

La réhabilitation de Caïn à l'époque du Sturm und Drang /  
Alain Préaux. — Extrait de : Revue des lettres et de  
traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 8 (2002), pp. 29-45.

Notes au bas des pages.

I. Ecrivains allemands. II. Littérature allemande — 18e  
siècle.

PER L1037 / FL106886P

# LA RÉHABILITATION DE CAÏN À L'ÉPOQUE DU *STURM UND DRANG*

Alain PRÉAUX  
Université Libre de Bruxelles

Dans les années 1770, une nouvelle génération d'écrivains allemands, dont le jeune Goethe allait rapidement prendre la tête, entra en révolte contre les valeurs imposées par la raison et la tradition, auxquelles elle opposa les revendications du cœur et de la passion. Ces pré-romantiques furent bientôt appelés *Stürmer und Dränger*, d'après une pièce de théâtre écrite par l'un d'eux, Maximilian Klinger, et intitulée *Sturm und Drang*, soit «Orage et Assaut». Ce sont des mécontents, des *angry young men* avant la lettre, qui dénoncent l'absolutisme d'un système politique et social figé et hypocrite, où la figure dominante du père a pour fonction de perpétuer le mode de vie patriarcal hérité depuis la nuit des temps. Aussi n'est-il guère surprenant de les voir nombreux<sup>1</sup> à recourir au motif du fratricide afin d'illustrer plastiquement leur opposition: en tuant le frère privilégié par le père, c'est ce dernier que vise en réalité le meurtrier révolté. Il s'agit d'un cas de transfert, bien connu en psychopathologie<sup>2</sup>, et qui permet ici à l'écrivain de dissimuler quelque peu une agression qui, autrement, aurait paru intolérable<sup>3</sup>. Parmi les personnages mythiques

---

(1) Anton von Leisewitz (*Julius von Tarent / Julius de Tarente*), Maximilian Klinger (*Die Zwillinge / Les Jumeaux*), Friedrich Maler Müller (*Der erschlagene Abel / Abel terrassé, Adams Erwachen und erste selige Nächte / L'éveil et les premières nuits bienheureuses d'Adam*), Wolfgang von Goethe (*Claudine von Villa Bella / Claudine de Villa Bella*), et plus tard Friedrich Schiller (*Die Räuber / Les Brigands*).

(2) Corman, L., *Psychopathologie de la rivalité fraternelle*, Bruxelles, Dessart, 1970; Préaux, A., *Le motif des frères ennemis chez Friedrich Schiller*, in *Études Germaniques*, 36, 1981 (1), pp. 15-21.

(3) Ce n'est qu'un siècle et demi plus tard, à l'époque expressionniste, que les écrivains allemands oseront, massivement, traiter le motif du parricide.

incarnant la rivalité fraternelle, citons en premier lieu Caïn et Abel: à la différence d'autres affrontements célèbres, tels que celui d'Étéocle et Polynice ou celui de Romulus et Remus, la confrontation entre les deux frères du récit de la Genèse (IV, V. 1-16) se solde en effet par le meurtre du premier homme, ce qui lui confère une valeur tant primordiale qu'archétypale. C'est pourquoi je me suis proposé d'analyser dans le présent article la figure de Caïn telle qu'elle apparaissait dans deux œuvres de Friedrich Maler Müller<sup>4</sup>, un *Stürmer und Dränger* tombé dans un certain oubli, mais qui jouissait alors d'une incontestable notoriété. Le but poursuivi est de dégager les lignes de force qui ont amené l'auteur à présenter, pour la première fois dans l'histoire du thème de Caïn, le fratricide d'une manière positive, à l'image des drames contemporains relatifs au motif des frères ennemis. En vue de mieux faire ressortir l'originalité des pièces de Maler Müller par rapport à celles qui les ont précédées, je retracerai d'abord (très) brièvement l'histoire du thème de Caïn et Abel<sup>5</sup> depuis ses origines jusqu'au *Sturm und Drang*.

