



HAL
open science

Aspects du caïnisme romantique

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Aspects du caïnisme romantique. Pascale Auraix-Jonchière; Anne Tomiche. L'hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp.615, 2011, 978-2-84516-479-6. hal-04764246

HAL Id: hal-04764246

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04764246v1>

Submitted on 3 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Aspects du caïnisme romantique

Véronique Léonard-Roques

Université Blaise-Pascal

Le mythe est un récit symbolique à visée exemplaire, par lequel l'homme se pense et appréhende le monde. Etiologique, il explique comment un certain nombre de réalités sont advenues tout en livrant également une parole sur l'être ou la transcendance. Les artistes romantiques ont procédé à une réhabilitation de ce type de récit qu'ils jugent apte à la « libération des puissances réprimées du sentiment et de l'imagination »¹. Si le mythe fut l'objet de critiques de la part des philosophes des Lumières qui y voyaient une explication d'ordre pré-scientifique ou magique, un outil idéologique de domination, les romantiques jugent réducteur un discours rationnel qui, par son essence analytique, leur paraît source de dissociation. Le mythe au contraire est considéré comme une « puissance d'intégration » : « objet de monstration et non de démonstration », il « s'impose sans médiation discursive, par la puissance d'une révélation qui force notre consentement, en remontant aux racines de notre présence au monde »². Il se voit donc restauré comme « accès à un savoir qui transcende la spéculation théorique »³.

Le mythe biblique de Caïn, qui met en scène le premier meurtre mais aussi la première fondation, connaît une fortune telle dans la création romantique que l'on peut considérer cette dernière comme l'âge d'or du caïnisme. Nombre d'artistes procèdent à un retournement interprétatif par rapport aux lectures de Genèse 4 qui, dans le prolongement des exégèses religieuses, ont longtemps prévalu. Traditionnellement considéré comme une incarnation de l'envie et de la malice, le fratricide se voit anobli : campé en victime d'une divinité injuste, il est désormais mû par des idéaux humanistes. Il s'agira d'examiner ici comment Caïn devient, dans la littérature européenne, une possible incarnation de la conscience, du tempérament ou d'une philosophie de l'histoire romantiques et, partant, fonctionne comme une figure irradiant tout à la fois spiritualité, politique et poésie.

1- Spiritualité et présence douloureuse au monde de Caïn

¹ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, 1, Paris, Payot, 1982, p.507.

² *Ibid.*, p.510.

³ *Id.*

Si pour expliquer les silences du texte biblique et motiver la rivalité entre les deux frères les lectures traditionnelles associent Abel au spirituel et Caïn au matériel, la soif d'idéal devient sous la plume de nombre de romantiques un attribut caïnique.

Désireux de travailler pour le bien commun, le cultivateur de Gn 4 s'engage dans une quête spirituelle. Il est un insatisfait, une « conscience malheureuse » au sens hégélien du terme. Abel en revanche est peint en figure du contentement voire du matérialisme. Tout en mollesse, souvent enclin à la paresse, il semble platement se satisfaire de sa condition. Dans *Der Tod Abels*, le Caïn de Gessner⁴ se plaint ainsi d'être épuisé et brûlé par le soleil alors que son cadet, délicat et oisif, facilement larmoyant, est tendrement entouré par tous. « L'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies », dans *Voyage en Orient* de Nerval, reprend ce thème en le dramatisant : Abel, « sommeillant sous les sycomores », est un personnage « dédaigneux et choyé » qui considère son aîné « comme le serviteur de chacun »⁵. Entre les deux réécritures, celle que donne Byron⁶ dans *Cain. A Mystery* a valeur de pivot, Caïn y apparaissant comme une figure de l'intranquillité, travaillée par des questionnements ontologiques, éthiques et épistémologiques. Ce nouveau traitement du personnage traduit de manière emblématique cette « spiritualité sans la foi »⁷, forme d'inquiétude caractéristique de la modernité qu'illustre la position byronienne.

Doloriste, en proie aux déchirements intérieurs, le tempérament romantique trouve dans le coupable génésiaque condamné à une errance perpétuelle (Gn 4,12) un matériau propre à exprimer son sentiment de malaise et son mal de vivre.

Le personnage de Caïn, qui ne fait qu'une rapide apparition dans le drame de Klopstock consacré à la mort d'Adam, justifie ses plaintes par son malheur extrême :

Daß ich der Unglücklichste unter allen deinen Kindern bin, die geboren sind, und noch geboren werden sollen ! Daß ich mit diesem Elende belastet, auf der Erde herumirre, und keine Ruhe finde ! selbst im Himmel keine finden würde.

« parce que je suis le plus malheureux d'entre tous tes enfants, nés et à naître ! Parce qu'accablé de ma misère, errant et vagabond, je ne trouve de repos sur la terre et n'en trouverais pas même au ciel »⁸.

Le désespoir qu'exhale le héros de Colerige est plus aigu encore :

The Mighty One that persecuteth me is on this side and on that; he pursueth my soul like the wind [...]. O that I might be utterly no more! I desire to die.

⁴ S. Gessner, *Der Tod Abels* (1758), *Sämtliche Schriften*, 1, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1972.

⁵ G. de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), 2, Paris, GF, 1980, p.290.

⁶ Lord Byron, *Cain. A Mystery* (1821), in T. G. Steffan, *Lord Byron's Cain. Twelve Essays and a Text*, Austin and London, University of Texas Press, 1968. *Caïn*, trad. G. Merle, Paris, Allia, 2004.

