

creilac

CENTRE DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES SUR LES LANGUES, LES LITTÉRATURES, LES ARTS ET LES CULTURES



REVUE INTERDISCIPLINAIRE DE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

LES
CAHIERS
DU
CREILAC

N° 1

Janvier 2016

LES CAHIERS DU CREILAC

DIRECTEUR DE PUBLICATION : Mamadou KANDJI, Université
Cheikh Anta Diop de Dakar

COMITÉ SCIENTIFIQUE :

Amade FAYE, Université Cheikh Anta Diop de Dakar
Pierre GOMEZ, Université de la Gambie
Malick NDOYE, Université Cheikh Anta Diop de Dakar
Jean-Louis ROUGE, Université d'Orléans
Odette SEMEDO, Université de Bissau
Omar SY, Université Assane Seck de Ziguinchor
Moustapha TAMBA, Université Cheikh Anta Diop de Dakar
Odile Tendeng WEIDLER, Gorée Institute

RÉDACTEUR EN CHEF : Sangoul NDONG,
Université Assane Seck - Ziguinchor

COMITÉ DE RÉDACTION :

Youssouph COLY, Université Assane Seck - Ziguinchor
Cheikh M. S. DIOP, Université Assane Seck - Ziguinchor
Raphaël LAMBAL, Université Assane Seck - Ziguinchor
Cheikh NDIAYE, Université Assane Seck - Ziguinchor
Issaga NDIAYE, Université Assane Seck - Ziguinchor
Eugène TAVARES, Université Assane Seck - Ziguinchor

Les Cahiers du CREILAC diffusent des résultats de recherches interdisciplinaires. Cette revue reflète des horizons critiques divers et se veut un espace de réflexion sur les langues, les littératures, les arts et les cultures.

Pour toute information, écrire à creilac@univ-zig.sn.

© Éditions Antada, 2016. Lot 243 Kénia, 27000 Ziguinchor (Sénégal).
ISBN: 978-2-37558-000-4
EAN: 9782375580004

Sommaire

| | |
|---|------------|
| ARTS ET CIVILISATIONS | 6 |
| Claude Dédomon | |
| Art culinaire et jeu mémoriel dans <i>La seiche</i> de Maryline Desbiolles | 7 |
| Latyr Ndiaye | |
| Peuples, cultures et migrations dans l'Afrique ancienne..... | 25 |
| Fumiaki Yanagisawa | |
| Représentations des Noirs à travers le « rythme » : les images panafricaines apportées par les « arts nègres »..... | 37 |
| ÉTUDES LINGUISTIQUES | 55 |
| Sariette Batibonak | |
| Witchcraft in Cameroon: a Semantic disagreement..... | 57 |
| Cheikh Ndiaye | |
| Énonciation et rediffusion, les parasites du décalage | 71 |
| Khadim Rassoul Thiam | |
| La métaphore entre défaillance syntaxique et perturbation sémique. | 81 |
| Ndiémé Sow | |
| Le style : un indice de créativité lexicale dans le rap sénégalais | 97 |
| ÉTUDES LITTÉRAIRES | 113 |
| Eugène Tavarès | |
| Mestiçagem, identidade e consciência política. O caso do movimento Claridade | 115 |
| Youssouph Coly | |
| Estética de la vanguardia literaria en la prosa narrativa de Martín Adán: <i>La casa de cartón</i> | 139 |
| Abdoulaye Keïta | |

| | |
|---|-----|
| L'injure, le juron et l'interjection dans les deux derniers romans d'Amadou Kourouma..... | 155 |
| Daouda Diouf | |
| Aimé Césaire, la poésie et l'émancipation du Nègre..... | 171 |
| Amade Faye | |
| La lutte traditionnelle seereer : une scénographie du corps et de la parole..... | 189 |
| Baboucar Diouf | |
| Rhétorique et écriture de la mort : sacrifice et persuasion dans <i>Uncle Tom's Cabin</i> : or <i>Life Among the Lowly</i> et <i>A Grain of Wheat</i> | 209 |
| Cheikh M. S. Diop | |
| Romans « mineurs » d'Afrique francophone et identité..... | 227 |
| Christos Nikou | |
| Le mythe de Caïn et Abel dans la littérature romantique : lectures et réécritures | 245 |
| Ignace Bassène | |
| Le langage théâtral dans <i>La Cantatrice chauve</i> d'Eugène Ionesco : bavardage et silence..... | 267 |
| Jean Claude Vuillemin | |
| <i>Theatrum mundi</i> : le pari baroque sur le monde..... | 283 |
| Laurent Aucher & Danielle Champion | |
| Retour sur un retour d'enquête..... | 305 |

Le mythe de Caïn et Abel dans la littérature romantique : lectures et réécritures¹

Christos Nikou

Université Paris-Sorbonne

(Centre de Recherche en Littérature Comparée / EA 4510)

Résumé : L'épisode de Caïn et Abel, rapporté au chapitre 4 de la Genèse, a exercé une influence considérable sur l'histoire humaine et, surtout, la littérature occidentale. Cette postérité, d'abord théologique, puis littéraire (et artistique) est due aux ellipses narratives, le texte biblique nous donnant des informations avec parcimonie. La littérature romantique développe et amplifie les potentialités du récit génésiaque tout en lui ajoutant des couches interprétatives supplémentaires ; hormis les lectures traditionnelles de l'épisode biblique des deux frères, le romantisme met en valeur un Caïn réhabilité et révolté, et non pas responsable du fratricide.

Mots-clés : Caïn et Abel, réécritures, littérature, romantisme.

Le mythe de Caïn acquiert pendant toute la période romantique cette « prégnance symbolique » dont parle Ernst Cassirer car c'est avec le Romantisme que le monde du début du XIX^e siècle commence à chercher une nature humaine antérieure à la religion chrétienne, et pourtant imprégnée de celle-ci, le renouveau mythique constituant une explication du devenir humain.

Bien que la question soulevée par le récit génésiaque du fratricide « pourquoi Yahvé a accepté l'offrande d'Abel et pas celle de Caïn » soit épineuse et suscite bon nombre de réponses, voire de polémiques, l'esprit romantique se sert du mythe littéraire de Caïn pour répondre à ses propres inquiétudes liées à ce malaise existentiel qui le caractérise.

Après avoir survolé le mythe littéraire de Caïn, mythe qui est devenu, pendant la période romantique, l'exemple de l'homme révolté (comme Satan, Faust et Prométhée), nous allons, par la suite, tracer l'irradiation

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Madame Cécile Husserr, maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée et spécialiste du mythe littéraire de Caïn, de sa lecture détaillée, de ses suggestions et de l'acuité de ses remarques. Qu'elle retrouve ici un faible tribut de ma gratitude.

du mythe dans les littératures grecque, à travers *L'Hymne à la Liberté* du poète national Dionysios Solomos et *L'Exilé de 1831* d'Alexandre Soutsos, anglaise, à travers *Cain : a Mystery* de Byron et française, à travers « La Conscience » (*La Légende des siècles*) de Victor Hugo afin de faire ressortir différentes lectures du mythe dans trois aires linguistiques et culturelles toutes dissemblables en leur ressemblance.

