

Maïa BENIDZÉ
Doctorante
Université d'État Iv. Djavakhishvili, Tbilissi, Géorgie

Intertexte biblique de «Caïn et Abel» dans «L'Emploi du Temps» de M. Butor, «Olduvaï» de V. Volkoff et «La Plage de Scheveningen» de P. Gadenne

Résumé: Dans le cadre du présent article, notre objectif sera de démontrer, au travers de l'imaginaire de trois auteurs français (P. Gadenne, M. Butor et V. Volkoff), comment la littérature occidentale du XX^{ème} siècle est marquée par l'insertion du discours biblique dans le *tissu* littéraire dans le contexte de la défiguration du sacré et de la revalorisation/réévaluation de sa tradition littéraire et notamment, dans le contexte de deux guerres mondiales. Par quels mécanismes, les auteurs gèrent-ils ce dialogue intertextuel entre le texte d'accueil et la source primaire, ce qui fait émerger le nouveau symbolisme du chapitre IV de la Genèse en prenant en considération le fait qu'au XX^{ème} siècle, l'interprétation du récit de «Caïn et Abel» dépasse largement le cadre restreint de la confrontation intersubjective et se soumet au processus de *métaphorisation* du sens.

Mots-clés: Mythe biblique, mytho-critique, intertextualité

Abstract: The main object of this present article is to discuss (through the imagination of three French authors – P. Gadenne, M. Butor and V. Volkoff) the key-concepts of intertextuality and analyze the fusion of the biblical discourse (Cain and Abel biblical story) and the literary text in XXth French literature. We will focus our research on the study of the different modes of the intertextuel insertions of the chapter IV of Genesis basing on the de-figuration of the sacrality of images and the revaluation of their literary tradition, particularly in the context of two world wars. We will demonstrate which mechanisms, the authors use for managing the intertextual dialogue between the *host* and the primary text

and especially which new symbolism they are generating. We take into consideration the fact that the XX century proposes a large amalgam of literary interpretations of the biblical text of «Cain and Abel» and his main symbolism isn't anymore limited by the intersubjective confrontation and submits to metaphorization of his paradigm.

Keywords: biblical myth, mythocritics, intertextuality

La réexportation, voire le recyclage des thèmes dits éternels/universels dans la littérature européenne au travers des siècles acquiert une portée multidimensionnelle et fait l'objet d'une étude complexe et interdisciplinaire. Vu leur caractère récurrent, ce sont souvent des motifs forts qui reviennent et se chargent d'un nouveau symbolisme, en réactualisant une partie cachée de leur potentiel narratif. Ceci dit, la littérature qui accueille de divers thèmes, des sujets nomades, fonctionne comme une vraie matrice transformationnelle. Or la fusion de deux, voire plusieurs segments textuels, nous permet d'observer la naissance d'une force latente d'un modèle ou de la figure-archétype concrète, avec une large marge d'interprétations possibles.

La Bible comme un texte fort, au-delà de sa théologie, définie par N. Frye comme un grand code de la littérature, se voit attribuer un statut d'hypertexte universel de l'imaginaire européen. Des éléments migrants, des éléments intertextuels qui sillonnent la pensée occidentale trouvent leurs répercussions dans la production artistique en réactualisant un paradigme particulier de l'image biblique en fonction des divers facteurs, dits contextuels.

Dans le cadre de notre article, nous arrêtons notre choix sur l'analyse du récit biblique – le chapitre IV de la Genèse, «Caïn et Abel» et notamment, nous focaliserons notre étude sur le repérage des liens que le texte biblique tisse avec des textes littéraires du XX^{ème} siècle. L'objectif de notre recherche consistera à démontrer le changement du paradigme littéraire de l'épisode IV dont la palingénésie s'est constituée tout au long de la littérature européenne par la superposition de ses divers attributs narratifs. Plusieurs interprétations du récit biblique de «Caïn et Abel» s'enchevêtrent, dont les unes sont actualisées pour se ranger dans la logique de la raison causale du siècle qui l'accueille, tandis que les autres sont «[...] potentialisés, restés dans l'ombre, mais d'autant plus chargés des possibilités très riches de l'alogique du mythe» (Durand, *Encyclopédie de la divination* 63-64). Restant dans la logique de la réflexion évoquée dans le titre de notre exposé, nous

essayerons, d'une part, de mettre en évidence la corrélation, le croisement de la pensée biblique et les modes de pensées d'accueil, en les inscrivant dans la perspective de l'analyse intertextuelle et, d'autre part, nous nous efforcerons de démontrer les manifestations concrètes des séquences intertextuelles, qui jouent un rôle significatif au niveau thématique et structural de l'œuvre, de décortiquer l'arrière-plan du texte et de suivre la relecture opérée d'un nouveau discours. Afin de donner suite à nos réflexions théoriques, nous encadrons notre recherche de trois œuvres françaises (Paul Gadenne *La plage de Scheveningen*, Michel Butor *L'Emploi du temps* et Vladimir Volkoff *Les Rumeurs de la mer - Olduvai*). L'étude comparative nous permettra de donner un tableau récapitulatif de diverses modalités de reprise et du recyclage que le récit biblique de «Caïn et Abel» nous offre en tant qu'expression d'un discours secondaire. Brièvement exposées, les perspectives de notre recherche sont déterminées par les questions suivantes: Comment émerge toute une série des éléments-voyageurs bibliques et quels sont les stratégies de leur réinterprétation dans un tissu littéraire d'accueil? Comment l'imaginaire des écrivains est-il marqué par ce type d'insertion et de re-travail face à la défiguration du sacré et de la revalorisation/réévaluation de sa tradition littéraire? Et par quels mécanismes gèrent-ils cette communication intertextuelle entre les réécritures et la source biblique?

