

L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION VISUELLE DU MYTHE BIBLIQUE DE CAÏN ET ABEL AUX XI-XIX SIÈCLES /

THE EVOLUTION OF THE VISUAL REPRESENTATION OF THE BIBLICAL MYTH OF CAIN AND ABEL IN THE XI-XIX CENTURIES

Maya BENIDZE

Ph.D. Student

("Ivane Javakhichvili" State University, Tbilisi, Georgia)

mбенидзе@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-4151-3841>

Abstract

The semiotic analyze does not limit itself to the only analysis of the mimesis (iconicité), but integrates into its field of study all the constituents of the image and plan "as facts of language and effects of structures". Defined as the study of the processes of interpretation of the signs, the theory and the semiotic methodology suggest procedures of construction of the allowing sense, on one side to identify, to decipher the message codified by a visual or textual work to part, and by another side, of putting them in correspondence and so establishing a kind of dialogue between various forms of representation, diverse artistic codes: textual/visual speech. Within the framework of this "dialogue" the painting creates its own symbolism of the biblical myth of Cain and Abel. The narrative developments of the myth by the paint are in keeping with the subject, such as it is defined by the text of the biblical text, accent put on the legibility of the "literary" painting, more or less enslaved to the text - in the legible.

Keywords: *analysis, semiotics, mimesis, image, interpretation, sign, sense, representation*

Rezumat

Analiza semiotică nu se limitează doar la analiza mimesis-ului (numit, în franceză, iconicité), dar se ocupă de toate componentele imaginii „ca fapte ale limbii și efecte ale unor structuri”. Definită ca studiu al proceselor de interpretare a semnelor, teoria și metodologia semiotică identifică proceduri de construire a sensului, care permit, pe de o parte, de a identifica și descifra mesajul codat printr-un obiect vizual sau textual și, pe de altă parte, de a fi puse în corespondență una cu alta, stabilind astfel un dialog între diverse forme de reprezentare și coduri artistice: discurs textual/vizual. În cadrul acestui „dialog”, pictura crează un simbolism propriu al mitului biblic al lui Cain și Abel. Evoluția narativă prin pictură a mitului în cauză vine în acord cu felul în care acesta este prezentat în textul biblic, accentul fiind pus pe lizibilitatea picturii, subordonate textului într-o măsură mai mare sau mai mică.

Cuvinte-cheie: *analiză, semiotică, mimesis, imagine, interpretare, semn, sens, reprezentare*

La production artistique se présente comme un langage codé, dit «opératoire» qui inclut des structures individuelles ainsi que des déterminations socioculturelles et contextuelles. L'art assume une fonction sémantique bien déterminée dont l'objectif est de définir le système de la représentation de l'œuvre en se référant à une époque, à un lieu, à une société et en prenant en considération « les exigences et les contraintes de la représentation formelle et iconographique ». Dans cet ordre d'idées, Roman Jakobson remarque que

« chaque œuvre accomplit la fonction poétique de l'art visuel » (Jakobson, 1971, p. 690-710, *apud* Carani, 1991).

On situe le principal axe de notre recherche dans l'étude sémiotique de l'image, compte tenu du fait qu'à un certain niveau d'analyse, les signes linguistiques et les signes picturaux présentent les mêmes possibilités formelles (Barthes, 1964, p. 8). Fonctionnant comme un métalangage important qui dote le signifiant visuel d'un signifié verbal, le modèle du signe linguistique impose un découpage de la surface du tableau, « singularisé par un système de relations spatiales » (Paquet, 1990, pp. 35-55). Ainsi, on est en présence de la notion (du caractère) complexe du « système » du tableau qui selon la définition d'E. Panofsky fonctionne comme « révélateur des messages de l'image à décoder » (Caranni, 1991).

Définie comme l'étude des *processus d'interprétation des signes*, la théorie et la méthodologie sémiotique proposent des procédures de construction du sens. L'analyse sémiotique passe de la surface qui a orienté le décodage initial du tableau aux structures plus profondes. Chaque production artistique accomplit ce que R. Jakobson a nommé *la fonction poétique de l'art visuel*, parlant de la construction/déconstruction/construction continue du nouveau code (Caranni, 1992). L'analyse sémiotique permet de mettre au jour le fonctionnement des signes et de faire ressortir le véritable contenu de l'œuvre concret à partir de sa structure. Elle « passe à cette figure de la surface qui a orienté son décodage initial, pour toucher maintenant aux structures profondes » (Caranni, 1991).