1. De Caïn biblique à Caïn romantique

Le mythe est ce schéma narratif, ce récit imaginaire, cette histoire symbolique, bref ce scénario qui met en scène un univers associé à un événement mythique qui est susceptible d'être sécable en plusieurs épisodes ; ces scénarios mythiques nourrissent l'imaginaire occidental et génèrent des réécritures au cours des siècles. Ce sont donc les différentes réécritures d'un mythe qui assurent sa survivance. La palingénésie des mythes² qui proviennent de ce grand réservoir culturel et historique qu'est la Bible délivre cette puissance créatrice et est soumise à de nouvelles modifications et/ou significations. Selon Danièle Chauvin, il convient « d'envisager la Bible comme un fait culturel, une œuvre essentielle à la formation de l'esprit de l'imaginaire occidental, une source vivante de l'art » (Chauvin, 2005 : 41).

Ainsi, en examinant de plus près le mythe de Caïn, nous remarquons que l'époque romantique voit autre chose que le fratricide chez Caïn ; elle le revêt d'autres variantes, d'autres significations, c'est pourquoi nous parlons d'une flexibilité du mythe³, le mythe de Caïn et d'Abel se situant « à l'intersection de plusieurs thèmes du siècle qui ne se confondent pas » (Hussherr, 2002 : 51). Pour ce qui est des œuvres de notre corpus, le scénario mythique du mythe de Caïn se réduit à quatre moments du récit biblique :

² « Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres », (Albouy : 1969, 10).

³ Selon les trois règles d'émergence, de flexibilité et d'irradiation formulées par Pierre Brunel dans *Mythocritique*, 1992.

- Le fratricide (« Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua⁴ »),
- La révolte (« Suis-je le gardien de mon frère »),
- La voix du sang d'Abel (« Écoute le sang de ton frère crier vers moi du sol ! »), et
- L'errance (« tu seras un errant parcourant la terre »)

Nous ne nous attarderons pas ici à rappeler les exégèses portées sur le récit génésiaque du fratricide mais il suffit simplement de signaler que les plus anciennes exégèses du chapitre 4 de la Genèse « se trouvent dans la Bible elle-même » (Hussherr, 2005 : 31). Pour ce qui est du Nouveau Testament en tant qu'accomplissement des Écritures, dans l'Épître aux Hébreux (He 11, 4 – 12, 22), dans l'Évangile de Matthieu (Mt 23, 35) et dans l'Évangile de Luc (11, 51), les auteurs font référence au sang d'Abel (« il fut proclamé juste » dans l'Épître aux Hébreux, 11, 4) identifié au Christ et au « prix du sang innocent [purificateur] », rapprochant ainsi Caïn de la figure de Judas l'Isariote, tandis que la première Épître de Jean (1 Jn 3, 11-12) fait de Caïn la figure du mal. Les auteurs de la Bible se servent donc des analepses pour faire mémoire du passé. Hormis cette transtextualité biblique interne, les caractéristiques de Caïn, ainsi que, et surtout, les blancs, les ellipses narratives du récit lacunaire (nous ne savons pas par exemple ce qui s'est passé entre l'expulsion d'Adam et d'Ève du paradis et la naissance des deux frères) activent les potentialités du récit biblique et peuvent se constituer, par leur flexibilité, en unités et en épisodes autonomes (Chauvin, 2005 : 48). « Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, [le mythe] fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale. » (Schaefer, 1994 : 55)

Pendant la période romantique, le mythe de Caïn, un des mythes fondateurs de la culture occidentale, devient le symbole de l'homme isolé dans une société. Pourtant, même si les constituants de la lecture romantique du mythe biblique sont la révolte, l'errance et la

⁴ Toutes les citations bibliques sont tirées de la *Bible de Jérusalem*, Paris : Éditions du Cerf, 1998.

réhabilitation de Caïn, Abel reste, dans la conscience humaine, la victime de l'histoire, ce que Cécile Hussherr a très bien vu en affirmant que « jamais la lecture romantique de *Gn 4* n'a prévalu dans la conscience collective » (Hussherr, 2005 : 135). Toujours est-il que l'imaginaire romantique est dominé par ce mal du siècle et cette profonde mélancolie de l'individu et des hommes victimes, ce qui amène Véronique Léonard-Roques à dire que « le tempérament romantique projette sur le Caïn biblique son propre malaise existentiel » (Léonard-Roques, 2007 : 168). Ce malaise se traduit par un mécontentement, une inadaptation, un moi mélancolique et tourmenté, et une révolte que le romantique va mettre à profit pour échapper au monde d'un passé disparu, d'un avenir imprécis et d'un présent insupportable⁵. Le mythe biblique de Caïn constitue donc l'intermédiaire de l'époque romantique afin d'exprimer des vérités universelles, ainsi que les mystères de l'homme et du monde.

2. Quelques irradiations du mythe dans la littérature (Angleterre, France, Grèce)

Lord Byron écrit à Ravenne en 1821 *Cain* avec comme sous-titre *a Mystery*, rappelant de la sorte les mystères médiévaux dans le sens où ces mystères émergent des problèmes de théologie biblique qui demandent bien une explication extrinsèque aux explications traditionnelles de la théologie. Notons d'emblée que, malgré le fait que Lord Byron affirme ne pas avoir recours au Nouveau Testament [« le présent sujet n'a rien à voir avec le Nouveau Testament » (Byron, 2004 : 12)], son texte y fait indirectement allusion. L'œuvre dramatique de Byron a eu comme point d'inspiration les deux épopées bibliques de John Milton dont le personnage de Lucifer est tiré alors que, pour ce qui est du voyage cosmique de Caïn dans l'espace, Byron a dû être influencé par *La reine Mab* (1813) de Shelley. Quoique Byron essaie d'innocenter Caïn par sa

⁵ Cf. Alfred de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* où il nous décrit la situation ainsi : « le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris ».

lecture métaphysico-philosophique du mythe, Caïn est un être plein de doutes, en quête de connaissance (la mort) du monde qui l'entoure. Dès qu'il entre en scène, il se révolte contre sa situation « déchue » dont il n'est pas responsable : « quelle fut ma part à moi là-dedans ? Je n'étais pas né, Et ne cherchais pas à l'être. Je n'aime pas davantage l'état auquel cette naissance m'a conduit » (Byron, 2004 : 22). Ainsi, le protagoniste représente les deux voix qui hantent, selon la considération de William Blake⁶, le poète-prophète : les étapes humaines auxquelles on ne peut échapper (naissance-vie-mort) et l'effort pour atteindre un monde idéal, un monde paradisiaque (avant la Chute). Dans cette pièce, les caractéristiques des personnages n'ont rien à voir avec celles désignées par le texte biblique : Caïn est sensible, assoiffé de connaissances, honnête, courageux, et Lucifer est peint comme gentil, honnête, le contraire « du mal sur terre » tandis que Dieu est décrit comme « le début du mal » parce que seul responsable de l'itinéraire de l'homme, de la Création à la chute. « Le Caïn de la Bible, jaloux et fratricide, est malheureusement hélas ! L'homme de tous les temps ; le Caïn de Byron est plutôt l'homme de certains jours et de certains esprits » (Girardin, 1863 : 193).