Avant de répondre à ces questions, nous effleurons brièvement des particularités de l'analyse exégétique du récit de «Caïn et Abel» au XX^{ème} siècle qui prépare le terrain à son recyclage littéraire. Comme l'affirme Ricardo Quinones, le récit de «Caïn et Abel», un mythe fondateur de l'humanité, c'est une histoire qui *frappe*, aussi bien au sens direct qu'indirect. Le chapitre IV de la Genèse – détenant une «force nucléaire indéniable» – s'illustre en tant que récit controversé et complexe (*The changes of Cain* 8-9). Sa structure elliptique et ses silences narratifs nous offrent la possibilité de multiples interprétations dans différentes époques. Porteur d'une dimension étiologique, par sa structure a-historique formée d'un enchaînement de mythes, le paradigme du mythe englobe la confrontation fraternelle en passant consécutivement du stade de la jalousie vers l'éclatement du système binaire, voire fraternel. Or ce parcours qui mène de la fratrie à la fratricide, n'est qu'une partie émergente de son schéma narratif. La transgression de l'équité et la crise de différence, l'avènement de l'*homo paroxysmalis* (René Girard, *Violence et Sacré*) font une connexion avec les questions telles que – la dichotomie originaire développée, l'axiologie du bien et du mal, le conflit intergénérationnel dans un espace atemporel, l'apparition des

facteurs psychologiques (le récit à la portée psychologique), l'égo-affirmation et l'égo-satisfaction et, ce qui est le plus significatif, c'est l'apparition de la mort – le meurtre d'un frère. A part ces indicateurs interpersonnels, le récit encadre des facteurs intra-personnels qui sont premièrement évoqués: le *Je* qui se détache de l'autre – le dépassement de la mutualité, de la réciprocité, la mise en avance du poids résiduel du code moral défini d'emblée par son paradigme originaire en termes de la responsabilité et de l'hospitalité humaine. A travers ce vaste amalgame de thèmes, le mythe littéraire connaît ses périodes de repos et de réactualisation et quel paradigme signera sa domination lors de son traitement littéraire, la réponse se trouve dans l'analyse des facteurs, des particularités qui forment le contexte d'accueil.

Quand nous parlons de la redéfinition du destin littéraire du récit de «Caïn et Abel» au XX^{ème} siècle, nous partons de l'idée que le XX^{ème} siècle, c'est un siècle marqué par les changements profonds du système axiologique et de grands vacillements existentiels, ce qui s'est traduit de sa part, par l'évolution de la pensée philosophique et par la transformation des approches psychologiques concernant le statut du sujet. Ceci dit, la production littéraire reste imprégnée par cette métamorphose du système de valeurs et par conséquent, le texte subit une influence indéniable au niveau de la forme et de l'approche qu'il adapte en réécrivant des sujets bibliques. A ce titre, ce qui conditionne la création du modèle littéraire de «Caïn et Abel» au XX^{ème} siècle et notamment, chez les auteurs que nous analysons, c'est la remise en cause du statut de l'être, voire la création d'un nouveau paradigme de l'être qui s'affirme avec son propre individualisme moral – le code éthique. L'idéalisme métaphysique (Platon) avec sa portée morale cède la place à une pensée de la *puissance de volonté* de Nietzsche. S'inspirant en partie de la pensée monadique de Leibnitz, Nietzsche attribue une valeur absolue à l'individu qui devient, selon lui «un principe ontologique» (Goedert 331). En même temps, l'influence de la philosophie de la déchirure – de la volonté et de la représentation de Schopenhauer au début du siècle, la responsabilisation éthique de l'homme par E. Levinas dans le contexte de l'échec total de l'ouverture de l'Être et cette impossibilité de faire face à l'autre, de l'accepter (deux guerres mondiales), préparent un bon terrain pour la révision du paradigme de l'épisode IV au XX^{ème} siècle. Dans la logique de l'exaltation de l'Être et sa responsabilisation, c'est un grand Autre qui entre en scène. Ceci dit, la transformation du *premier duo fraternel* (Shökel) en monologue désespéré de Caïn permettra de mettre un point d'interrogation sur le nœud spirituel du chapitre IV – l'homme ne

peut pas échapper à son prochain: il ne peut non plus échapper à lui-même. Donc, de l'ère de l'individu on risque de passer à l'ère du vide (Lipovetsky).

Or, les écrivains dont il sera question dans le présent article, n'ont pas pu échapper à cette nouvelle réalité qui signe résolument la remise en question de certains aspects que le récit de deux frères véhicule. Donc, le parcours symbolique que le chapitre IV a effectué donne la possibilité à des écrivains de lire derrière les ellipses et les blancs du texte biblique les sensibilités existentielles si caractéristiques au XX^{ème} siècle – l'éclatement du système binaire au moment du bannissement de Caïn – une grande métaphore de l'échec de la construction du système relationnel, intersubjectif, où la réciprocité, le partage, l'accueil et l'hospitalité de l'Autrui, du semblable, deviennent des notions clés sur lesquelles ils fondent leur stratégie intertextuelle. Le premier modèle fraternel et notamment celui du premier meurtrier devient progressivement un moyen d'expression du morcellement de l'identité et la fluctuation du système axiologique.

