtenir une symétrie des forces et une harmonie, celle de la relation des deux frères avant l’offrande.

Gustave Moreau commence, dans le deuxième panneau (le Midi, le Repos), à jouer progressivement avec des couleurs non complémentaires (vert et orangé et leurs nuances) afin de préparer la scène du crime. Or, l’harmonie est rompue par la non-complémentarité combinée aux tons neutres (gris perle et anthracite) et l’intensité lumineuse couronne le drame (moment de l’offrande). “Dans l’âge de fer”, “décadence et faute de l’humanité”, Caïn et Abel, frères, vaquent séparément à leurs occupations; on ne voit bien à chaque fois que l’un des deux, ou sinon, dans le dernier panneau, l’un est mort» (Croce, 2004: 201). Dans le dernier panneau (le Soir, la Mort), Caïn tient sa massue alors qu’Abel est tombé mort. La fusion des couleurs rend la scène finale très suggestive: on n’aperçoit que la couleur rougeoyante (avec ses tons orangé et jaune) du soleil couchant et une impression de noir: la couleur rouge (couleur chaude) représente le sang tandis que les tons denses neutres (noir et nuances) mettent en valeur le rouge et le blanc du corps d’Abel.

Selon Edouard Schuré, Gustave Moreau fait une “peinture psychique”, c’est-à-dire que sa peinture est chargée d’une grande intensité émotionnelle et psychologique créée par les symboles évocateurs. Moreau personnalise le mythe d’origine biblique. Chez lui, tout

16 “Vois-tu les gradations? Le sommeil plus doux, quoique triste, que les larmes plus douces, quoique douloureuses, que la mort. L’extase plus délicate que le chant plus doux que le travail. La prière supérieure au rêve qui l’emporte sur le travail manuel”, dans P.-H. Frangne, “Mythe et religion dans la peinture symboliste: d’un art mythologique et religieux, au mythe d’une religion de l’art”, *Mythes et religions*, Rennes, Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes, CRDP de Bretagne, 1994, p. 108.

s'épure, se métamorphose et s'idéalise afin de glorifier les sources lumineuses de l'existence et de décoder la complexité des affres de la vie.

4. Conclusion

Somme toute, de l'offrande au fratricide et du signe à la dérélition et à l'errance, le mythe littéraire de Caïn a été exploité dans sa totalité aussi bien dans la littérature que dans la peinture du XIX^e siècle où il a été transposé et amplifié au point de réhabiliter cette figure ambiguë et paradoxale, cette figure "bannie et bénie" (Jullien, 2001: 117) qui a influencé l'imaginaire littéraire et pictural de tous les temps avec une insistance opératoire au XIX^e siècle.

La reprise quasi obsédante des épisodes bibliques en art reflète la régularité de ce choix, d'autant plus que des tableaux non mentionnés tout au long de cette étude comme *Abel* (1875) de Camille Bellanger, les fameuses illustrations (gravures) de la Bible par Gustave Doré (*Caïn et Abel offrant leur sacrifice* et *Meurtre d'Abel*) ou bien *Homme et femme nue tenant deux enfants: Caïn maudit*¹⁷ de Théodore Chassériau sont encore quelques exemples de la fécondité de l'histoire des deux frères. Le changement de visages de Caïn à travers les siècles est multiple et va de son visage traditionnel de meurtrier, le premier meurtrier dans l'histoire de l'humanité, au visage de Caïn victime d'un Dieu cruel. Le récit de Gn 4 est particulièrement significatif à bien des égards: "par sa place, par sa situation de *premier récit de meurtre*, de premier fratricide au sein de la première fratrie" (Gibert, 2002: 30) et par ce que, selon la perspective historique, avec l'épisode de Caïn et d'Abel commencent le cycle patriarcal et la première généalogie biblique qui "par définition entend bien dépasser le commencement absolu de l'ancêtre premier, Adam" (Gibert, 1986: 111).

Références bibliographiques

ALBOUY, Pierre. 1969. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, Armand Colin.

BARBAUX-FOUILLOUX, Danielle. 1985. "La Bible et l'art" in Claude SAVART et Jean-Noël Aletti (éds.). *Le monde contemporain et la Bible*. Paris, Beauchesne (coll. Bible de tous les temps), vol. 8, 229-250.

BERCOFF Brigitte et Florence Fix (éds.). 2007. *Mythes en images: Médée, Orphée, Œdipe*. Dijon, EUD (coll. Écritures).

BERGEZ, Daniel. 2006. *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.

BOULADE, Gabriel et al. (éds.), 1998. *Pour lire les récits bibliques (collège et lycée)*. Créteil, Le CRDP de l'Académie de Créteil (coll. Argos démarches).

17 Nous pouvons retrouver une grande gamme de tableaux sur le même sujet sur le Portail des collections des musées de France, *Joconde* (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>) ainsi que sur le site de l'Agence photo de la Réunion des musées nationaux RMN (<http://www.photo.rmn.fr/>).

BRUNEL, Pierre. 1992. *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris, PUF (coll. Ecriture).

BRUNEL, Pierre et André DABEZIES. 1983. "Mythes" in D.-H. Pageaux (éds.). *La Recherche en littérature générale et comparée en France*. Paris, SFLGC, 51-65.