\*

Si, dans le récit biblique, Abel passe pour le pieux pasteur dont l'offrande est acceptée par Jéhovah, le laboureur Caïn ne jouit pas de la même faveur auprès de l'Éternel, alors qu'il s'acquitte d'un sacrifice pourtant similaire: aussi paraît-il dès le début frappé (injustement?) par la malédiction divine, tandis que son frère semble (inexplicablement?) touché par la grâce. Le Nouveau Testament, quant à lui, verra en Abel la première préfiguration du Christ et de son sacrifice personnel<sup>6</sup>: Abel sacrifie un agneau et meurt lui-même comme un agneau, tout comme le Christ, agneau de Dieu, se sacrifiera volontairement pour le salut de

---

(4) Friedrich Müller (1749-1825) fut surnommé «Maler», car sa principale vocation était celle de peintre.

(5) Pour une histoire plus détaillée, on consultera les ouvrages suivants: Brieger, A., *Kain und Abel in der deutschen Literatur*, in *Stoff- und Motivgeschichte in der deutschen Literatur*, Wien/Leipzig, 1934; Rotschild, J., *Kain und Abel in der deutschen Literatur*, Diss. Frankfurt, 151 pages; Wolfram, M., *Die Kaindramen der deutschen Literatur*, Diss. Wien, 1923, 121 pages.

(6) Matthieu, 23, 35; Première Épître de Jean, 3, 11-12.

l'humanité. Les Pères de l'Église reprendront à leur compte cette conception d'Abel en tant que préfiguration du Christ<sup>7</sup>. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que le personnage d'Abel soit considéré tout au long du Moyen Âge comme le symbole de la vertu, de la piété, de la soumission à Dieu, bref comme un modèle de perfection morale. En revanche, Caïn devait incarner le principe du Mal sous toutes ses manifestations: la méchanceté, l'envie, l'avarice, etc<sup>8</sup>... En fait, le récit biblique (IV, 1-16) n'était alors pas traité pour lui-même mais s'incorporait dans un ensemble plus vaste, l'histoire de la rédemption de l'humanité, qui devait montrer la nécessité de la venue du Christ<sup>9</sup>. Il s'en suit que les auteurs médiévaux n'éprouvaient nullement le besoin de justifier l'acte de Caïn, et encore moins celui de sauver ce dernier<sup>10</sup>. Toutefois, dès le 16<sup>ème</sup> siècle, le thème devait connaître en Allemagne une évolution originale, lorsqu'il entra en contact avec la «Légende des fils dissemblables d'Ève»<sup>11</sup>: l'introduction de nouveaux personnages, tels que les sœurs de Caïn et Abel, permettait de mettre en place un motif déterminant en matière de rivalité fraternelle, à savoir celui de la jalousie amoureuse<sup>12</sup>, auquel Maler Müller fera entre autres appel. Il en va de même dans un autre récit, les «Annales d'Eutychius» (I, 15)<sup>13</sup>, qui présentent l'avantage d'expliquer un motif trop souvent passé sous silence, celui du sacrifice offert par Caïn et refusé - pour d'obscures raisons - par Jéhovah:

- 
- (7) Saint Augustin, *Contra Faustum*, XII, 9: «Abel, le frère cadet, est assassiné par son frère aîné! C'est le Christ, le chef du peuple cadet, qui est assassiné par le peuple juif, son aîné!»
- (8) Entre autres dans *Le Jeu d'Adam*, *Le Mystère de l'Ancien Testament*, *Le Jeu de Woodkirk*.
- (9) Pohle, A., *Das Gedicht "Quain" von Leconte de Lisle*, in *Hamburger Romanistische Studien*, Hamburg, 1964, Vol. 47, p. 17.
- (10) *Le Mystère de l'Ancien Testament* présente toutefois un essai intéressant d'explication du conflit intérieur de Caïn: le souci de préserver son droit d'aînesse et, partant, sa position de force, motive son ressentiment à l'égard d'Abel (cf. Pohle, A., o.c., p. 23)
- (11) Winzer, J., *Die ungleichen Kinder Evas in der Literatur des 16. Jahrhunderts*, Diss. Greifswald, 1908.
- (12) Selon une source de la Haggadah (cf. Aptowitz, "Kain und Abel" in der Agada, Wien/Leipzig, 1922, pp. 15-20), Caïn et Abel se seraient disputés pour leur héritage paternel, à savoir la possession de la terre, du «champ» sur lequel ils se tenaient, l'appellation de «champ» (= terre à fertiliser) pouvant tout aussi bien signifier «femme» (= la sœur jumelle d'Abel).
- (13) Citées par Winzer, J., o.c., p. 6.

«Lorsque les enfants eurent grandi, Adam dit à Ève que Caïn devrait épouser Owain, qui était née avec Abel, mais qu'Abel devrait prendre pour femme Azrun, laquelle était née avec Caïn. Cependant, Caïn dit à sa mère: «Je prendrai ma sœur, Abel n'a qu'à prendre la sienne». Car Azrun était plus belle qu'Owain. Voulant mettre fin à la querelle, Adam exigea que ses fils sacrifient, ensuite seulement ils pourraient recevoir leur épouse. Caïn apporta les fruits les plus beaux et les plus choisis de son champ. Mais lorsqu'ils atteignirent le sommet de la montagne, Satan souffla à Caïn de tuer son frère Abel à cause de sa sœur Azrun. C'est pourquoi Dieu n'accepta pas l'offrande de Caïn. Celui-ci fut rempli de dépit et de colère, et il se mit à envier son frère. Lorsqu'ils redescendirent, armé d'une pierre, il se rua sur lui, lui fracassa le crâne et le tua. Dieu bannit Caïn. Caïn partit pour Nud, mais il emmena sa sœur Azrun».

Le bannissement signifiait en réalité une vie d'errance perpétuelle et angoissante<sup>14</sup>, opposée à une existence sédentaire, d'emblée plus sécurisante. Il s'apparentait dès lors à une malédiction, à un signe maléfique que Caïn porterait dorénavant sur le front, pour le distinguer des autres êtres humains. Mais nul non plus ne pouvait désormais lui porter atteinte, car le maudit appartenait à Jéhovah. Quiconque le tuerait transgresserait la loi divine. En d'autres termes, dès ses origines, la «distinction» de Caïn recelait une ambiguïté fondamentale: d'une part, la condamnation à une vie «instable et fuyante» (Gen. IV, 14), d'autre part, la consécration d'une existence insigne, bien que maudite, mais marquée au sceau du génie<sup>15</sup>. Le signe de Caïn peut aller jusqu'à

---

(14) La racine «n-d» signifie «errance», «privation de patrie». Dans le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* (Paris/Turnhout, 1960, pp. 239/240), on trouve sous l'article Caïn la réflexion suivante: «Caïn devait s'établir dans le pays de Nod (...), c'est-à-dire qu'il devait errer dans la steppe comme un nomade (...). Ce récit est sans doute né chez les Israélites déjà fixés en Canaan, qui considéraient la vie nomade de leurs voisins, les Cinéens, comme le résultat d'un châtement pour un crime commis jadis».