Conformément à ces réalités, la convocation du mythe par les trois auteurs oscille ainsi entre le jeu littéraire et la clarification de l'héritage littéraire dans un affrontement existentiel. On est loin de proposer une réécriture fidèle du mythe biblique, or par le recours aux citations et aux allusions bien explicites, les auteurs arrivent à s'approprier du matériau biblique permettant de bâtir un nouveau symbolisme, voire de proposer un nouveau regard sur le chapitre IV. Les insertions des séquences du texte de départ s'accompagnent de la création d'une instance narrative indépendante qui se développe dans un espace mythologique et dans une atemporalité mythique. Alors, le mythe se soumet au traitement postmoderne et se prête à des expérimentations structurales et thématiques. Le mythe de Caïn et Abel s'ouvre ainsi à une lecture plurivoque. Bien que la structure binaire de deux frères soit construite subrepticement, nous repérons les mythes principaux auxquels les trois auteurs font recours – c'est la construction d'un personnage hybride à travers la fusion du système de deux frères opposés. La convocation du système antagoniste de deux frères (le matérialisme caïnique et la spiritualité abélique) n'est que l'occasion pour eux de nous montrer les conséquences de la «crise de différences» (Quinones 9) qui nous amène à la potentielle défaillance de l'équilibre (voire de l'équité) de ce système même. «Où est ton frère Abel?» (*Genèse* 4:9) n'est que la transposition de la première question de Dieu adressée à l'homme «Où es-tu?» (*Genèse* 3:9) suivie immédiatement de la question suivante: «Qu'as-tu fait?» (*Genèse* 4:10). En transformant systématiquement les codes répertoriés du discours

mythique, les auteurs réduisent la matière mythique à l'histoire personnelle d'un non-héros qui cherche sa propre vérité à travers des louvoiements dans l'espace et médite sur le poids de l'acte commis ou sur l'acte à commettre. Le *Tu* qui sort du système laisse un *Je* enfermé dans sa totalité existentielle. Alors, la place vide du frère *effacé*, du Grand Autre, tient à combler le vide, d'où un vacillement axiologique de l'être et le déracinement du sujet désarçonné. C'est ce déracinement qui reflète l'idée de renversement total des valeurs où la marge entre l'espace caïnique et l'espace abélique devient très fragile. Une alternance des monologues intérieurs et dialogues (un simulacre d'un dialogue) démontrent à travers le flux de pensées, des contradictions et des jugements, des espoirs perdus et la recherche du salut, de la rédemption des héros, un drame au sens biblique d'un homme qui de *Caïn* se transforme en *Abel* abandonné par son frère. Dans cette jonction de deux images indépendantes, deux lignes narratives interchangeables, le protagoniste s'acquitte à la fois du rôle de Caïn et du rôle d'Abel, l'auto-victimisation qui ne tend qu'à se transformer en échec de la responsabilité collective dostoïevskienne.

Les premiers indices intertextuels qui trahissent en quelque sorte la stratégie des écrivains consistant à établir des correspondances thématiques avec le texte génésiaque, apparaît dès le début.

En intitulant son roman *La plage de Scheveningen*, P. Gadenne nous fournit pourtant un élément paratextuel très éloquent – une épigraphe, voire un extrait du chapitre IV de la Genèse - «Quiconque me trouvera, me tuera» (*Genèse*, 4:14) – par lequel il s'inscrit dans cette continuité symbolique qui, à travers la confrontation de Caïn et Abel, décèle un mythe de responsabilité et d'hospitalité humaine par excellence dans le contexte de la Deuxième Guerre Mondiale (le meurtre entraîne le meurtre). En mettant l'accent sur la violence originel et la question du mal de l'époque des grands bouleversements axiologiques, V. Volkoff dans sa trilogie *Les Humeurs de la Mer*, intitule l'un des romans *Olduvaï* – un endroit où le corps de la première victime tuée par un coup à la tête a été retrouvé, alors que M. Butor se lance dans un véritable jeu spéculaire – le grand vitrail de Caïn nous sert ainsi d'une clé de lecture de l'aventure de Revel dans une ville du nom de Bleston. Donc, le récit biblique s'intègre ainsi au cœur de la narration comme une vision alternative de l'histoire de Guillaume/Hersent (*La plage de Scheveningen*), de Montbrun/Montrose (*Olduvaï*) et Revel/Hamilton (*Emploi du temps*). Les trois auteurs essaient de combler les ellipses et les silences du chapitre IV et de le remplir de nouveaux éléments

littéraires afin de construire ses propres modèles d'avatars caïniques ou abéliques. Guillaume Arnout, le protagoniste de *La Plage de Scheveningen*, Arnim de *Olduvaï* et Revel de *L'Emploi du temps* s'identifient et incarnent d'un moment à l'autre les traits du premier meurtrier ou celui de la victime innocente. Le théâtre inverse la réalité et Arnim, le protagoniste qui endosse le rôle d'Abel est obligé de jouer le rôle de Caïn. La phase-clé pour «admettre» Caïn en soi, passe par l'appréhension de la notion de mal, par la reconnaissance de l'ambivalence de l'être humain qui n'est qu'une unité de deux espaces contradictoires.