⁷ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* (1973), Paris, Gallimard, 2004, p.313.

⁸ F. G. Klopstock, *Der Tod Adams* (1756), *Ausgewählte Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1962, p.78. Nous traduisons.

« Le Dieu Fort qui me persécute m'assaille de toutes parts ; il poursuit mon âme comme le vent [...] ! Ah, que ne puis-je à jamais cesser d'être ! Je désire de mourir. »⁹
Décidé à se venger de son père, le Caïn de *Der Tod Adams* est pourtant capable d'attendrissement et choisit de retourner à sa malédiction. Plus malheureux que véritablement mauvais, il se montre perfectible, orientation nouvelle imprimée au traitement du personnage dont Gessner tirera davantage parti.

La description physique des tourments intérieurs de l'errant concourt aussi à lui conférer des traits qui fixeront un type romantique récurrent, celui du héros fatal, auquel Klopstock et Coleridge contribuent dans les portraits suivants :

Es ist ein hoher drohender Mann. Er hat tiefe Augen, mit denen er wild umschaut. [...] Er sieht verbrannt, und doch bleich aus. Er hatte sie [seine Stirn] entblößt, und auf derselben etwas, das ich nicht beschreiben kann, weil ich es kaum anzusehen vermochte. Rötlich, glühend, fürchterlich, lief es über sie herunter, wie der zückende Blitz.

« Sa taille est grande, son air est menaçant. Il a les yeux caves et le regard terrible [...] son visage est pâle et pourtant brûlé de soleil. [...] Sur son front découvert, j'ai entrevu quelque chose que je ne puis décrire tellement j'ai eu de peine à en supporter la vue. Une sorte de flamme terrible, semblable à l'éclair. »¹⁰

His hair was as the matted curls on the bison's forehead, and so glared his fierce and sullen eye beneath: and the black abundant locks on either side, a rank and tangled mass, were stained and scorched, as though the grasp of a burning iron hand had striven to rend them; and his countenance told in a strange and terrible language of agonies that had been, and were, and were still to continue to be.

« Sa chevelure ressemblait aux boucles qui s'enchevêtrent sur le front du bison, ses yeux brillaient en dessous du même éclat morne et farouche et de chaque côté de son visage la masse hirsute de ses boucles noires était tachée et roussie comme si l'étreinte d'une poigne de fer brûlante s'était efforcée de les arracher. Et son visage contait en une langue étrange et terrible des souffrances qui avaient été, étaient et ne cessaient point d'être. »¹¹

« La Conscience »¹², le fameux poème d'Hugo, condense en une peinture magistrale la fuite éperdue de l'« homme sombre » (v.4), « aïeul farouche » (v.26) que la construction d'une ville, d'une tour ou d'un tombeau ne saurait protéger de la persécution de l'oeil figurant sa culpabilité.

Certains romantiques s'attachent à peindre une intranquillité caïnique qui précède la condition d'errance, un malaise existentiel consubstantiel. Gessner souligne avec insistance la mélancolie d'un personnage inapte à goûter le primitivisme pastoral qui réjouit le reste de sa

⁹ S. T. Coleridge, *The Wanderings of Cain* (1828) / *Caïn errant*, trad. P. Rozenberg, Paris, Lettres modernes, 1953, p.25-26.

¹⁰ Klopstock, *Der Tod Adams*, op. cit., p.86.

¹¹ Coleridge, *The Wanderings of Cain*, op. cit., p.28-30 / p.29-31.

¹² V. Hugo, « La Conscience », *La Légende des siècles* (1859), 1, Paris, GF, 1979. Nous évoquerons ici principalement ce poème, mais Caïn et Abel traversent toute l'oeuvre d'Hugo. Voir à ce sujet L. Sabourin, « Caïn dans l'imaginaire poétique du 19^e siècle », *Histoire(s) et Enchantements. Hommages offerts à S. Bernard-Griffiths*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2009.

famille. De son côté, Guelfo, l'avatar caïnique du drame de Klinger¹³, est marqué par sa nervosité malade et par sa sauvagerie. La tempête intérieure qui le ronge s'accorde à merveille avec l'orage qui se déchaîne à l'acte 3 et en fournit une métaphore, le fougueux personnage apparaissant comme un représentant emblématique de l'esthétique du *Sturm und Drang*. Byron accentue par un effet d'ironie tragique le sentiment d'incomplétude du héros qui, obsédé par les mystères de la mort et constamment en quête de cette réalité encore inconnue, se montre incapable d'apprécier les beautés de la terre et d'apaiser son angoisse existentielle. « Qaïn »¹⁴, la pièce liminaire des *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, doit beaucoup au *Mystery* de Byron. Le héros delislien, caractérisé lui aussi par son altérité constitutive, est tiré dans le sens du spleen. Faisant entendre « l'infatigable cri d'un cœur désespéré » (v.358), il dénonce « l'impérissable ennui » qui le « travaille » et le « mord » (v.328).

La nostalgie qui nourrit le mal-être romantique trouve également dans les réécritures du mythe de Caïn une figuration privilégiée à travers la peinture de l'Eden interdit. Si le personnage de Gessner reproche à ses parents de trop évoquer ce paradis des délices désormais hors d'atteinte, ce thème trouve dans les œuvres de Byron et de Leconte de Lisle prolongement et orchestration.