L'analyse sémiotique ne se limite pas à la seule analyse de la mimesis (l'iconicité), mais intègre dans son champ d'étude toutes « les composantes de l'image-plan » en tant que faits de langage, effets de structures. Une telle analyse nous permet d'un côté d'identifier, de décrypter le message codifié d'une œuvre visuelle ou textuelle à part, et d'autre côté, de les mettre en correspondance et d'instaurer ainsi une sorte de dialogue entre les différentes formes de représentation, les divers codes artistiques. Apprendre à décoder une image en général, c'est d'une part, comprendre l'espace de son propre discours et d'autre part, la mettre en relations (en interaction) avec d'autres codes, d'autres discours, notamment avec le discours textuel (Kristeva, 1972). Alors, on est en présence d'un double univers, d'un double discours - textuel et iconographique - dont la complexité des relations détermine la polysémie de l'image.

Dans le cadre de cet article on se propose d'explorer les correspondances, les relations possibles entre le code littéraire et le code visuel (visibilité et lisibilité du symbolisme du premier fratricide) du mythe biblique de Caïn et Abel, d'introduire une opposition explicite entre son image littéraire et sa transposition iconographique aux XI^e-XIX^e siècles. Nous nous demanderons comment la peinture arrive-t-elle à créer son propre symbolisme de cet épisode biblique, sa composition, sa stratégie de représentation, etc., comment s'articulent les rapports de convergence, de divergence ou de réciprocité entre le texte initial du mythe et la peinture? Comment ils peuvent mettre en jeu un « déplacement des activités créatrices », ce qui entraîne une « traversée des signes » et des formes.

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

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

La majorité des tableaux concentrent leur touche essentiellement sur l'acte de meurtre, tel qu'il est interprété par la Bible et dans la littérature. Mais la scène de meurtre n'a pas une exclusivité absolue. La mise en scène de Caïn et Abel se présente comme un jeu des constantes et des variantes qui par l'inventivité des images de diverses époques, se charge de multiples figurations. Loin d'un symbole codifié et univoque, il propose le grand nombre de modalités, dont le plus important tout au début est le caractère

« réception divine des offrandes » (Maffre, 2010) (« Sacrifices de Caïn et Abel, Saint Savin sur Gartempe » (le XII^e siècle); « Miniature, Bible de Pierre Comestor » (1372); « Lorenzo Ghiberti, Histoire de Caïn et Abel, Musée du Duomo de Florence » (1435).

Donc, jusqu'au XIII^e siècle, les scènes représentées sont les offrandes et le meurtre dans la majorité des cas, avant l'amplification du cycle à partir du XIII^e siècle. Mais les thèmes traditionnels sont bien conservés (Bertram de Minden - « Sacrifices de Caïn et Abel » (1383), Raphael - « Scène de sacrifices de Caïn et Abel », Paolo Farinati - « Sacrifice de Caïn et Abel » (le XVI^e siècle), Gérard Blot - « Le sacrifice d'Abel et de Caïn » (le XVII^e siècle), Edward Gover - « Sacrifices de Caïn et Abel » (1870)). Le thème des offrandes de Caïn et Abel est polysémique, ce qui explique sa fortune au Moyen Âge (La scène des offrandes se voit réactualisée selon les impératifs du temps). C'est la qualité morale, la dualité des deux frères qui se manifestent par la nature des offrandes, mais avec le meurtre la simple opposition *élève* vs *cultivateur* est largement dépassée. Il n'y a pas de révolte directe, pas de résistance ouverte. Le sujet tel qu'il est évoqué dans la Bible se déplace sur les tableaux où les liens de causalité ou de fatalité suivent, esquissent les relations opposés des deux frères. Le jeu de couleurs et de perspectives, la sobriété et le flou de la touche répondent à l'attente du spectateur. L'image semble être de l'ordre de la redondance, d'une mimesis qui renvoie à l'origine du mythe biblique. Alors, on parle d'un certain théâtre d'images qui joue un rôle de « vivier de mythes, voire des mythes » (Wunenburger, 1987).

Donc, on parle de l'aspect iconique du transfert du mythe de Caïn et Abel de la littérature en peinture qui rentre dans le champ de la « naturalité » évoquée ci-dessus. Cette tendance se forge au Moyen Âge et se développe dans les siècles qui suivent. La ligne, les principales tendances « artistiques » sont conservées, ainsi que la gamme de couleurs, les formes, le dynamisme, le mouvement. Les protagonistes sont toujours mis en avance, mais ce qui varie, c'est leur nombre. Certains auteurs, en faisant référence à la scène biblique, respectent la structure de base de l'épisode, voire lors de la scène de sacrifice trois protagonistes (Caïn, Abel, Dieu visible/invisible) y sont présents ou lors de la scène du crime Caïn et Abel sont les seuls personnages.