C'est *in médias ras* que les romans s'ouvrent sur l'arrivée d'un héros dans une ville derrière lequel se dessine une image latente d'Abel: Guillaume Arnout à la recherche du *moi* perdu dans les pénombres de la guerre dans sa ville d'enfance, Arnim à la recherche du père dans une ville anonyme aux Etats-Unis et Revel à la recherche du reflet de sa propre identité dans les labyrinthes de Bleston. Chacun a son propre Abel et l'image d'un frère et la possibilité de l'étouffer, de le réduire au silence, ne devient qu'un pivot de recherche ontologique qui traduit l'échec de Caïn. Guillaume l'abandonne dans une prison, Montbrun incarné par Arnim tue son frère dans les coulisses, alors que chez Butor, Revel est perpétuellement hanté par ce sentiment de culpabilité envers son ami qui a failli mourir à cause de lui. Mais ce qui importe ce n'est pas l'acte lui-même, mais les conséquences qui en résultent. Le sujet qui a besoin d'un point de repère dans une réalité dévoyée par une réalité mythique, par cet acte commis réfléchit sa propre réalité. L'écriture fait ainsi écho à cette quête d'authenticité, dans sa nature multiple et plurivoque, toujours à la recherche d'une nouvelle réalité, voire d'une hyper-réalité. Ils construisent une sorte d'hyper-réalité en empruntant les caractéristiques principales du topo géographique du chapitre IV de la Genèse. C'est ainsi que le topo d'errance dans un espace mythologique devient lui-même un mytheme important, un personnage qui reflète, réactualise en même temps l'espace caïnique et abélique dans une alliance parfaite. «On ne trouve pas l'espace, il faut toujours le construire» (Gaston Bachelard). Caïn est l'homme *transi* par excellence. Ainsi, lorsque Caïn s'installera et inaugurera une existence urbaine (Genèse, 4:17), cette installation héritera de la qualité de son errance, c'est-à-dire de son mouvement désorienté. La fumée d'Abel s'élève verticalement vers le ciel, tandis que celle de Caïn se répand horizontalement à la surface de la terre. Caïn achève le parcours de l'Est de l'Eden (son propre Eden perdu, un

simulacre du Jardin des Délices) vers Nád (Pays d'errance) par la création de la première ville dans l'histoire de l'Humanité.

L'évolution du personnage sort des confins de la macrostructure du récit et crée une microstructure autonome, un topos alternatif qui la falsifie, la transgresse. L'espace qui accueille un conflit métaphorique des frères et qui n'est qu'une opposition ontologique de moi et de l'autre, oscille entre la cité polis (organisée autour d'un centre, dirigée par le centre) et la cité labyrinthe que Caïn «duplique» partout où il va – c'est sa condition intérieure qui fait éterniser le labyrinthe en lui (Bruns Gerald L). La ville devient ainsi l'espace où se heurtent Bia (force, violence) et Logos (conscience). C'est un dialogue avec la source originelle, la matière première, le relativisme entre le texte littéraire et le code artistique dans l'espace urbain où l'art, la mythologie et les mots s'entrecroisent dans un but de la *métaphorisation poétique* de l'espace.

Le temps compressé se dilue dans l'espace restreint (le paradoxe de l'isolement et le moi dédoublé). La confrontation avec le *moi* est toujours un processus médiatisé (deux-en-un, selon Arendt). Le monologue de Guillaume dans une petite chambre, en présence constante de l'image virtuelle de son frère, se transforme en dialogue avec *soi* et transmet toute la tragédie de l'homme qui a du mal à reconstruire le passé brisé et par conséquent, à se retrouver. P. Gadenne fait dérouler le drame de Caïn et Abel dans une petite chambre de l'hôtel de Scheveningen, un simulacre d'état de jouissance de Guillaume qui essaie de tracer la marge avec l'état de responsabilité et cette phase de jouissance. L'insertion du discours biblique fait dédoubler la narration, construisant un simulacre de la réalité qui se condense dans le tableau d'un peintre néerlandais qui symbolise la plénitude du système existentiel de Guillaume. La connexion de l'histoire d'Hersent/Guillaume avec le récit biblique qui s'effectue sous forme latente au début du roman, se renforce par l'insertion graduelle des références qui nous renvoient au texte biblique et se culmine par l'introduction en scène d'Abel biblique, une victime qui poursuit partout son persécuteur – Caïn. Ce qu'éprouve Hersent, entre les murs de la prison, n'est jamais explicité, son image ne se crée que par l'intermédiaire de Guillaume qui le voit dans le rôle de Caïn.

Un espace atemporel, un simulacre de l'innocence et de l'unité d'Arnoult, se connecte avec un espace originaire biblique: de l'acte à la reconnaissance du crime, Arnoult dessine subtilement le tableau – «cette image de paix» (*La Plage de Scheveningen* 27) – de sa propre tragédie en tant que Caïn

qui se heurte à la réalité effrayante: il a tué son frère. Le déplacement vers la plage de Scheveningen ne vise qu'à «dépouiller des êtres», à «les étaler devant vous», à exposer tout ce qui reste caché et qui change le destin. Et ce petit espace devient un tribunal imité – un dialogue avec Irène, qui n'est que la transposition du procès d'Hersent, la tentative d'expliquer, de transmettre tout le drame d'un être qui a pris la part de Caïn. L'opposition entre Hersent/Irène, se complète par le deuxième système binaire Scheveningen (innocence)/Sigmaringen (lieu où s'est réfugié Hersent). La bipolarité Hersent/Irène acquiert une importance capitale dans le roman. Dans ce système binaire, qui n'est que l'opposition entre la paix et la guerre, la justice et la vengeance, le va-et-vient entre le temps de l'innocence et le temps de la responsabilité, l'un n'est plus susceptible de remplacer, de supprimer l'autre – «Et comment faire se rejoindre ces deux choses, ces deux miracles presque égaux, ce miracle triste et ce miracle joyeux [...]» (*La Plage de Scheveningen* 29)? L'image du frère qui revient sans cesse empêche toute tentation de retrouver un moment d'innocence, d'atteindre un stade de jouissance avec Irène en se dirigeant avec elle à la plage de Scheveningen, voire à un endroit qui n'est que le simulacre de cette plage dont l'image surgit du passé: «Irène c'était ce monde où tout avait une valeur. Cette valeur, cette couleur qui s'attachaient aux moindres propos, aux signes, aux gestes, aux silences, ce plaisir qu'ils y prenaient [...]» (*La Plage de Scheveningen* 69). Le prénom *Irène* ne signifie-t-il pas la paix en grec (ειρήνη)?