Dès le premier acte, nous assistons à la révolte de Caïn qui ne veut pas participer à la prière de remerciements, déplorant et s'éloignant de cette manière de la situation dans laquelle il est obligé de vivre, à savoir une vie condamnée à la mort inévitable : « Parce qu'Il est tout-puissant, est-il nécessairement toute bonté ? » (Byron, 2004 : 22). Après avoir été trompé par les mensonges et les promesses de Lucifer pour un monde sans mort, ce dernier compensant « le drame de la mort par l'accès à la connaissance parfaite » (Hussherr, 2003 : 416), Caïn décide de le suivre dans un voyage cosmique (tout le deuxième acte) pour lui montrer les autres mondes (le monde préadamite et le monde des morts, c'est-à-dire le passé de la Terre) et où les questions-réponses assouvissent la

⁶ Pour les rapprochements entre *Cain* de Byron et *The Ghost of Abel* de William Blake, rappelez-vous à Leslie Tannenbaum, « Lord Byron in the Wilderness : Biblical Tradition in Byron's "Cain" and Blake's "The Ghost of Abel" », *Modern Philology*, vol. 72, no 4 (mai 1975), 350-364.

curiosité de Caïn tout en créant d'autres questions. S'ensuivent bien des explications et des remarques faites par Lucifer sur la nature et l'existence humaines pour qu'il dise, à la fin, que la mort est inévitable et universelle (prédisant aussi la fin d'Abel) :

Lucifer (Acte II, Scène II) : La somme des connaissances humaines
Devrait se résumer à cela : avoir conscience de
toute l'insignifiance de la nature mortelle.
Transmets cette science à tes enfants, et
Tu leur épargneras bien des souffrances (Byron, 2004 : 105).

De retour sur terre (Acte III), troublé, Caïn s'oppose ouvertement à la passivité de sa famille vis-à-vis de leur situation. Abel incite Caïn à faire des sacrifices et quand Dieu n'accepte pas ses offrandes, Caïn, dans un état de fureur et essayant de renverser l'autel, tue Abel « à la suite de son propre conflit intérieur » (Bauer, 1974 : 87) qui est dominé par « la réalité physique de la mort [...], le forçant à succomber à la puissance de Dieu à qui il s'était opposé » (Tannenbaum, 1975 : 354). Et, ironie du destin, « Caïn accomplit son destin en essayant d'y échapper » (Hussherr, 2005 : 91). Suite donc à la révolte, puis au fratricide, l'Ange bannit (et bénit [Claudia Jullien, 2001 : 117] avec la marque) Caïn qui, rappelant la scène du *Paradis Perdu* de Milton, devient l'écho de ses parents, juste avant de prendre la route vers l'errance, disant à Adah : « nous nous dirigerons à l'est de l'Eden ; C'est là que la terre est la plus désolée, et elle sied à mes pas » (Byron, 2004 : 148). Ainsi, tous les constituants du mythe biblique s'y répondent : révolte, fratricide (sang innocent) et errance. *Cain* de Byron constitue une lecture métaphysique du mythe de Caïn et est une œuvre puissante surtout pour « sa philosophie manichéenne qui régit sa position théologique sur le dualisme des forces supérieures dans l'univers. « Représentant un antagonisme éternel qui vise à conquérir l'homme, Dieu et Lucifer coexistent et sont des forces égales, bien que diamétralement opposées dans les principes qu'elles adoptent » (Raïzis, 1994 : 263).

Byron, mort en Grèce, à Missolonghi, a marqué, de par sa lueur aurorale, la littérature romantique grecque, qui va de 1830 – terminus post quem – à 1880 – terminus ante quem – à tel point qu'un critique

littéraire éminent, Panos Moullas, a qualifié le romantisme grec de « byronien »⁷. Les deux romantismes qui fleurissent en Grèce sont nés en pleine période de Révolution (la guerre grecque pour l'Indépendance). « La littérature, dans la Grèce, du XIXe siècle, est marquée par deux renaissances, qui confèrent son caractère "national", la première au début du siècle dans les îles Ioniennes, la seconde à la fin du siècle à Athènes : l'une crée la poésie moderne, l'autre ajoute à la poésie la prose » (Mirambel, 1953 : 40).

L'École ionienne et l'École d'Athènes (ou romantisme athénien) se développent parallèlement dans deux régions différentes de la Grèce : dans les îles ioniennes, notamment à Zante avec Dionysios Solomos et à Corfou avec Andréas Calvos, et à Athènes avec les Phanariotes, Panayotis Soutsos et Alexandre Soutsos qui avaient reçu une formation française. *L'Errant* de Panayotis Soutsos inaugure même le romantisme grec en 1830. Les deux références explicites au scénario mythique de Gn 4 sont l'une de Solomos appartenant à l'École ionienne et l'autre d'Alexandre Soutsos qui fait partie du romantisme athénien. La différence la plus frappante entre les deux romantismes est la langue utilisée : l'École ionienne préférait écrire en démotique (la langue du peuple) alors que les athéniens écrivaient en katharévoussa (la langue savante, épurée) toujours sous l'emprise de l'intellectuel Adamance Coray. Les romantismes grecs imitent, par ailleurs, le romantisme occidental tout en gardant certaines caractéristiques propres à l'histoire culturelle grecque.

Pour ce qui est des îles ioniennes⁸, c'est la figure de Dionysios Solomos qui domine les autres poètes, et son œuvre est inspirée, soit de la Révolution grecque en général, soit de la sortie de Missolonghi. Il a écrit, entre autres, *l'Hymne à la Liberté* (1823), *l'Hymne sur la mort de Lord Byron* (1824), *La femme à Zante* (1826). Disciple d'Ugo Foscolo, donne à

⁷ Pour les influences de l'œuvre de Byron sur la littérature grecque du XIXe siècle, voir Athéna Georganta, *Αιών Βυρωνομανής: Ο κόσμος του και η νέα ελληνική ποίηση* [Un siècle obsédé par Byron: son monde et la poésie grecque moderne], 1992 (en grec).