CHAUVIN, Danièle. 2005. "Hypertextualité et mythocritique" in Danièle CHAUVIN, André Siganos et Philippe Walter (éds.). *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, 175-181.

CHAUVIN, Danièle. 2005. "Bible et mythocritique" in Danièle CHAUVIN, André Siganos et Philippe WALTER (éds.). *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, 41-50.

COOKE, Peter (éds.). 2002. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. Fontfroide, Fata Morgana, vol. I.

CROCE, Cécile. 2004. *Psychanalyse de l'art symboliste pictural: l'art, une erosgraphie*. Seyssel, Champ Vallon (coll. L'Or d'Atalante).

DABEZIES, André. 2002. "Figures mythiques et figures bibliques" in Cécile HUSSHERR et Emmanuel REIBEL (éds.). *Figures bibliques, figures mythiques: ambiguïtés et réécritures*. Paris, ENS/Rue d'Ulm, 1-12.

DE GEEST, JOOST *et al.* (éds.). 2006. *500 chefs-d'œuvre de l'art belge: du xv^e siècle à nos jours*. Bruxelles, Racine Lannoo (coll. Articles sans c).

FRANGNE, Pierre-Henry. 1994. "Mythe et religion dans la peinture symboliste: d'un art mythologique et religieux, au mythe d'une religion de l'art" in *Mythes et religions*. Rennes, Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes, CRDP de Bretagne, 99-120.

FRYE, Northrop. [1981] 1984. *Le Grand Code: La Bible et la littérature I*. Préface de Tzvetan Todorov, trad. Catherine Malamoud. Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique).

FRYE, Northrop. [1990] 1994. *La parole souveraine. La Bible et la littérature II*. Paris, Éditions du Seuil, (coll. Poétique).

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, (coll. Points/essais).

GESSNER, Salomon. 1809. *La mort d'Abel: poème en cinq chants*. Trad. M. Huber. Paris, Les Libraires associés.

GIBERT, Pierre. 1986. *Bible, mythes et récits de commencement*. Paris, Éditions du Seuil (coll. Parole de Dieu).

GIBERT, Pierre. 2002. *L'espérance de Caïn: la violence dans la Bible*. Paris, Bayard.

HUGO, Victor. 1950. *La Légende des siècles*. Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).

HUSSHERR, Cécile. 2005. *L'Ange et la Bête: Caïn et Abel dans la littérature*. Paris, Éditions du Cerf (coll. Littérature).

HUSSHERR, Cécile. 2003. *Caïn et Abel dans les littératures française et anglaise du dix-neuvième siècle*. Thèse. Université Marne-la-Vallée.

- JULLIEN, Claudia. 2001. *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*. Paris, Vuibert.
- KAESTLI, Jean-Daniel. 2000. “La littérature apocryphe peut-elle être comprise comme une “littérature au second degré” (G. Genette) in Daniel MARGUERAT et Adrian CURTIS (éds.). *Intertextualités: La Bible en échos*. Genève, Labor et Fides, 288-304.
- KIRKPATRICK, Sidney D. 2006. *The Revenge of Thomas Eakins*. Connecticut, Yale University Press.
- LÉONARD ROQUES, Véronique. 2007. *Caïn et Abel: Rivalité et responsabilité*. Monaco, Éditions du Rocher (coll. Figures et Mythes).
- LOSADA, José Manuel. 2015. “Mitrocritica y metodología” in José Manuel Losada (éds.). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlin (Germany), Logos Verlag.
- MARGUERAT, Daniel et Yvan BOURQUION, 2009 [1998]. *Pour lire les récits bibliques: initiation à l'analyse narrative*. Paris/Genève, Éditions du Cerf/Labor Fides.
- NIKOU, Christos. 2016. “Le mythe de Caïn et Abel dans la littérature romantique: lectures et réécritures” in *Cahiers du CRÉILAC*, n°1, 245-265.
- NOCQUET, Dany. 2008. “Le langage mythique de l’Ancien Testament: un langage théologique incontournable” in CUVILLIER, Élian & Jean-Daniel CAUSSE (éds.). *Mythes grecs, mythes bibliques: L’humain face à ses dieux*. Paris, Éditions du Cerf (coll. Lire la Bible), n°150, 83-114.
- PELLETIER, Anne-Marie. 1998. “Caïn et Abel dans la littérature du XIX^e siècle” in Dominique CERBELAUD et Gilbert DAHAN (éds.), *Caïn et Abel: Genèse 4*, Paris, Éditions du Cerf (coll. Supplément-Cahiers Évangile), n°105, 88-101.
- SELLIER, Philippe. 1998. “Caïn” in Pierre Brunel (éds.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Éditions du Rocher, 254-264.
- QUANTIN, Bruno et Nathalie TOUSSAINT. 2007. “Présentation du tableau de Vieillevoye *Le remords de Caïn*”. Exposition organisée par la Ville de Liège et l’Université de Liège et intitulée *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège (5 octobre 2001-20 janvier 2002)*, mise à jour: 24 février 2007: <http://www.wittert.ulg.ac.be/expo/19e/album/155_vieillevoye_cain.html>.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. 2005. “Création artistique et mythique” in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (éds.). *Questions de mythocritique*. Paris, Imago, 69-84.