Le code biblique brise la linéarité de la narration, mais semble se baser sur une logique commune: ces fragments séparés se soumettent à un processus de la reconstruction et à la corrélation d'*ici* et de *là* se forme le principal message que l'auteur essaie d'émettre. Les anciens amis se transforment en des inconnus, voire étrangers, mais qui lui rappellent, tous, unanimement son ami Hersent – André Hersent. Le déplacement dans Paris à la recherche du «repère de jouissance» (Irène), ne fait que l'amener vers Hersent. Même la première connaissance qu'il rencontre à Paris (après Hélène), lui pose cette question à connotation biblique: «Sais-tu ce qu'il est devenu?» (*La plage de Scheveningen* 16) qui nous fait penser à la question de Dieu adressée à Caïn: «Où est ton frère Abel?» (Genèse 4:9). Et la réponse de Guillaume: «Je ne sais pas trop» s'entend comme un écho à celle de Caïn biblique: «Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère?» (Genèse 4:10).

Arnoult regardait ses chaussures qui continuaient à s'égoutter lentement, elle [Mme Barsac] le contraignait à songer encore une fois à l'«ami», qu'il avait si bien décidé d'oublier, et docile à l'image

qu'on lui imposait de plus en plus, il le représentait à la même heure, romantiquement, dans quelque forêt de la Germanie, regardant la neige tomber sur les bois à travers la vitre d'un château. (*La Plage de Scheveningen* 42-43)

Un favori du destin, rebelle, non conformiste – Hersent – devient un collaborateur qui rédige des articles antisémites contre des ennemis du Reich. La tentation de rencontrer Hersent c'est un rendez-vous raté. La séparation morale s'ajoute à la séparation physique. Hersent emprisonné s'inflige d'un statut du traître (*Her Sang* écrira José sur le buvard en parlant d'Hersent avec Arnoult) et devient ainsi un objet de médiation qu'Arnoult entreprend par rapport à des questions fondamentales en corrélation avec des messages principaux du récit biblique de «Caïn et Abel». Ainsi, l'histoire débute avec ce choix fait par Guillaume et la suite ce n'est que la reprise de la question du choix, de l'abandon, de la responsabilité, du frère «tué» et du mal sous le reflet de la question de fratrie/fratricide au sens biblique. Hersent qui se charge des traits de Caïn biblique, une référence directe déjà faite sous forme d'une épigraphe – «Quiconque me trouvera me tuera» – devient ainsi un protagoniste principal, même sous un registre d'absence complet dans le roman. Il s'actualise à l'aide de Guillaume Arnoult, un personnage qui intervient périodiquement dans le cours de narration avec son *Je*, la coupe en deux parties magistrales. C'est par ces passages en italique (des extraits de son roman?) que l'image du premier meurtrier de l'humanité surgit dans le canevas du roman, alors que son jugement, voire la tentative de justification se fait dans des dialogues de Guillaume et Irène – une figure féminine qui joue un rôle décisif dans la redéfinition des conséquences du passé et dans la revalorisation des valeurs qui s'écroulent sous le règne d'un nouvel ordre. Hersent – qualifié d'un traître, qui signe cet acte du meurtre de milliers de ses compatriotes avec sa propre plume (*un crime d'encre*¹) et est désormais voué à cette errance perpétuelle dominée par la peur d'être tué de son côté.

A travers un flux d'intertextes bibliques, P. Gadenne fait un constat – l'homme du XX^{ème} siècle ne peut se positionner dans un univers calculable et manipulable. Après avoir vécu les conséquences destructrices au plan personnel ou collectif causées par les deux guerres mondiales, *il ne peut occulter la mort et la culpabilité*; [...] «Il n'y avait plus sur terre, depuis la première goutte de sang, un endroit sec» (*La plage de Scheveningen* 150). C'est avec cette phrase que P. Gadenne commence à entrer véritablement dans l'analyse complexe et profonde du premier fratricide de l'histoire

1. Nous empruntons ce terme à Véronique Léonard-Roques.

dans le contexte de la deuxième guerre mondiale. L'alliance de la «civilisation chrétienne» (dont Hersent est une illustration par excellence) et le matérialisme exprimé par un acharnement pour des dictatures (dont Hersent chrétien devient le partisan), mêlés l'un dans l'autre, transfigurés et travestis, s'examinent sous un angle de la violence «bien pensante», comme une arme de l'extermination d'un homme par l'autre. Cette catégorisation axiologique (bien/mal) pour Arnoult est le résultat de la perte de Dieu. Seul Dieu peut effectuer cette répartition et le jugement ne revient qu'à lui. Le jugement d'homme (Hersent) perd toute sa valeur face au jugement de Dieu (Arnoult): «S'il y a une lutte entre le bien et le mal, c'est à l'intérieur de tout homme, voyons, de toute idée» (*La Plage de Scheveningen* 175). Et si un *Ange* inflige un signe à un homme, c'est en fonction de sa *relation à Dieu*. Et c'est par rapport à Dieu que l'homme existe, et s'il n'existe pas, «il faut le faire exister» – remarque Arnoult. Cette idée que P. Gadenne développe (concernant la lutte perpétuelle entre le bien et le mal à l'intérieur de l'homme) rejoint celle de la tradition chrétienne, à une idée du judaïsme et s'inscrit parfaitement dans le canevas du chapitre IV de la Genèse – Caïn latent qui vit dans l'âme de chaque homme et qui expose le cadavre tout frais à l'humanité:

Tout était bien réel, oui. Et par exemple ce fameux gourdin dont elle (Irène) avait parlé, l'homme qui s'écroule, la peau de mouton qui s'entache, cette tache qui ne cessera plus de se répandre. Caïn ne sait pas que le sang de l'homme va faire dans le monde cette grande clameur; il n'a pas voulu cela, lui non plus. Bien sûr! Il est même possible qu'il ait cru bien faire, lui aussi à dessein d'éviter les plus grands malheurs... Mais il y a ce cadavre tout frais, le premier cadavre, c'est quelque chose de tout à fait inguérissable. Ah, que c'est donc fâcheux. Un cadavre qu'on ne voit plus, ce n'est rien, mais ça... C'est effrayant comme il se voit, celui-là. Dans l'espace et dans le temps, c'est sûrement le cadavre qui se voit le plus au monde. (*La Plage de Scheveningen* 216)

Du mythe de Caïn et Abel, P. Gadenne fait un mythe de conscience par excellence. Caïn et Abel forment cette forte alliance symbolique afin de s'appliquer au canevas du roman qui lui-même devient un roman de conscience. Les rôles, malgré une certaine tentation de les définir, restent sujets à des fluctuations considérables. Il s'agirait en quelque sorte de l'universalité du récit qui condense tout ce qui est si caractéristique à l'homme et qui fait que Caïn n'est jamais *Caïn* sans sa partie latente,

inhérente – sans Abel. Et on a besoin de si peu que le *juge* prenne les traits de *Caïn* en le privant de toute chance de se justifier. Pourtant un acte signe le destin d'Hersent – un acte qu'il pensait être juste, mais à travers le temps et l'espace, c'est le cadavre qui «se voit le plus au monde». Dans cette infinité spatiale et temporelle, c'est lui qui marque la finitude de Caïn, restreint le cercle de la culpabilité:

Et il y a je ne sais pas quelle voix intérieure. Justement, comme il approche d'un buisson, il voit, non, il entend remuer. Une bête? Voici que les bêtes lui feraient peur? La peur grandit. Le soir aidant, cela devient une panique. Il se figure qu'on le cherche. Lui ou son frère? Qu'importe: maintenant, son frère ou lui, c'est le même homme, c'est l'Homme. Le soir fraîchit. Il frissonne. Un frisson qui n'est pas comme d'habitude. Ne serait-ce pas tout simplement la conscience, – la peur de mourir?... La conscience, qu'est-ce d'autre justement que la peur de mourir? Ne se serait-elle pas éveillée en même temps que cette sale peur? Et en même temps que ce sang qui coule? Avant, il était là, béat, il jouissait sans savoir. Abel aussi, ce petit fat. (*La Plage de Scheveningen* 216)

Vladimir Volkoff reste dans la même logique de réinterprétation du récit biblique en reprenant deux mythes fondamentaux de l'épisode IV: la confrontation de deux frères en connexion avec la question du mal collectif. *Les humeurs de la mer* est un grand roman polyphonique cristallisant de grands thèmes éternels, où l'opposition de Caïn le meurtrier/fondateur des cités et d'Abel/idéaliste, se trouve notamment modulée dans le contexte tragique du XX^{ème} siècle. Le protagoniste Arnim qui arrive dans une nouvelle ville (une sorte de labyrinthe mental qui se construisait au fur et à mesure) se retrouve parmi les européens immigrés qui dresse une pièce *Olduvai* basée sur le mythe de Caïn et Abel. Le titre d'Olduvai fait allusion au premier crâne défoncé de notre histoire (l'homme a probablement péri de mort violente, apparemment tué par l'un de ses frères d'une arme), et Volkoff attribue le titre de la première victime de l'humanité au roman même. Pourtant il reste moins intéressant à ses yeux que Caïn le premier tueur, bâtisseur de la première ville et patron des arts martiaux et poétiques. En emboîtant la pièce dans le roman, Volkoff touche la question de la dimension de l'être, capable de contenir à la fois le réel et les possibles. Le destin humain unit les deux principes opposés – la vie et la mort, le bien et le mal. La ville elle-même porte le nom du premier meurtrier (Montbrun) et c'est cette ville qui accueille le mythe de la fratricide. V.

Volkoff va plus loin avec une double mise en abyme, en insérant une pièce dans la pièce, abstraite, irréaliste, avec ses parallélismes et anagrammes. Dans une pièce sur le crime de l'humanité est emboîtée une petite pièce de deux marionnettes – c'est le meurtrier qui, avant de commettre un acte de fratricide, fait jouer le drame à l'aide de deux marionnettes (deux sœurs Inca et Bella): le fratricide est prémédité par la sororicide. La clé d'interprétation du mythe du fratricide pour Volkoff réside dans ce dialogue quasi-imaginaire entre Arnim (qui joue le rôle de Caïn) et le metteur en scène Block, qui dans un dialogue avec *l'acteur* interprète l'opposition entre Caïn et Abel comme une lutte éternelle entre le bien et le mal, mais ce qui est significatif, c'est le fait que ces deux termes antagonistes n'ont qu'un caractère conventionnel pour lui. Ce dialogue quasi fantasmagorique nous rappelle un dialogue de Caïn avec Dieu (une sorte de discours métatextuel). Arnim qui interprète le rôle d'Abel tout au début de son séjour doit assumer le rôle du meurtrier – une mission impossible pour un débutant. Lorsque le metteur en scène lui propose d'interpréter le rôle de Caïn/Montbrun, tout bascule dans la crise ontologique. Loin d'être un Ivan Karamazov, aimant trop les hommes pour accepter l'existence du mal, Montbrun/Caïn apparaît comme un réactionnaire cherchant une libération aristocratique du fort par l'oppression systémique du faible et trouvant même dans la transgression du «Tu ne tueras point». Montrose/Abel dit oui à la création en admettant que le mal est la concavité du bien ou une dissonance nécessaire à l'harmonie absolue dans la mesure où l'harmonie suppose l'amour, la liberté et la liberté du choix. Montbrun dit non à la création en prétendant que nous n'avons pas réellement le choix, que le mal figure obligatoirement à notre «menu» et que c'est dans la mesure où nous acceptons – c'est par «avalé le serpent» que nous devenons véritablement hommes. Le passage d'un Montrose/Abel à Montbrun/Caïn se fait par l'assimilation graduelle à ces rôles dans la vie réelle. Deux réalités parallèles commencent à exister. Elles s'entrecroisent, se confondent ou continuent leur cheminement indépendamment. Maintenant, tout en sentant dans la peau de Montrose, il doit «[...] se juger, se sentir charrue-sabre, se transformer en charrue-sabre» (*Olduvaï* 245). V. Volkoff crée une sorte de personnage hybride. Arnim qui essaie d'entrer dans la fiction théâtrale se retrouve en face de l'auto-projection à l'infini qui renvoie son propre reflet, le transfigure, et renvoie à l'émetteur. C'est pendant les répétitions devant la glace que Montbrun/Caïn est né en Arnim: «C'était merveilleux de sentir le personnage de Montbrun se gonfler en lui comme un ballon pneumatique et prendre la densité et la formes propres. [...] Dans la glace, un Caïn presque byronien prenait corps» (*Olduvaï* 329). Un cercle