⁸ Notons que les îles ioniennes étaient sous l'occupation vénitienne, puis sous l'occupation française, ce qui marque une influence profonde en matière de littérature.

la Grèce moderne sa première grande production poétique : *l'Hymne à la Liberté* composé de 158 strophes, écrit comme chant pour la lutte des Grecs contre les Turcs et la libération de la Grèce, a été mis en musique par Nicolaos Mantzaros en 1828 à Corfou. C'est selon les suggestions du premier ministre grec, Spyridon Trikoupis⁹ que le jeune Solomos entreprendra d'écrire en grec – pour la première fois – *l'Hymne* qui fera de lui le poète national grec. Quand nous disons que le romantisme grec est byronien, nous en avons manifestement la preuve dans les notes de Solomos accompagnant *l'Hymne* où le poète annonce qu'il s'est inspiré de *Don Juan* de Byron : « Lord Byron, dans *Don Juan* (canto III, & LXXXVO, stanza 16), introduit un poète grec, qui tient une coupe, et [qui est] dans le désespoir et la douleur que lui inspire l'esclavage de sa patrie¹⁰ [...] » (Solomos, 1986 : 98).

Pour revenir maintenant au mythe de Caïn, il est à noter que, d'une part, le sentiment religieux est assez diffus dans la poésie de Solomos à tel point que ses critiques croient qu'il finit par théologiser, et d'autre part, que la figure de Caïn n'y apparaît pas, laissant sa place à son ombre, qu'il éclipse en raison de l'acte criminel, Abel. Solomos utilise des images, des idées, des mythes d'origine biblique qui renvoient soit à des textes de l'Ancien et du Nouveau Testaments, soit à des positions des Pères de l'Église. *L'Hymne à la Liberté* s'adresse aux révolutionnaires grecs pour les encourager et les tancer afin de ne pas s'entretuer : « Sortie des ossements sacrés des Hellènes, et forte de ton antique énergie, je te salue, je te salue, ô Liberté ! »¹¹ (Solomos, 1825 : strophe 2), et aux

⁹ Trikoupis lui a dit « La Grèce attend son Dante ». Solomos, comme Byron d'ailleurs, utilise des épigraphes tirées de la *Divine Comédie* en tête de ses poèmes. Au début de *l'Hymne à la Liberté* on lit la citation suivante de Dante : « Libertà vo cantando, ch'è si cara/come sa chi per lei vita rifiuta ». Par contre, pour ce qui est des influences de Dante sur Byron, voir Charles Dédéyan, *Dante dans le romantisme anglais*, Paris : SEDES, 1983, 173-195.

¹⁰ Toutes les citations sont prises dans cette édition. Concernant les influences de Byron sur Solomos, nous renvoyons à l'article de Marios Byron Raïzis (2006 : 111-124).

¹¹ Ce quatrain nous rappelle aussi le tableau d'Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*.

philhellènes européens pour leur montrer le caractère sacré de leur combat pour la liberté (contexte révolutionnaire), et demander ainsi indirectement de l'aide : « Sous un vêtement ensanglanté, tu sortis, je le sais, d'un pas furtif et silencieux, pour aller mendier l'assistance des nations étrangères » (strophe 9). Il met en exergue les idéaux révolutionnaires et décrit « les souffrances du peuple grec sous l'oppresseur, l'héroïsme de ses luttes, ses déceptions et ses espoirs » (Mirambel, 1953 : 43). Dans ce poème lyrique, la Liberté qui raconte tous les exploits du peuple grec contre les Turcs (la prise de Tripolitsa, le premier siège de Missolonghi, etc.) est personnifiée et déifiée : « Et toi, divine, immortelle Liberté, à qui rien n'est impossible, tu te promènes toute sanglante sur la plaine homicide » (strophe 82). Cette allégorie féminine s'identifie à la Grèce et à la Religion chrétienne. La Révolution grecque, à travers son rapport au mythe, s'exprime comme un acte rituel du renouveau grec. Dans un état de mysticisme chrétien guidé par la Liberté et la Religion, « le poète représente [à travers certaines images] la Grèce chrétienne combattante » (Karavournioti, 2007 : 16).

Force est de constater que le poème abonde de références bibliques renvoyant à des épisodes et à des personnages de l'Ancien Testament afin de venir, vers la toute fin, à Abel. Le poète passe par Moïse qui prédit la catastrophe et la destruction des Turcs : « Ah ! Que n'ai-je maintenant les accents de Moïse ! Au moment où la mer engloutissait les infidèles » (strophe 118), alors que deux strophes plus bas (strophe 120), il évoque la prophétesse Myriam, sœur d'Aaron, qui « accompagnait des sons harmonieux du tambour ces touchants concerts », le poète donnant dans ses notes le passage de la citation biblique (Ex 15). L'utilisation de ces deux personnages bibliques est fort suggestive. Comme Dieu a fait traverser au peuple israélite la Mer Rouge qui s'est refermée sur l'armée égyptienne qui était à leur poursuite, Solomos se sert de cet épisode biblique, tout en faisant référence au chant de Myriam (Ex 15,21) pour la victoire en offrande à Dieu (« Chantez pour Yahvé car il s'est couvert de gloire, il a jeté à la mer cheval et cavalier »), afin de présager le dénouement de la Révolution, à savoir la victoire imminente des Grecs contre les Turcs, toujours à l'aide

de Dieu. Le poète, comme un autre Moïse, essaie de conduire le peuple, par le biais de son poème, vers le pays de Canaan (la terre promise), donc vers la Liberté.

Après avoir admonesté les Grecs contre la discorde qui règne sur terre (« La Division, dont la main perfide tient un sceptre éblouissant », strophe 144), surtout entre frères humains (« ô magnanimes guerriers ! Ne permettez pas à l'Envie de dire que votre bras dénaturé frappe le sein d'un frère », strophe 146), le poète incite les guerriers à ne pas s'entretuer par jalousie pour quelque raison que ce soit, à se concilier dans un but commun, à savoir se libérer du joug musulman (« Je vous conjure par ce précieux sang que vous prodiguez pour la patrie et pour la religion, aimez-vous avec tendresse, embrassez-vous comme des frères », strophe 149), avant de lancer une grave accusation contre les rois et les potentats de l'Europe qui restent indifférents vis-à-vis de la situation des Grecs en leur rappelant que le sang innocent versé depuis la Création du monde peut s'insurger à tout instant : « c'est pour cette croix auguste [le signe sur le drapeau] que des milliers de chrétiens ont versé leur sang innocent qui crie vengeance du sein de la nuit » (strophe 154). Il clôt donc le poème par la référence au fratricide génésiaque en prévenant ces potentats des dimensions et de l'épaisseur de leur révolte et de leur combat pour la patrie :

Ne l'entendez-vous pas, images du Très-Haut, cette voix déchirante ? Les siècles ont passé, et elle ne s'est pas tue un seul instant

Ne l'entendez-vous pas ? Elle retentit en tous lieux comme celle d'Abel ! Ce n'est point le souffle de la brise légère qui soupire à travers le feuillage » (strophes 155-156).