Le Caïn byronien se présente comme encore imprégné de l'Eden originel, se posant de manière topique en individu trop tard venu dans un monde où il n'a pas sa place :

*After the fall too soon was I begotten,
Ere yet my mother's mind subsided from
The serpent, and my sire still mourned for Eden.*

« J'ai été trop tôt engendré après la chute,
Avant que l'esprit de ma mère n'échappe à l'emprise
Du serpent, alors que mon père pleurait encore l'Eden »¹⁵.

En déshérité, le personnage ne peut s'empêcher de rôder

*Before the gates, round which I linger oft
In twilight's hour to catch a glimpse of those
Gardens which are my just inheritance,
Ere the night closes o'er the inhibited walls*

« Devant les portes où je m'attarde souvent
Au crépuscule, pour entrevoir ces
Jardins, mon juste héritage,
Avant que la nuit ne se referme sur les murs défendus »¹⁶.

Le Qaïn des *Poèmes barbares* lui fait écho :

¹³ F. M. Klinger, *Die Zwillinge* (1775), Stuttgart, Reclam, 1972, rééd. 2004.

¹⁴ Leconte de Lisle, « Qaïn » (1869), *Poèmes barbares*, Paris, Gallimard, 1985.

¹⁵ Byron, *Cain*, op. cit., p.255 / p.144.

¹⁶ *Ibid.*, p.164 / p.23.

Eden ! ô Vision éblouissante et brève,
Toi dont, avant les temps, j'étais déshérité ! (v.271-272)
[...]
Eden ! ô le plus cher et le plus doux des songes,
Toi vers qui j'ai poussé d'inutiles sanglots !
Loin de tes murs sacrés éternellement clos
La malédiction me balaye [...] (v.276-279)

L'Eden opère donc ici comme une aune qui permet à l'avatar caïnique de faire le procès de la condition ontologique d'après la Chute, d'en souligner les souffrances et les manques (« *I have toiled and tilled and sweaten in the sun / According to the curse* », « J'ai travaillé dur, cultivé la terre, payé de ma sueur en plein soleil / comme le veut la malédiction »¹⁷), donc de clamer sa révolte, réponse active au mal-être romantique.

2- Révoltes caïniques

Le Caïn romantique incarne deux grands types de protestation - métaphysique et sociale - qui sont à rapporter au mouvement de sécularisation et de laïcisation imprimé par les Lumières et renforcé par l'impact de la Révolution française. Ces représentations de la révolte caïnique sont en rupture avec les lectures traditionnelles du geste meurtrier de Gn 4 qui, religieuses (Pirqé Rabbi Eliezer, Origène ou Augustin) ou littéraires (*Mystère du Vieil Testament, Seconde semaine* de Du Bartas), expliquent le fratricide par le ressentiment à l'égard d'Abel, objet de la préférence divine ou familiale¹⁸. Or comme l'explique Camus, « l'envie colore le ressentiment : on envie ce que l'on n'a pas ; alors que le révolté défend ce qu'il est »¹⁹. La noblesse de la révolte tient à la dimension ontologique et éthique qui la caractérise. Cette protestation « invoque tacitement une valeur »²⁰, elle est dépassement de soi pour un bien supérieur.

Anobli, Caïn peut d'abord apparaître comme un chantre de la révolte métaphysique. Dans sa contestation des fins de l'homme et de la création, il proteste contre sa condition « dans ce qu'elle a d'inachevé, par la mort, et ce qu'elle a de dispersé, par le mal »²¹, le mal et la mort étant les deux réalités à propos desquelles la révolte métaphysique exige des comptes.

Dès l'incipit du drame byronien, Caïn justifie son refus de prier et de remercier le Créateur. La nature et le sens de la mort lui échappant, il se révolte contre une condition qui, sans qu'il ait demandé à naître, le condamne à devenir poussière (« *dust* ») et accepte de

¹⁷ *Ibid.*, p.234 / p.117.

¹⁸ Gn 4,5 mentionne seulement « la grande colère et le visage abattu » de Caïn.

¹⁹ A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, rééd. 1993, p.32.

²⁰ *Ibid.*, p.28.

²¹ *Ibid.*, p.42.

suivre Lucifer qui, pour le séduire, lui a promis de lui révéler les mystères de la mort. Le personnage conteste aussi l'existence du mal comme « chemin vers le bien » (« *path to Good* »²²) particulièrement motivé par le péché originel. Révolte et conscience vont de pair. Ainsi le héros byronien se distingue-t-il vivement des protagonistes qui l'entourent : son frère et ses parents surtout, devenus des figures de la capitulation, sinon de la satisfaction. Face à une condition humaine jugée scandaleuse sur les plans ontologique et axiologique, le « révolté dans ses langes » (v.169) qu'est le Qaïn delislien s'attache tout particulièrement à dénoncer la cruauté divine :

Ai-je dit à l'argile inerte : Souffre et pleure !
Après de la défense ai-je mis le désir, (v.306-307)
[...]
Dieu de la foudre, Dieu des vents, Dieu des armées,
Qui roules au désert les sables étouffants,
Qui te plais aux sanglots d'agonie, et défends
La pitié, Dieu qui fais aux mères affamées,
Monstrueuses, manger la chair de leurs enfants ! (v.406-410)

L'insurgé interpelle ici la divinité d'égal à égal. Comme son modèle byronien, le Qaïn des *Poèmes barbares* revendique une unité et une cohérence ontologiques qui relèvent de l'affirmation moderne du droit au bonheur.