clos de la scène ne se projette pas vers l'extérieur, mais fonctionne comme un huit clos où le déplacement n'est possible qu'en forme de spirale, comme dans un véritable labyrinthe mental et Arnim se rend compte qu'il n'existe réellement que dans la fiction.

Comme remarque Vargas (la personne qui rencontre Arnim dès son arrivée dans cette ville anonyme), le théâtre c'est un espace où «je suis plusieurs autres hommes, un million d'autres hommes» (*Olduvai* 15). Le théâtre a deux sortes de jouissances:

[...] l'un consiste à communiquer avec l'autrui, à le caresser, à l'éperonner, à le faire rire, attendre, frémir, à lui enfoncer des idées dans le crâne, à régner sur lui avec son accord. [...] L'autre plaisir, différent, presque contradictoire, consiste à sortir de notre peau, c'est-à-dire de notre destin, pour jouer le jeu interdit qui s'appelle: «Si j'étais un autre» (*Olduvai* 118).

C'est pouvoir tuer en esprit. C'est pourquoi le meurtre se passe dans les coulisses. La pièce se joue dans une église abandonnée, dans un endroit dépourvu de tout son symbolisme religieux pour les acteurs, alors que pour Arnim (nouveau venu) cet espace garde une partie de sa sacralité (il ne fait pas même l'amour avec Mickie dans l'église).

A l'instar de V. Volkoff, M. Butor est un constructeur qui, utilisant la matière première du mythe et l'énergie expressionniste de l'art pictural, fragmente le récit et les morceaux éparpillés dans ce réseau spatio-temporel et donne cette profondeur narrative à *l'Emploi du temps*. Il fournit également des indices à la réalité du protagoniste – *La multitude des croisements* commence à «saturer le texte romanesque, selon une sorte d'abyssal jeu de miroir» (Giraud 275). Butor valorise l'image en tant que porteur de la force narrative profonde – c'est à travers une image picturale (vitrail de Caïn) que se crée une *image* textuelle – deux composantes corrélatives dans *l'Emploi du Temps*. L'intertexte biblique instaure dans le récit un espace mythologique étant un résultat d'un échange implicite ou explicite entre l'image forte – Vitrail de Caïn – et le récit du protagoniste. Il s'agit de ce partage de «[...] l'effet de réel dans le cadre d'une représentation de modèle pictural» (Le Bozec 114). Vu le rôle de l'image dans le processus de l'identification du sujet, J. Jouve fait la référence à la théorie de J. Lacan sur «Le stade du miroir», où Lacan développe l'idée de la perception du moi par un enfant à travers sa propre image dans un miroir (*La poésie du roman* 91). C'est l'image reflétée dans un miroir qui fournit le premier indice de l'unité corporelle à un homme. C'est ainsi que le réel et l'image sont entrelacés et

tendent souvent à la confusion. A part cette image renvoyée par le miroir, le sujet/enfant se voit identifier souvent dans l'image de son semblable, «qui lui fait objectivement défaut». Le vide s'instaure entre l'image réelle et l'image venue de son double. Et ceci provoque l'aliénation et l'incertitude dans l'identité du sujet, ce qui est le cas du personnage Revel, qui s'oppose à «des personnages fantomatiques», les variantes de sa personnalité formées par Bleston. La construction de l'identité est également liée à cette alternance de l'imaginaire et du symbolique. Le vide s'instaure entre l'image réelle et l'image venue de son double (Jouve 94). Ravel n'arrive à reconstruire son identité qu'après le passage aux mots, voire à l'écriture.

L'image passe du pictural à la réalité par un prisme de deux visions, deux types de décodages – source première (texte biblique) – représentation picturale, codage pictural (Vitrail de Caïn) – perception individuelle, directe (Revel face au Vitrail) – le commentaire, l'explication du guide (métadiscours explicatif) – la transposition du premier meurtre dans le roman de Burton – le nouveau «métadiscours» et l'emploi du temps mené par le protagoniste même (Jongeneel 60). Il est à noter que, le cheminement de Revel – errance, meurtre, rédemption – «sa structure figurative» se heurte à un deuxième code pictural – Tapisserie de Thésée et se charge d'une double énergie narrative. Les deux lignes mythiques (biblique et antique) se croisent en créant une structure hybride du personnage de Revel qui se sent s'assimiler à de différents moments du récit, à de divers modèles mythiques.