C'est l'injustice et l'oppression qui s'instaurent et qui conduisent à la révolte. Le poète, par le recours au mythe de Caïn, met en relief justement ce désintérêt des potentats européens pour le sang innocent analogue à celui d'Abel. Les Grecs sont les justes persécutés (Mt 23, 35), à l'instar d'Abel, dont le sang est si éloquent et déchirant qu'il retentit en tous lieux à travers les siècles et ne se tait pas marquant l'aspect universel de l'injustice de cet acte. Le poète demande aux puissants d'écouter la voix du sang (Gn 4,10) des Grecs qui se répand comme

l'image d'une brise à travers le feuillage, donc du sol. Solomos réécrit, à notre sens, parfaitement le verset 10 de Gn 4 à tel point que tous les mythes qui composent le mythe de Caïn et d'Abel sont présents : Dieu, le crime et la voix du sang d'Abel qui vient du sol. Aussi le lieu est-il signifiant dans le processus de l'initiation de Caïn, « en l'absence d'intervention du père, Caïn a écouté une autre voix, celle du péché, tapi à la porte » (Hussherr, 2003 : 414). En absence d'aide et d'intérêt de la part des potentats pour la Révolution grecque de 1821, Solomos met en scène la voix déchirante d'Abel représentant de la sorte le sang grec qui est et doit être versé injustement tout en mettant en évidence l'inertie générale des européens pour la situation grecque qui font couler le sang innocent par leur indifférence, et qui deviennent la personnification de Caïn, ce dernier n'entendant pas, de siècle en siècle, la voix retentissante d'Abel victime. Le but de cette lecture/révolte politique du mythe de Caïn chez Solomos, avec toutes les références bibliques et plus particulièrement avec sa référence à Abel comme summum de son poème, est, d'une part, de réveiller aux grecs le sentiment national, ainsi que de mettre en garde les européens pour la situation sombre que traverse la Grèce, et, d'autre part, d'associer les expériences du présent à celles du passé nées de la rencontre de la fonction de l'imagination romantique et du recours aux mythes d'origine biblique. Sur ce point, il est à souligner que, malgré quelques divergences/flexibilités du mythe de Caïn dans la littérature romantique, les réécritures du Gn 4 se plaisent à s'appuyer sur le caractère de la rivalité des frères ennemis et le résultat/la conséquence de celle-ci.

Le mythe de Caïn est aussi exploité par un autre écrivain romantique grec, Alexandre Soutsos qui appartient au romantisme athénien. Esprit cultivé et agité, imprégné des enseignements de Coray dont il a fréquenté les salons à Paris et de la lecture des œuvres de Rousseau et de Voltaire ainsi que des chansons de Béranger, Alexandre Soutsos, connu comme auteur satirique, aux tendances libérales, a publié en 1835 l'un des premiers romans romantiques *L'Exilé de 1831*, peu après la publication du premier roman épistolaire *Léandre* de son frère Panayotis Soutsos. L'errance ne marque pas seulement les personnages de ses œuvres (comme *L'Errant* ou *L'Exilé*) mais aussi sa propre existence

puisqu'il faisait des déplacements successifs à l'intérieur et à l'extérieur de son pays. Dans *L'Exilé* on lit : « Il a trouvé du soulagement aux errances consécutives qui gardait son corps en mouvement, accordait un répit à son âme indignée¹² » (Soutsos, 1994 : 66). Le roman examiné est donc une sorte d'autobiographie où il raconte une histoire d'amour aux dimensions shakespeariennes et décrit les événements politiques de son époque ; fervent adversaire de la politique de Jean Capodistrias, Soutsos dénonce, dans son roman, le gouvernement capodistrien. Son *Exilé de 1831* a comme sous-titre « histoire tragicomique » démontrant que son arme n'est autre que la satire empreinte parfois d'un ton journalistique. Il y narre « des événements contemporains qui n'ont rien à voir avec le déroulement du roman mais qui donnent l'impression d'un récit interposé, parallèle » (Soutsos, 1994 : 43), tous les niveaux narratifs (diégétique, hypodiégétique, extradiégétique) y étant mêlés.

Tout au long de cette histoire, *L'Exilé* est dépeint à la fois comme le révolté, l'errant, l'assassin indirect, caractéristiques qui renvoient, dès le début, au scénario mythique de Caïn. L'absence, de surcroît, de nom met en évidence l'universalité du message d'Alexandre Soutsos. Il « revêt les événements politiques de *L'Exilé* d'un mythe romantique [...] qu'impose son tempérament et la mode de l'époque » (Sakhinis, 1997 : 51). À cette époque, Soutsos a déjà lu les œuvres de Byron dont il s'est inspiré. Comme *Cain* de Byron, *L'Exilé*, devant Capodistrias qui représente pour lui l'incarnation du mal, demande des explications pour la situation grecque. C'est alors que le gouverneur le traite en révolté pour tous les actes révolutionnaires dressés contre lui : « emmenez-le... a dit aux gardes une fois entrés. Sur l'îlot Bourdzi, le révolté... » (Soutsos, 1994 : 105) et, plus loin, l'Exilé est condamné à mort « en raison de sa révolte » (Soutsos, 1994 : 129). À part les références à la politique de cette époque, la critique de celle-ci par l'Exilé, son emprisonnement, puis sa libération par sa bien-aimée Aspasia, l'histoire romantique qui s'y déroule, se résume ainsi : l'amour commun de l'Exilé et de son meilleur ami, Nikissistratos dont « les liens de notre [leur] amitié étaient

¹² Toutes les citations sont tirées de l'édition d'Alexandre Soutsos, *L'Exilé de 1831 : histoire tragicomique* (texte établi et présenté par Loukia Droulia), 1994, 66.

forts » (Soutsos, 1994 : 110), pour la même femme qui s'appelle Aspasia. Pour ce qui est du mythe de Caïn dans ce récit, nous avons une lecture plutôt traditionnelle du quatrième chapitre de la *Genèse*, et ce, à deux reprises dans le roman.

Emprisonné à l'îlot Bourdzi (à la forteresse de Bourdzi¹³) pour désobéissance au gouvernement capodistrien, l'Exilé raconte sa vie à son co-prisonnier. Il décrit les liens « de l'amitié sacrée » (Soutsos, 1994 : 122) qui l'unissaient à son meilleur ami et la mort de ce dernier apprenant qu'Aspasia était amoureuse de l'Exilé. Nikissistratos lui avoue son amour pour Aspasia ; l'Exilé se sacrifie donc pour le bonheur de son ami en se rendant en Occident pour qu'Aspasia soit obligée d'épouser Nikissistratos. Mais, Nikissistratos apprenant par Aspasia qu'elle aime l'Exilé meurt de chagrin en envoyant par lettre sa dernière volonté à son ami, à savoir « de se marier à Aspasia et de la rendre heureuse » (Soutsos, 1994 : 122).