Ce premier type de rébellion peut se doubler d'une contestation de l'autoritarisme des structures patriarcales, la revendication caïnique acquérant au fil des décennies une tournure politique plus franche.

Dans *Der Tod Adams*, Caïn adresse à son père des reproches qu'il n'ose encore diriger contre le Créateur comme le feront ses homonymes byronien ou delislien. Dans les structures socioculturelles d'Ancien Régime, la figure du père à l'échelle de la famille (comme celle du souverain à l'échelle de l'Etat) est le reflet terrestre du père céleste. Les pièces du *Sturm und Drang* qui modulent Gn 4 dans le sens d'une opposition père/fils portent l'empreinte d'une certaine remise en cause du pouvoir absolu de droit divin et problématisent la source de la légitimité politique. Deux réécritures dramatiques, *Die Zwillinge* de Klingler et *Julius von Tarent* de Leisewitz²³, constituent une réflexion sur le droit d'aînesse fondée sur une inversion hypertextuelle puisque le personnage de Caïn tient la place du cadet et Abel celle de l'aîné. Cet éloignement de l'esprit du texte biblique (où Iahvé favorise régulièrement les cadets) permet une critique des privilèges attachés à la primogéniture qui peut être interprétée comme une aspiration à des changements structurels. Dans ces pièces, il est permis de lire les manques ou

²² Byron, *Cain*, op. cit., p.218 / p.94.

²³ J. A. Leisewitz, *Julius von Tarent* (1776), Stuttgart, Reclam, 1965, rééd. 2000.

les faiblesses des pères comme autant de signes d'une décomposition sociale et d'un vide religieux.

Chez Klinger où Caïn et Abel sont jumeaux, le père est coupable d'avoir arbitrairement affirmé la primogéniture de Ferdinando-Abel et de lui avoir réservé la main de l'aimée des deux frères. Ainsi Guelfo-Caïn, qui incarne la figure du *grosser Kerl* ou de l'*Originalgenie* chère aux *Stürmer*, entend-il conquérir ses droits sur son faible frère en qui il voit un usurpateur : « *Herausgeben sollst du mir die Erstgeburt, [...] herausgeben sollst du mir alles ; oder ich will dich würgen, wie Kain, und verflucht, den Mord auf der Stirne, herumirren* » [« Tu dois me rendre le droit d'aînesse, [...] tu dois tout me rendre ; ou sinon je t'étranglerai et comme Caïn, maudit, j'errerais avec le signe du meurtre sur le front »]²⁴. Dans *Julius von Tarent*, l'avatar abélien qui donne son nom à la pièce est plus travaillé que l'Abel falot de Klinger. Figure du rêveur négligeant ses devoirs d'héritier du trône, il s'oppose à un frère fiévreux, toujours en quête d'action. Rongé par l'ambition, ce dernier ne peut supporter ni l'amour réciproque qui unit Julius et Blanca ni sa condition de cadet qui le prive du pouvoir. Il en vient donc à commettre un fratricide auquel leur père a néanmoins contribué par ses maladresses et ses préférences.

Les deux pièces se closent sur un infanticide, le père exécutant le fils coupable. Si chez Klinger, la figure paternelle explique vouloir préserver ainsi son enfant du déshonneur, chez Leisewitz elle se justifie par sa position de souverain. En outre, le Guido de *Julius von Tarent* se livre volontairement à la justice, ce qui finalement est une manière de se soumettre au système dénoncé. Ces dénouements ambigus n'ont donc rien de révolutionnaire. Les pièces donnent à entendre la plainte voire la révolte du cadet assoiffé de justice et de reconnaissance, elles sous-entendent la sclérose de certaines structures, mais s'en tiennent là. Le discours final du père chez Leisewitz s'inscrit même tout à fait dans la tradition qui voit dans l'absolutisme du souverain le reflet du pouvoir divin. Les *Stürmer* ne proposent ici aucun autre type de modèle politique, comme s'ils hésitaient « entre l'exaltation de la volonté de puissance et le désir de se conformer en fin de compte au "système" »²⁵. D'ailleurs le traitement du personnage de Caïn se montre également équivoque. D'une part, par la reconnaissance du surgissement des forces vitales ou l'affirmation de la primauté du moi qu'il exprime, il apparaît comme une figuration potentielle de ce génie dont l'écriture traverse et sous-tend le romantisme allemand. Mais d'autre part, les avatars caïniques que sont Guelfo et Guido, loin

²⁴ Klinger, *Die Zwillinge*, op. cit., p.13. Nous traduisons.

²⁵ A. Préaux, « Le motif des frères ennemis dans la littérature élisabéthaine et jacobéenne et dans le *Sturm und Drang* », *RLC*, oct.-déc. 1979, 4, p.484.

d'être totalement héroïsés, sont égoïstes, malfaisants, proches de la brutalité monomaniaque. Le Caïn des *Stürmer*, qui avance comme solution politique une simple inversion du système patriarcal en place, se situe donc plus du côté de l'aigreur du ressentiment que de la noblesse de la révolte qui transparaît davantage dans des réécritures postérieures du mythe.