Comme on vient d'expliciter ci-dessus, la scène du meurtre gagne progressivement du terrain en éliminant en grande partie l'épisode du sacrifice. Avec la gravure d'Albrecht Dürer - « Caïn tuant Abel » (1511), les tableaux de Lucas van Leyden - « Adam et Eve se lamentant sur la mort d'Abel » (1529), de Coxie Michiel I - « La mort d'Abel », de Il Tintoretto - « Caïn et Abel » (1550-1553) et de Titien - « Caïn et Abel », commence tout un

cycle de tableaux évoquant la mort d'Abel. La sobriété du fond et le langage corporel transmet un effet d'erreur : Caïn actif, agressif coexiste avec Caïn puni.

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



Paul Rubens, *Caïn tuant Abel*, 1608-1609

Les tendances de l'époque précédente semblent être respectées en termes de couleurs, de dynamisme. La reprise du sujet biblique par Rubens se fait sur deux plans: en plaçant le crime dans un sanctuaire, il propose une sorte de continuité de l'action. La fumée monte vers le ciel comme l'âme d'Abel ; en même temps résistant et ahuri, celui-ci regarde son frère Caïn et avec la fumée il rejoint Dieu.

La sobriété de cette image réécrite selon la version génésique est en contraste avec le tableau de Bartolomeo Manfredi « Caïn tuant Abel » où c'est l'effet du « glacial » qui se produit :



Bartolomeo Manfredi, *Caïn tuant Abel*, 1610

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

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

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

En effet, l'étude que nous avons présentée dans cet article a mis en lumière l'inventivité des images, loin de la conception d'un art codifié et stéréotypé. Elle nous a aidé à comprendre que l'opposition fondamentale

entre les deux frères est un motif récurrent, qui a donné naissance à de nombreuses allégories dans l'exégèse. De nouveaux thèmes apparaissent, comme la naissance de Caïn et d'Abel, les deux frères au travail, l'attitude d'Adam et d'Ève face à la mort d'Abel, l'exil de Caïn et la construction d'Hénoch. Les amplifications proposées par la peinture sont en conformité avec le sujet tel qu'il est présenté dans le texte de l'Écriture, l'accent étant mis sur la lisibilité du corps, sur la peinture « littéraire », plus ou moins asservie au texte — au lisible — qui lui a donné l'occasion de s'exprimer. Il s'agit de la « fidélité de l'histoire ». Le texte en amont de l'œuvre compte moins dans cette perspective que le texte en aval que fait produire l'œuvre, produisant une autre lisibilité: au contraire du langage verbal, qui use de signes « arbitraires et institués », la peinture se sert de signes « naturels » — et cela explique à la fois la rapidité et l'intensité de ses effets (René Demoris). Au nom de cette « naturalité » et de la transparence qu'elle implique, c'est bien une hyperlisibilité qu'on va attendre au XVIII^e siècle de la bonne représentation picturale.

Références

- Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*, 4.
- Carani, M. (1991). Histoire de Tait et sémiotique visuelle. *Cahiers de recherche sociologique*, 16 (= Caranni, 1991a).
- Caranni, M. (1991). Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale. *Horizons philosophiques*, 1(2) (= Caranni, 1991b).
- Demoris, R. *Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze*. <http://www.fabula.org/colloques/document608.php> (= Demoris).
- Jakobson, R. (1971). *Language in Relation to Other Communication Systems*. Selected Writings, II. Mouton.
- Kristeva, J. (1972). *La Révolution du langage poétique, le sémiotique et le symbolisme*. Seuil.
- Maffre, S. (2010). *Iconographie de Caïn et Abel en France du XI^e siècle au début du XVI^e siècle*. Ecole des chartes.
- Paquet, B. (1990). Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité. *Horizons philosophiques*, 1(1).

Roque, G. (1988). Le peintre et ses motifs. *Communications*, 47.

Steinberg, L. (1979). Introduction: The Glorious Compagny. *Lipman, Joan et Marshall, Art about Art*. Dutton.

Wunenburger, J.-J. (1987). *Le réel et ses doubles*. EUD.