Il relate, ensuite, comment il a été emprisonné en expliquant à son co-prisonnier que tout a commencé par une lettre qu'il voulait envoyer à Aspasia. Mais son rival, Avghérinopoulos, ne remet pas la lettre à Aspasia et la remet aux autorités en disant que cela provient « du révolté exilé de Nauplie » (Soutsos, 1994 : 87). Une ordonnance d'emprisonnement est mise en vigueur alors que l'Exilé, sous l'emprise d'un sentiment religieux, va vers Athènes (la ville de Cécrops) et, de là, à Salamine où le chef de police voulant montrer sa foi et sa dévotion à Capodistrias met en place un projet pour l'arrêter ; il envoie, dans un premier temps, deux policiers pour l'espionner. L'un des deux policiers, comme une autre Salomé, demande au chef de police s'il veut qu'on lui « apporte sa tête » (Soutsos, 1994 : 97). L'Exilé, se baladant sur la plage, vient à la rescousse d'une mère assoiffée et affamée qui est sur le point de mourir. Elle lui demande de se confesser. Le papa que trouve l'Exilé,

convaincu que les jeûnes continus sont capables de racheter la transgression des Lois divines, il s'abstenait de la viande non seulement tous les mercredis, les

¹³ La forteresse Bourdzi est un fort militaire, un lieu stratégique se trouvant au milieu de la rade de Nauplie, en Grèce.

jeudis et les quatre grands jeûnes mais aussi les veilles de toutes les fêtes. Pour cela, il ne se différencie pas d'un squelette et avait l'apparence de Caïn ou des fèves des marais dont il se nourrissait. (Soutsos, 1994 : 99)

Non seulement il s'apparente à Caïn mais aussi à Judas : « comme Judas l'Ischariote, on disait, il aimait l'argent » (Soutsos, 1994 : 99), Abel et Jésus-Christ étant respectivement leurs victimes. Excepté la transgression des lois, Adam et Ève ont mangé le fruit défendu et Caïn a commis le premier meurtre dans l'histoire de l'humanité, le papa désirait, comme Judas qui voulait les deniers, le diadème pontifical ; il avait donc toutes les caractéristiques, sur les traces de Caïn, de l'homme corrompu. Il avait l'apparence de Caïn en ce qu'il a été le patriarche du genre humain qui a transgressé pour la première fois le commandement « tu ne tueras pas », bien avant que Moïse ne le reçoive. Comme Caïn a « trahi » son frère par jalousie et l'a tué, le papa, tel un Judas, se mit d'accord avec le chef de police pour qu'il lui livre le coupable, ce dernier lui promettant de l'aider à obtenir le sceptre pontifical. Le papa-Caïn y cède et l'Exilé est fait prisonnier. L'Exilé s'évade avec l'aide d'Aspasie, il se bat en duel avec Avghérinopoulos, son rival, pour l'amour d'Aspasie en le blessant mais sans le tuer. Peu avant la réunion des deux amants, Avghérinopoulos empoisonne Aspasie et la dernière scène entre l'Exilé qui retrouve Aspasie agonisante, rappelle la scène du grand amour shakespearien. Le roman clôt sur le « Journal intime de l'Exilé après la mort d'Aspasie » (Soutsos, 1994 : 205).

C'est dans ce journal que nous retrouvons la deuxième référence explicite à la figure de Caïn quand l'Exilé, dévoré par ses remords et en voyant le fantôme soit d'Aspasie soit de son ami Nikissistratos qui est « la victime déplorable de l'amour et de l'amitié » (Soutsos, 1994 : 207), se dit : « la désespérance frénétique du fratricide Caïn m'a envahi Quelle ardente encéphalite et quelle soif pour mon sang !... Je suis prêt à me suicider ... » (Soutsos, 1994 : 207). Ne voulant pas mettre fin à ses souffrances, il décide de ne pas se comporter en pleutre et de rester en vie pour souffrir jusqu'à la fin de ses jours et payer de la sorte les conséquences de son soi-disant crime ; ne sachant pas vers où il s'est dirigé, le narrateur omniscient prend la parole et nous dit qu'il a reçu

une lettre d'un ami de Constantinople lui donnant les dernières nouvelles de l'Exilé. Reprenant son ancienne résidence, l'Exilé donne encore l'impression d'être coupable si bien que ses serviteurs, ainsi que l'ami du narrateur, le regardant se balader dans sa maison et parler aux fantômes, se demandent : « Peut-être a-t-il rougi ses mains de sang innocent et est-il dévoré par les contrôles de sa conscience? » (Soutsos, 1994 : 209). Comme il a vieilli, « sur son front apparaît un dessin évident de vieux déchirement » (Soutsos, 1994 : 208), le narrateur le présentant comme s'il « assigne le présent au futur et défère la cruauté de la Terre à la justice du Ciel » (Soutsos, 1994 : 209). Par cette dernière description, le narrateur complète dans sa totalité le scénario génésiaque de Gn 4 avec toutes les images y afférentes : la cruauté de la Terre et la justice du Ciel, ainsi que le signe de Dieu sur le front de Caïn pour que « le premier venu ne le frappât point » (Gn 4, 15). L'Exilé, n'ayant pas commis de vrai meurtre, se sent coupable d'avoir déclenché, involontairement, des sentiments en Aspasia, ce qui justifie l'acte de fratricide puisque Nikissistratos était comme son frère. Même s'il a tout fait pour éviter le meurtre, comme le *Cain* de Byron, en s'auto-exilant, il accomplit sa destinée et tue Nikissistratos, à savoir l'Abel de l'histoire.

Ces deux références explicites ou implicites à Caïn dans la littérature romantique grecque – poésie et roman – puisées dans ce grand réservoir d'images et de mythes qu'est la Bible nous montrent que les écrivains grecs ont su intégrer dans leurs œuvres l'héritage du romantisme européen et particulièrement celui de Byron et de Hugo : la lecture traditionnelle du mythe de Caïn chez *L'Exilé* de Soutsos, tout comme chez Solomos, conduit inévitablement à la révolte qui prend des dimensions politiques lorsque *L'Exilé* est confronté au gouverneur Capodistrias. Quant au mythe de Caïn, nous rejoignons parfaitement les propos d'Anne-Marie Pelletier : « plus encore que la scène du fratricide, c'est la figure de Caïn qui attire et inspire » (Pelletier, 1998 : 88).

En dernier lieu, une autre lecture romantique du mythe de Caïn s'impose : celle du poème « La Conscience », de Victor Hugo, tiré de *La Légende des siècles*. Extrait de la seconde partie du recueil intitulé « D'Ève à Jésus » (commencé en 1859 mais publié en 1884), ce long poème se

veut une lecture philosophique et historique de l'humanité selon le ton religieux et poétique hugolien : c'est le parcours de l'humanité qui va de la Création à l'Apocalypse, Caïn étant « la figure germinative du vaste enchaînement des ténèbres vivantes qu'est l'histoire humaine » (Pelletier, 1998, 92-93).