La protestation sociale, qui peut mener à la révolution, est commandée par les principes de liberté et de justice. En France, les événements de 1848 vont conférer à la convocation de Gn 4 une orientation socio-politique marquée, le personnage de Caïn tendant à devenir une figure topique du travailleur, et plus particulièrement de la condition prolétarienne. Chez Nerval, comme l'a montré F. Sylvos²⁶, le refus de la régression sociale ne se traduit pas par la critique frontale du nouveau pouvoir, mais par une rêverie utopique qui réserve une place d'honneur à la lignée caïnique. Dans « L'Histoire de la Reine du matin », l'auteur imagine une communauté retranchée dont le travail permet à la terre et aux hommes de survivre en dépit de la parcimonie et de la jalousie du dieu régnant. Il accorde ainsi une revanche à la « race industrielle et opprimée »²⁷ de Kaïn. Récit sur la condition ouvrière destiné, dans l'emboîtement de la construction fictionnelle, à un auditoire populaire d'Istanbul, le conte dispense un message social qui vise à réhabiliter les travailleurs en représentant « un monde où les ouvriers [sont] rois »²⁸. Les figures caïniques d'artisans sous l'égide desquelles se fait la célébration atteignent la stature colossale du génie qui, on y reviendra, hante l'imaginaire romantique. Mis sur le même plan, ouvrier et artiste épousent les mêmes causes. Prophétisant que la « phalange des travailleurs, des penseurs abaissera un jour la puissance aveugle des rois »²⁹, Nerval rêve à un Etat gouverné par le peuple même.

L'auteur du *Voyage* imagine donc une motivation étiologique à l'oppression sociale des catégories ouvrières confondues avec les figures de génie. Sa peinture d'une communauté réduite à se cacher, qui doit trouver sa « gloire [...] dans la servitude »³⁰, est pourtant fort ambiguë par son fatalisme. En dépit de visées socio-politiques indéniables, elle offre surtout une contribution d'ordre mythologique à la figure héroïsée du poète romantique, promis à un destin d'exception mais méconnu de ses contemporains, tout en fournissant un puissant modèle d'identification à un auteur qui n'a eu de cesse d'élever sa vie au rang de mythe.

Baudelaire, dans le poème « Abel et Caïn » de la section « Révolte » des *Fleurs du mal*³¹ semblerait à première vue conférer une valeur plus offensive à un Caïn érigé en

²⁶ F. Sylvos, *Nerval ou l'antimonde*, Paris, L'Harmattan, 1997.

²⁷ Nerval, *Voyage en Orient*, op. cit., p.289.

²⁸ *Ibid.*, p.293.

²⁹ *Ibid.*, p.296-297.

³⁰ *Ibid.*, p.293.

³¹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857), *Oeuvres complètes*, 1, Paris, Gallimard, 1975.

champion de la lutte des classes. Chez Nerval déjà, oisiveté et opulence caractérisent Abel. Mais ce dernier devient plus clairement sous la plume de Baudelaire une figure de propriétaire terrien et de bourgeois thésauriseur :

Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien ; (v.9-10)

Race d'Abel, chauffe ton ventre
A ton foyer patriarcal. (v.13-14)

Caïn quant à lui est transformé en paria, dépossédé de sa caractérisation de cultivateur au profit de son frère (devenu à la fois agriculteur et éleveur) et condamné à l'errance avant même la perpétration du fratricide, un exclu dont les « entrailles / hurlent la faim comme un vieux chien » (v.11-12), mais qui finit par vaincre Abel et « sur la terre je[ter] Dieu » (v.32). Le poème traduit-il pour autant la victoire de l'exploité rebelle ? Ecrits dans une période de ferveur socialiste de l'auteur, les vers expriment-ils le triomphe du prolétaire activiste sur le propriétaire aux privilèges injustement acquis, comme l'estiment des critiques comme C. Pichois ou A. Adam ? La convocation de Caïn n'est-elle pas plus ambiguë ici que dans les réécritures de type marxiste qui triomphent en Allemagne au début du 20^e siècle, sous la plume d'expressionnistes aux tendances anarchistes tels qu'E. Mühsam ou O. Gross ? Le retournement dépeint à la fin d'« Abel et Caïn » illustre-t-il vraiment le progrès social ? Comme l'explique F. Lestringant, l'« épieu » qui vainc le « fer » (v.30) peut être considéré comme la marque d'une régression de la civilisation. Peut-être Baudelaire traite-t-il avec ironie les « relectures romantiques et positivistes du mythe », son Caïn se contentant dans le déicide final de « proclamer l'éternité du mal »³² sans annoncer aucunement une ère nouvelle et meilleure. En effet, la clôture du poème présente une histoire figée, immobilisée, qui tranche avec les nombreuses réécritures d'ordre historiciste du meurtre créateur. Car dans la production romantique la révolte n'est généralement qu'« un moment et un moteur du progrès »³³.

3- Caïn, figure du progrès et génie créateur

Sans référent géographique, le Pays de Nod où Caïn est condamné à errer en Gn 4,16 traduit symboliquement la condition ontologique du banni. Un tel espace où le personnage, à la faveur d'une énigmatique rupture de construction, ne tarde pas à se faire bâtisseur, peut être

³² F. Lestringant, « L'Errance de Caïn : d'Aubigné, Du Bartas, Hugo, Baudelaire », *RSH*, 245, janv.-mars 1997, p.30-32.

³³ P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, rééd. 1998, p.98.

lu comme le cadre dans lequel la civilisation est appelée à se déployer. Prolongeant les réécritures qui, à la Renaissance, peignent Caïn en *homo faber* apte à dompter l'hostilité de la nature (Du Bartas, Donne), nombre de romantiques font du premier meurtrier un modèle de la conception dynamique de l'être humain, accordé à différents types de représentations historiques ou eschatologiques du devenir que commande l'idée de Progrès. Caïn, figure de l'énergie et homme de l'Histoire, est aussi célébré dans sa posture de créateur rival de Dieu.