Au delà de cette interaction entre le code pictural et le code mythique, le récit de fratricide y apparaît à deux reprises. Bleston qui hérite le caractère chaotique du premier meurtrier devient le terrain de responsabilisation de Ravel à lui poser des pièges: la culpabilité, la recherche de pardon, la tentative de meurtre de son ami, auteur de sa part du roman policier *Meurtre de Bleston*. La ville hantée par le meurtre se sillonne des taches du sang d'Abel. Le roman posé sur la table du restaurant face à la Cathédrale (lieu de meurtre) joue le rôle d'un «réservoir», «[...] point de repère», [...] accumulateur d'informations à l'intérieur d'un récit économe et remémoratif» (Jongeneel 61). Et afin de dépasser l'idée de la mort, il agit, il cherche, il «exerce l'activité d'écrire» – une écriture devient ainsi une stratégie de défense et de la reconstruction, de la lutte contre les sorcelleries de la ville maudite. Comme Guillaume écrit un livre dans *La Plage de Scheveningen* et Arnim écrit une évaluation de la pièce (métadiscours) afin de mieux comprendre, de saisir le sens de cette entreprise étrange et insensé, Revel rédige également un emploi du temps afin de mettre en ordre les événements qui le rattachent à la réalité. Il essaie de conquérir,

de maîtriser cette réalité qui se sature de la mythologie, de déterminer son positionnement dans cette fusion du symbolique et de l'imaginaire, de dépasser la *mort* par laquelle est hantée cet espace urbain de Bleston. Ce processus ressemble à un «mouvement immobile» d'un personnage enfermé dans un cercle fermé de la ville dont l'objectif est de transformer la ville du meurtrier (Belli Civitas) en ville bénie (Blessed Town) (Raillard).

En guise de conclusion, je voudrais me référer toujours à G. Raillard qui affirme que «[...] ces édifices illusionnistes» que l'homme moderne construit et s'en sert comme de son champ d'action, n'est que le simulacre de la réalité où le «moi» découvre «[...] sa projection hors de soi» (*Ibid.* 180). C'est ainsi que les protagonistes de trois textes énumérés, à l'instar de Revel créent une autre réalité mythique, hors de la réalité primaire, où le *moi* se trouve transformé, construit et reconstruit sous de différentes facettes comme dans un prisme: «Mais c'est parmi les illusions que nous avons cheminé: les images d'un univers infiniment morcelé, mais dans lequel la totalité se reflète vertigineusement dans chacune de ses parties» (Raillard 189). Le mythe de Caïn – le mythe fondateur – répond au mieux à ce défi de construction du sujet égaré dans le labyrinthe de l'instabilité et du doute. L'épisode IV de la Genèse, c'est un mythe qui permet de suivre la formation ontologique de l'homme en déplacement – Caïn sédentaire se transforme en nomade reprenant ainsi une partie d'essence d'Abel. Le meurtrier construit une ville et c'est cet espace urbain qui le reconstruit de sa part. Ainsi, avec la référence directe au modèle biblique de Caïn et Abel, les écrivains essaient de montrer leur propre vision de l'homme moderne qui donne sa propre réponse à la question de Dieu posée à l'homme: «où es-tu?» (à Adam)/«Où est ton frère, Caïn?» dans le contexte de grands basculements ontologiques de l'être au XX^{ème} siècle.

Bibliographie

- Belrose, Maurice et al., *Penser l'entre-deux, entre hispanité et américanité*, Actes du Colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, Paris, Le Manuscrit, 2005.
- Berthelot, Francis, «Les fictions transgressives», in *Le roman français au tournant du XX^{ème} siècle*, Blanckeman Francis et al. (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Dallenbach, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Durand, Gilbert, *Encyclopédie de la divination*, Paris, 1964.

- Eigeldinger, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- Giraudo Lucien, «Michel Butor, le dialogue avec les arts», coll. dirigée par Dominique Viart, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- Frye, Northrop, *Grand Code: la Bible et la littérature*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Editions de Seuil, 1982.
- Goedert, Georges, *Nietzsche, critique des valeurs chrétiennes: Souffrance et compassion*, Paris, Beauchesne, 1970.
- Guenon, René, *Le règne de la quantité et les signes des temps*, [1945], Paris, Gallimard, 1970.
- Jongeneel, Else, *Michel Butor et le pacte romanesque, Ecriture et lecture dans «L'Emploi du Temps», «Degrés», «Description de San Marco» et «Intervalle»*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- Kaufmann, Pierre, *Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin Sc Humaines, 1969.
- Le Bozec, Yves, «Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique», in *Littérature*, N°111, 1998. p. 111-124, [url:/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2493](http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2493), «Consulté le 20 novembre 2015».
- Raillard, Georges, *Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1968.
- Sellier, Philippe, «Fonction du mythe dans *L'Age de l'homme* (Leiris) et dans *L'Emploi du Temps* (Butor)», in *Mosaic*, vol. 9, N° 1, 1975, p. 143-56.
- Spitzer, Leo, «Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor», in *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 482-513.
- Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes, Arguments et Documents*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Wénin, André, «Personnages humaines et anthropologie dans le récit biblique», in *Analyse narrative et Bible*, Focant Camille, Wénin André (dir.), Deuxième colloque international du RRENAB, Levain-la-Neuve, 2004, Leuven, University Press, 2005, p. 43-71.

Textes littéraires

- Butor, Michel, *L'Emploi du Temps*, [1956], Paris, Editions de Minuit, 1995.
- Gadanne, Paul, *La Plage de Scheveningen*, [1952], Paris, Gallimard, 2009.
- Volkoff, Vladimir, *Les humeurs de la mer – Olduvai*, Lausanne, Juillard/L'Age de l'Homme, 1980.