Hugo est contemporain des mythes qu'il emprunte ou qu'il crée : Caïn et Kanut, Ratbert et Jupiter sont tous vivants pour lui et il les hait de tout son cœur, puisqu'ils sont des figures de Napoléon III. Et, avec les figures de Satan dans la nuit ou de l'Ange révélateur du poème Dieu, la création mythologique adhère à la création religieuse. (Albouy, 1985 : 119)

À la suite du crime, Victor Hugo reprend dans son poème la fuite de Caïn, chassé du sol fertile par Dieu, la fuite étant mise en relief par l'allitération en « f » tout au long du poème. L'isolement et l'errance, par ailleurs, vont devenir des motifs récurrents tout autant pour la littérature que pour l'iconographie. Hugo met en scène un homme déchiré par les scrupules, poursuivi, où qu'il aille, par un œil. Il amplifie, au sens genettien du terme, cette conscience en nous faisant ressentir la malédiction de Caïn.

Il vit un œil tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement (vers 10-11)
L'œil à la même place au fond de l'horizon(vers 23)
Je vois cet œil encore! (vers 34)
Cet œil me regarde toujours! (vers 39)
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn (vers 68)

Dans son scénario mythique, le poète grec Dionysios Solomos évoque le sens de l'ouïe par la voix d'Abel qui crie haut et fort l'injustice. En revanche, chez Hugo, nous retrouvons un autre sens : la vue par l'œil de la justice et de la conscience. Cet « œil de Dieu » n'est autre que sa colère pour le premier crime de l'humanité. L'œil dans les cieux poursuit sans cesse Caïn en le mettant dans un état de trouble psychique alors que le texte biblique ne nous dit rien sur son état psychologique après le meurtre. Il constitue la conscience et la voix de Dieu, Hugo nous faisant comprendre que l'homme ne peut se libérer de ses remords en fuyant ; en revanche, il est toujours dévoré de ceux-ci, c'est ce qu'on appelle la conscience humaine qui revient chez l'homme d'une manière

obsédante. Nous reconnâtrons « en l'œil qui poursuit Caïn le signe tangible de la lumière divine ; et nous n'aurons pas de peine à comprendre que le fugitif essaie de s'y soustraire par l'accumulation d'écrans opaques, générateurs d'obscurité, c'est-à-dire instruments du Mal » (Hugo, 1950 : xi). Accompagné de sa descendance, il erre en fuyant l'œil de Dieu mais, quand Caïn constate l'inutilité de cette fuite, il décide d'arrêter de fuir, et de bâtir une ville (le pronom personnel indéfini « on » marque la notion de collectivité non seulement pour ce qui est de la famille de Caïn mais aussi et par extension de l'Humanité). Il essaie d'échapper, par tous les moyens techniques disponibles à l'époque, du regard de Dieu qui symbolise son crime impardonnable. Le pardon de Caïn en fin de compte ne peut être envisagé que sur le plan eschatologique.

Dans le poème de Victor Hugo, nous assistons à une progression par étapes¹⁴ des Temps humains et du progrès technique qui dégénère la véritable nature des êtres humains. Chez lui, l'Histoire n'est pas falsifiée, en revanche, il y a « une fidélité absolue à la couleur des temps et à l'esprit des civilisations diverses » (Hugo, 2000 : 47). La construction de la ville-forteresse (la ville d'Hénoch) où il s'est réfugié, dans le poème comme dans le texte biblique, détache clairement les civilisations rurales des civilisations urbaines ; Caïn du poème dit que c'est une ville « énorme et surhumaine » (vers 45), « une ville d'enfer » (vers 52) alors qu'il se révolte contre Dieu en le mettant hors des portes de la ville : « Défense à Dieu d'entrer » (vers 55). Toujours est-il que l'œil, comme s'il le jugeait constamment, ne le laisse pas trouver son calme même dans le tombeau. Il se fait enterrer vivant :

Je vais habiter sous la terre
Comme dans son sépulcre un homme solitaire;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien (vers 61-63)

Caïn s'isole en devenant son propre prisonnier car les Érinyes-Conscience sont toujours là. Cette fresque désigne le progrès de l'âme

14 « J'écris tout simplement l'Humanité, fresque à fresque, fragment à fragment, époque à époque » écrira le poète à son éditeur, citation reprise dans Judith Wulf, *La Légende des siècles de Victor Hugo* (2001 : 12).

humaine et est conçue comme « un progrès vers l'idéal sensible dans les légendes » (Wulf, 2001 : 78). Chez Hugo, selon P. Albouy, « il s'agit moins de l'utilisation d'un matériel mythique que d'une création mythologique » (Albouy, 1985 : 117), l'élaboration de cette fresque étant bien mieux que n'importe quelle exégèse. Le progrès est indissociable du chemin vers l'idéal qui implique toujours une dimension divine. Ce poème philosophico-historique organisé autour du progrès de l'Humanité met en avant ce proscrit de l'histoire humaine, si cher aux romantiques, justement pour parler des origines et par analogie aux concepts du Bien et du Mal (de la lumière et de l'ombre, cette dernière si souvent citée dans le poème) de façon à ce que le poème ait une telle dynamique qu'il a pu inspirer nombre de peintres¹⁵ comme Fernand Cormon qui transpose en peinture, en 1880, d'une manière étonnamment fidèle le poème de Victor Hugo.

Au terme de cette étude sur la présence de Caïn dans la littérature, il importe de rappeler que le mythe de Caïn, mythe de création et/ou de (re)commencement, constitue l'un des mythes le plus souvent repris par les romantiques qui développent ses potentialités à partir des silences. Les différentes facettes de la figure ambiguë et paradoxale de Caïn et les différents constituants du scénario génésiaque se mirent dans l'imaginaire littéraire, mais aussi pictural, de l'époque romantique qui assigne au concept de la révolte caïnique une toute autre dimension. La révolte, d'abord métaphysique chez Byron où Caïn est innocenté, se transforme en révolte politique aux tonalités bibliques en Grèce avec *L'Hymne à la Liberté* de Solomos alors que chez Soutsos, la révolte ne devient politique que quand le récit se réfère à l'opposition absolue entre Jean Capodistrias et L'Exilé, ce dernier s'exprimant ouvertement contre la politique du gouverneur ; c'est dire que le mythe de Caïn se trouve, chez Soutsos, à mi-chemin entre révolte politique et lecture traditionnelle avec tous les mythèmes y afférant. Ces révoltes nous

¹⁵ Pour la présence de Caïn dans la peinture du XIXe siècle, se rapporter à notre étude : Christos Nikou, « Caïn et Abel : de la Bible à la peinture du XIXe siècle », in Aurélia Hetzel (dir.), *Bible et intermédialité : de la lettre aux images*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres » (série « Littérature générale et comparée »), à paraître en 2016.

conduisent naturellement au poème philosophico-historique de Victor Hugo qui ne présente plus un Caïn révolté mais une lecture politisée du chapitre 4 de la Genèse puisque Caïn, comme nous l'avons vu, est Napoléon III (« La Conscience » devait initialement figurer en préambule des *Châtiments*).