Plusieurs réécritures de Gn 4 ouvrent sur une vision historiciste. A la différence de son homonyme biblique, le Caïn byronien ne demande pas l'allègement de sa peine lors de sa condamnation à l'errance. Cette altération du texte génésiaque témoigne de la stature héroïque qu'entend conférer l'auteur à un personnage qui, dans sa fierté comme dans sa révolte, ne saurait s'abaisser à marchander avec la divinité et choisit de gagner le désert :

*Eastward from Eden will we take our way ;
'Tis the most desolate, and suits my steps.*

« Nous nous dirigerons à l'est d'Eden ;
C'est là que la terre est la plus désolée, et elle sied à mes pas. »³⁴

Le portrait du personnage en individu souverain est ainsi achevé, illustrant une composante thématique essentielle d'une littérature qui met la première personne à l'honneur. Le travail d'individuation que ce départ signifie est aussi affirmation aiguë de la conscience. Enfin, la répétition au dénouement de la formule « *go forth* » sous-entend l'inscription du geste fratricide dans un itinéraire qui évoque discrètement la fondation des derniers versets de Gn 4. Le meurtrier repent, soutenu par l'indéfectible présence aimante de sa soeur-épouse, se tient au seuil de l'Histoire. Si l'on a souligné les liens qui rapprochent cette clôture de la fin du *Paradise Lost* (1667) de Milton, *Cain* porte la trace d'une vision moderne, moins unifiée et non linéaire de l'Histoire. Son héros, avant de faire à travers le meurtre l'expérience de la fracture, n'a-t-il pas effectué un voyage dans les abîmes qui lui a enseigné le caractère relatif du temps ? Inspirée par les récents travaux des géologues et des paléontologues (dont ceux de Cuvier), la contemplation des mondes préadamites détruits annonce que l'Histoire est faite de ruptures, de dégénération voire d'extinctions possibles ; à la lumière de telles révélations, la violence du personnage et les déchirures qui l'habitent, comme la nécessité du renoncement et de la séparation, trouvent un sens nouveau.

Simplement esquissée chez Byron, l'entrée dans l'Histoire est plus développée chez Leconte de Lisle qui suggère une victoire de la civilisation caïnique que même les eaux du Déluge n'ont pu dompter. Se mesurant à la divinité, le Caïn delislien incarne « l'humanité

³⁴ Byron, *Cain*, *op. cit.*, p.262 / p.148.

prenant en main ses destinées »³⁵. Le poème se clôt en effet par la peinture de « [...] Qaïn le Vengeur, l'immortel Ennemi / D'Iahvèh, qui marchait, sinistre, dans la brume, / Vers l'arche monstrueuse apparue à demi » (v.493-494). L'ouverture historique prend toutefois un sens différent dans les deux œuvres. Leconte de Lisle, mettant l'accent sur la science et l'athéisme, prophétise la « mort de Dieu ». Chez Byron se dessine une histoire du Salut. En mourant de la main de son frère, Abel prononce les futures paroles de Jésus³⁶ :

*Oh God, receive thy servant and
Forgive his slayer, for he knew not what
He did [...]*

« Ô Seigneur ! Reçois ton serviteur, et
Pardonne à son assassin, car il ne savait pas ce
Qu'il faisait [...] »³⁷

Byron fait donc de Caïn « *the Sacred Executioner* »³⁸, l'exécuteur sacré des hautes oeuvres. Ce thème est explicité dans *La Mère de Dieu* (1844) où A.-L. Constant, dans une réécriture mariolatricque du Jugement dernier, imagine une coïncidence parfaite entre les personnages d'Abel et du Christ.

A travers le thème de la rédemption de Caïn, qui s'inscrit dans le sillage hétérodoxe des fins de Satan, le premier meurtrier peut donc également prendre place dans une conception eschatologique de l'Histoire perçue comme une marche vers la régénération de l'humanité, vers la réintégration finale du mal. Fervents partisans du progrès, nombre de romantiques imaginent que l'Histoire s'écrit sur un modèle tripartite qui fait passer de la chute à l'expiation, puis de l'expiation à la réhabilitation. Une telle représentation explique la possible rédemption des grands criminels. Ballanche prône la régénération de la société par le biais de la fondation de la « ville des expiations » où s'amenderaient les coupables, une cité paradigmatique établie sur le modèle de l'Hénoch biblique dans lequel il voit un « asile » où Caïn, « le premier meurtrier » fut aussi « le premier amnistié »³⁹. Placées hors du temps humain, participant d'une veine apocalyptique, les deux épopées hugoliennes que sont *La Fin de Satan* (1886) et *Dieu* (publié à titre posthume en 1891) donnent à voir le rachat de Caïn. Dans la première, l'Ange Liberté proclame la disparition du mal tant par la renaissance de Satan sous la forme du Lucifer céleste que par la libération des personnages de Caïn et Abel

³⁵ P. Albouy, *Mythes et mythologies...*, op. cit., p.111.

³⁶ L'exégèse chrétienne livre une interprétation christologique de la figure d'Abel.

³⁷ Byron, *Cain*, op. cit., p.245 / p.131.

³⁸ H. Fisch, « Byron's Cain as Sacred Executioner », in W. Z. Hirst (ed.), *Byron, the Bible and Religion*, London and Toronto, Associated University Press, 1991, p.32.

³⁹ P. S. Ballanche, *La Ville des expiations* (1832-1835), Presses Universitaires de Lyon, 1981.

toujours immobilisés dans l'accomplissement du geste fratricide. Dans la seconde, Caïn pardonné prend la forme d'un magnifique archange.

Introduceur de la mort, coupable du premier crime de sang, le personnage biblique offre donc un matériau de choix à l'artiste romantique qui, sondant l'homme et le cosmos, entend révéler tant les secrets que la finalité du monde créé. Le premier bâtisseur apparaît aussi comme une figure de double poétique possible en une période où les droits de l'imagination créatrice sont revendiqués haut et fort.

La réécriture du motif génésiaque de la fondation de la première cité (Gn 4,17), appelée par Caïn du nom de son fils (Hénoch signifiant « inauguration » en hébreu), participe au développement du « thème colossien »⁴⁰ dans la production romantique. Initiée par *Heaven and Earth* (1824) de Byron, la fortune que rencontrent les personnages de Géants antédiluviens dans la première moitié du 19^e siècle peut se combiner avec les rêveries sur la première des villes.

Hénoch, souvent renommée Hénochia, apparaît comme une création puissamment évocatrice. Cailleux, dans son *Monde antédiluvien*, consacre de longues descriptions à ce qu'il présente comme une vaste cité dont Kaïn entend faire « l'orgueil de la terre »⁴¹. La « Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles / Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens jours » (v.59-60), cette Hénokhia des *Poèmes barbares* s'en inspire explicitement, de même que la ville « énorme et surhumaine » (v.45), la « ville d'enfer » (v.52) dans laquelle se réfugie le Caïn de « La Conscience ». La cité caïnique se dote de contours moins attendus dans le *Voyage en Orient* où elle est présentée comme un hypogée construit sous la montagne de Kaf, Nerval s'inspirant de traditions musulmanes et persanes. A l'exception de « La Conscience » où le personnage du meurtrier est dépossédé de ses facultés créatrices au profit de sa descendance, toutes ces peintures célèbrent en Caïn un formidable bâtisseur. « Tu étends la main : les pyramides se dressent sous les nuages »⁴², lit-on chez Cailleux, tandis que le Tubal-Kaïn de Nerval déclare : « nos mains ont élevé une immense pyramide qui durera autant que le monde »⁴³.

Ces dons de constructeur sont pour les romantiques une des manifestations du génie du premier civilisateur que Cailleux glose de la sorte : « Kaïn, par la force de ton génie, tu as élevé une ville ». Le mot « génie » scande la description que donne Nerval du « monde souterrain » où les figures caïniques, ces « géants de l'intelligence, flambeaux du savoir,

⁴⁰ P. Albouy, *Mythes et mythologies...*, op. cit., p.112.

⁴¹ L. de Cailleux, *Le Monde antédiluvien*, Paris, Comons, 1845, p.92.

⁴² *Ibid.*, p.101-102.

⁴³ Nerval, *Voyage en Orient*, op. cit., p.293.

organes du progrès, lumières des arts, instruments de la liberté », sont célébrées sur le mode de l'hyperbole pour les « conquêtes intellectuelles »⁴⁴ qu'elles ont permises. Le génie désigne en fait la figure générique du guide dont le poète, prophète de l'humanité en marche, penseur et civilisateur, est un représentant majeur. La mise en avant de sa dimension créatrice permet donc au meurtrier fondateur de Gn 4 d'apparaître comme l'un des avatars de cette figure héroïque de l'ère romantique qui, porteuse du Verbe, aspire à recréer le monde dans une projection utopique. Le Caïn romantique incarne le désir de cette création concurrente et meilleure.

Les « colossiens » de Cailleux, grisés par leurs inventions, se targuent d'être devenus eux-mêmes des dieux :

L'homme colossien est dieu [...]
Incréé, il ne croit pas au créateur [...]
Il est parce qu'il dit : je suis.
Il vit parce qu'il a aimé sans bornes et sans lois.⁴⁵

Mais en dépit de leurs assertions hautaines, les descendants de Kaïn sont détruits par le Déluge. En revanche, pour Nerval, c'est une guerre perpétuelle contre la divinité que mènent « les princes d'Hénochia », lesquels ont survécu au Déluge dans leur refuge souterrain et n'ont de cesse d'opposer aux persécutions leurs créations de génie, assurant ainsi la vie de l'univers. De même, le Qaïn « vengeur » des *Poèmes barbares*, dans l'immortalité qui lui est conférée, menace l'arche du Déluge. Ses pouvoirs lui permettent de se mesurer avec Dieu sur le terrain même de celui-ci :

Je ressusciterai les cités submergées,
[...]
J'effondrerai des cieux la voûte dérisoire.
[...]
Je ferai bouillonner les mondes dans leur gloire ;
Et qui t'y cherchera ne t'y trouvera pas.
[...]
Et ce sera mon jour ! Et, d'étoile en étoile,
Le bienheureux Eden longuement regretté
Verra renaître Abel sur mon cœur abrité ; (v.431-443)

L'affirmation de la recréation de l'Eden originel traduit bien le rêve romantique de communion avec le monde, d'aspiration plénière.