Caïn apparaît souvent glorifié lorsqu'il se révolte contre Dieu (surtout chez Byron et Hugo dont le vers de ce dernier est significatif : « Et le soir, on lançait des flèches aux étoiles », vers 49). La conscience religieuse prônée par les littératures grecque, française et anglaise, « anime la vie des hommes par l'irradiation de sa ferveur à partir du Centre de l'existence une fois découvert. La religion est la force centrifuge et centripète dans l'esprit humain, et ce qui lie les deux » (Gusdorf, 1983 : 209). Tout au long de ce travail nous avons pu repérer différentes lectures dans différents contextes socioculturels du même mythe : des lectures métaphysiques chez Byron et politique de Dionysios Solomos aux lectures traditionnelle du fratricide brouillée par des faits historiques chez Alexandre Soutsos et philosophico-historique et politisée chez Hugo. Ainsi, la plupart de ces œuvres « à sujet biblique apparaissent comme des paraphrases de combat où la Bible est utilisée contre la Bible » (Pelletier, 1998 : 101). Il n'en demeure pas moins que l'Humanité s'est bâtie sur le crime de Caïn, ce crime n'étant autre chose que la perpétuation, après le péché originel, du Mal dans les siècles des siècles...

Bibliographie

Œuvres étudiées

- Byron, George Gordon, *Caïn* (traduit de l'anglais par Gaëlle Merle), Paris : Allia, 2004.
- Hugo, Victor, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu* (édition établie et annotée par Jacques Truchet), Paris : Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- Hugo, Victor, *La Légende des siècles : première série* (Présentation et notes par C. Millet), Paris : Librairie générale française/Livre de Poche, 2000.
- Salomos, Dionysios, *Dithyrambe sur la Liberté* (traduit du grec moderne par Stanislas Julien), Paris : Édition de l'Imprimerie de Firmin Didot, 1825.

- Solomos, Dionysios, *Œuvres complètes*, Tome I : *Poèmes* (édition établie et annotée par Linos Politis), Athènes : Ikaros, 1986.
- Soutsos, Alexandre, *L'Exilé de 1831 : histoire tragicomique* (édition établie par Loukia Droulia), Athènes : Fondation de Costas et Eléni Ourani, coll. « Bibliothèque néo-hellénique », 1994.

Ouvrages critiques

- Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 1969.
- Albouy, Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris : José Corti, 1985.
- Altvater, Ernest W., « Cain and Abel : Gen. 4:3-8 », *The Biblical World*, vol. 32 n° 4 (Oct. 1908), 277-280.
- Bauer, Stephen, « Byron's Doubting Cain », *South Atlantic Bulletin*, vol. 39 n° 2 (mai 1974), 80-88.
- Bercoff, Brigitte et Fix, Florence (dir.), *Mythes en images : Médée, Orphée, Oedipe*, Dijon : EUD, coll. « Écritures », 2007.
- Dabezies, André, « Figures mythiques et figures bibliques », in Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel (éd.), *Figures bibliques, figures mythiques : ambiguïtés et réécritures*, Paris : ENS/Rue d'Ulm, 2002.
- Chauvin, Danièle, « Bible et mythocritique », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, 41-50.
- Chauvin, Danièle, « Hypertextualité et Mythocritique », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris : Imago, 2005, 175-181.
- Frye, Northrope et Macpherson, Jay, *Biblical and Classical Myths: the mythological framework of western culture*, Toronto : University of Toronto Press, 2004.
- Gibert, Pierre, *Bible, mythes et récits de commencement*, Paris : Seuil, coll. « Parole de Dieu », 1986.
- Girardin, Saint-Marc, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, Paris : Charpentier, tome II, 1863.
- Gusdorf, Georges, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris : Payot, 1983.
- Hussherr, Cécile, *Cain et Abel dans les littératures anglaise et française du XIX^e siècle*, thèse NR soutenue à l'Université de Marne-la-Vallée, 2002.
- Hussherr, Cécile, « Caïnisme et lieux initiatiques : une trouvaille du romantisme? », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces (Actes du XXX^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée)*, Limoges : Pulim, coll. « Espaces humains », 2003.
- Hussherr, Cécile, *L'Ange et la Bête : Caïn et Abel dans la littérature*, Paris : Éditions du Cerf, coll. « Cerf – Littérature », 2005.

Les Cahiers du CREILAC 1

- Jullien, Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris : Vuibert, 2001.
- Karavournioti, Agkéliki, « L'élément religieux dans l'œuvre de Dionysios Solomos », *Dafni*, n° 18 (juillet 2007), 16-18.
- Marguerat, Daniel et Bourquion, Yvan, *Pour lire les récits bibliques : initiation à l'analyse narrative*, Paris/Genève : Éditions du Cerf/Labor Fides, 1998.
- Mirambel, André, *La littérature grecque moderne*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je », n° 560, 1953.
- Pelletier, Anne-Marie, « Caïn et Abel dans la littérature du XIXe siècle », in Dominique Cerbelaud et Gilbert Dahan (dir.), *Caïn et Abel : Genèse 4*, Paris : Éditions du Cerf, coll. « Cahiers Évangile », supplément, n° 105 (septembre 1998), 88-101.
- Raïzis, Marios Byron, *La poésie de Byron : panorama et commentaire*, Athènes : Gutenberg, 1994 (en grec).
- Roques-Léonard, Véronique, *Caïn et Abel : Rivalité et responsabilité*, Monaco : Éditions du Rocher, coll. « Mythes & Figures », 2007.
- Sakhinis, Apostolos, *Le roman néo-hellénique : histoire et critique*, Athènes : Hestia, 1997.
- Schaefer, Jacqueline Thibault, « Récit mythique et transtextualité », in Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, coll. « Travaux et Recherches UL3 », 1994, 53-66.
- Sellier, Philippe, « Caïn », in Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1998, 254-264.
- Tannenbaum, Leslie, « Lord Byron in the Wilderness : Biblical Tradition in Byron's "Cain" and Blake's "The Ghost of Abel" », *Modern Philology*, vol. 72 n° 4 (mai 1975), 350-364.
- Wulf, Judith, *La Légende des siècles de Victor Hugo*, Neuilly sur Seine : Atlande, coll. « Clefs concours – Lettres XIXe siècle », 2001.