La création caïnique, un des grands modèles de la création romantique, peut être interprétée comme l'affirmation d'une protestation réussie car solidaire. Elle est travail sur le réel qu'elle vise à améliorer pour aboutir à un monde unifié, achevé, obéissant à ses propres lois, meilleur en ce qu'il trouve sa cohérence et empêche toute dispersion. Mais l'univers de

⁴⁴ *Ibid.*, p.296.

⁴⁵ Cailleux, *Le Monde antédiluvien*, op. cit., p.38.

remplacement qu'est la création artistique ne « se dérobe pas au réel » : « ce que l'artiste garde de la réalité dans l'univers qu'il crée révèle le consentement qu'il apporte à une part au moins du réel »⁴⁶. Les réécritures romantiques de Gn 4 montrent que l'imagination humaine, initiatrice d'une réalité neuve, veut retrouver en la sublimant l'inspiration créatrice originaire. Le romantisme « n'est pas un solipsisme », il « reste en liaison avec le reste de l'univers »⁴⁷.

Tout comme ils l'ont fait pour Satan, nombreux sont les romantiques qui ont réhabilité le premier fratricide dans une perspective à laquelle des critiques comme V. Černý et P. Albouy ont donné le nom de « titanisme ». Dans le mouvement d'héroïsation qui remodèle la figure caïnique, le drame de Byron fait toutefois date. Avant 1821, le personnage biblique sert surtout l'expression d'un mal-être ; ses avatars illustrent de manière exemplaire les tourments d'une singularité alliant fatalité et exclusion. A partir de la parution du *Mystery*, à l'incomplétude et l'intranquillité s'ajoute un sentiment de révolte qui, d'ordre métaphysique, pourra progressivement prendre des accents socio-politiques. De fait, la célébration de la dimension créatrice de Caïn est assez tardive : les romantiques lient cette dernière à l'idée de Progrès, y voyant l'expression du dynamisme universel qu'ils inscrivent dans les conceptions historiques ou eschatologiques du devenir ; elle peut aussi être rapportée au désir de recréation du monde de l'artiste-mage. Mais cette dimension créatrice sera davantage exploitée encore au 20^e siècle⁴⁸.

Nombre de romantiques ont cherché à dédouaner Caïn du mal, dans des peintures où le personnage est généralement en proie aux regrets les plus vifs. Ils ont ainsi veillé à le camper en figure tragique de coupable innocent, comblant dès lors certains blancs hypotextuels ou s'écartant du texte source. Cette volonté de disculpation explique que peu d'œuvres (comme le drame de Klopstock, « La Conscience » d'Hugo ou le poème de Cailleux) passent sous silence les conditions du fratricide. C'est d'abord la préférence divine pour Abel (Gn 4,5), laquelle peut paraître arbitraire, qui est explicitée. Nombre d'auteurs la lient à la docilité, à la piété voire à la médiocrité du personnage du pâtre auxquelles ils opposent une altérité caïnique due à une différence d'ascendance ou tout au moins à une certaine forme de déterminisme (« fils du feu », le Caïn nervalien est le fruit des amours d'Eve et de l'ange de

⁴⁶ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p.334.

⁴⁷ *Ibid.*, p.356.

⁴⁸ Nous nous permettons de renvoyer à notre étude *Caïn figure de la modernité* (Champion, 2003), version remaniée de notre thèse de doctorat soutenue sous la direction d'A. Montandon.

lumière alors qu'Abel est pétri de limon ; le personnage campé par Byron ou Leconte de Lisle est imprégné de la nostalgie de l'Eden perdu). Quant au geste meurtrier, il est motivé par une influence extérieure de type démoniaque (Gessner, Byron) voire machiné par la divinité même (Leconte de Lisle). Le travail sur cette condition de meurtrier innocent permet de ne pas nuire à l'idéalisation d'avatars souvent proches du génie, ni à la traduction de la noblesse de leur révolte. Enfin, dernier exemple d'altération du scénario génésiaque, le mystérieux motif du signe apposé sur Caïn en Gn 4,15, qui affiche le meurtre tout en protégeant le coupable, voit son caractère équivoque disparaître selon la signification que les auteurs veulent imprimer à leur réécriture : dans *Die Zwillinge*, une des rares œuvres où l'avatar de Caïn reste fermé au repentir, il est réduit à une marque de malédiction ; chez Byron, l'entrée dans l'Histoire, qui est aussi inscription des prémices du Salut, implique que le signe se dote d'une valeur d'absolution, tandis que pour Leconte de Lisle il proclame la haine que la divinité voue au « Vengeur ».

Dans le personnage biblique, les romantiques projettent l'expérience d'une crise du sujet qui se manifeste face à un « réel moderne qui désenchante »⁴⁹. Il appartiendra aux auteurs du 20^e siècle, qui se sentent condamnés à une oscillation accrue des incertitudes, de miner la traditionnelle bipartition opposant Caïn à Abel et de la soumettre au règne de l'hybridité et de la mobilité. Reconnaisant le travail du négatif, les réécritures du mythe mettront aussi l'accent sur les richesses d'un itinéraire tendu entre meurtre et fondation, plaçant Caïn au centre du processus dialectique d'une création qui exige la destruction préalable. Elles héritent toutefois en cela du bouleversement radical imprimé au mythe par les romantiques, lesquels ont puissamment valorisé les ambiguïtés inscrites dans le texte biblique, dans une conscience nouvelle de la part nocturne mais féconde du moi.

⁴⁹ M. Löwy, R. Sayre, *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p.33.