(15) Ce n'est pas un hasard si la plupart des *Stürmer und Dränger* firent allusion aux adjectifs «instable et fuyant» et/ou au fameux signe frontal pour caractériser l'aspect fier et ombrageux de leur héros (potentiellement ou réellement) fratricide. Ainsi en va-t-il pour le Crugantino de Goethe dans *Claudine von Villa Bella*, (in *Goethes Sämtliche Werke*, Vol. 11, Stuttgart/Berlin, 1905, p. 43), tout comme pour le Guelfo de Klinger dans les *Zwillinge* (Stuttgart, Reclam, 1972, IV, 4), le Guido de Leisewitz dans le *Julius von Tarent* (Stuttgart, Reclam, 1965, IV, 6) et, bien sûr, pour le Caïn de Maler Müller dans *Der erschlagene Abel* (in *Stürmer und Dränger*, 3<sup>ème</sup> partie, éd. par A.Sauer, Berlin/Stuttgart, 1873, p. 190).

revêtir le caractère d'une grâce protectrice. Sinon, pourquoi Caïn serait-il devenu le fondateur d'une ville et de toute une lignée?<sup>16</sup>

Malgré l'introduction du motif de la jalousie amoureuse, le thème de Caïn ne connaît aucune évolution notable au cours du 17<sup>ème</sup> siècle, la littérature baroque s'en tenant généralement à la tradition chrétienne: Caïn continue à être considéré comme l'instrument de Satan, son frère restant l'*Abel justus*, le premier martyr de l'église chrétienne<sup>17</sup>. Il faudra attendre l'*Aufklärung* ou Siècle des Lumières pour assister à la mutation fondamentale du thème de Caïn, le méchant invétéré se transformant en un être déchiré, mais guère si mauvais, en un homme souffrant profondément de son déchirement et susceptible de glorification en raison de cette souffrance même<sup>18</sup>. Pour la première fois, on ne voyait plus dans la Bible les points de vue dogmatiques mais bien la beauté esthétique; d'après les préceptes des Suisses Bodmer et Breitinger, on se mit à interpréter les récits bibliques plus librement qu'autrefois. C'est dans ce cadre qu'il convient d'aborder les œuvres de Gessner et de Klopstock.

Si Gessner, dans *Der Tod Abels* (La Mort d'Abel), a recours au genre de l'idylle, c'est dans le but de représenter l'Âge d'or dont l'homme du 18<sup>ème</sup> siècle garde la nostalgie. Il partage les conceptions de son temps, celui de l'*Aufklärung*, selon lequel l'homme est bon de nature. Le mal métaphysique n'existe pas. Le seul défaut de Caïn est de ne pas bénéficier de l'éducation vertueuse de son frère Abel. Bien qu'il détonne dans «l'idylle» de Gessner, il se trouve dépourvu de tous les traits qui, autrefois, faisaient de lui un être aussi mauvais que pervers. Il s'efforce même de rendre justice à son frère et s'acquitte de son offrande dans un esprit d'obéissance et de bonne volonté. Le fratricide commis, il n'est plus que remords et désespoir: il ne comprend pas ce qu'il a fait.

On a reproché à Gessner de ne pas avoir motivé le fratricide à partir de l'évolution psychologique du meurtrier<sup>19</sup>. C'est ne pas avoir lu attentivement ce que l'auteur avait pourtant exprimé clairement au début de

---

(16) Calwer Bibellexicon, Stuttgart, 1873, p. 190.

(17) Matthieu 23,35; Première Épître de Jean, 3, 11-12.

(18) Rothschild, J., o.c., pp. 67-68.

(19) Idem, p. 73.

son deuxième Chant: il voulait montrer «la passion invaincue, impure, qui nous précipite et nous traîne dans des labyrinthes, où l'inquiétude, l'angoisse, la misère et le remords nous guettent»<sup>20</sup>. Bref, il avait davantage voulu dispenser une leçon de morale que faire œuvre de poète. Aussi, malgré une évidente transformation du thème, le Caïn de Gessner devait-il rester en quelque sorte prisonnier de la tradition, puisqu'il représente la disharmonie et non l'«eudémonie», l'idéal du 18<sup>ème</sup> siècle.

Si le péché originel et la malédiction s'effacent chez Gessner devant une atmosphère presque uniquement idyllique et optimiste, ils revêtent en revanche chez Klopstock une importance bien plus décisive. Le *Tod Adams* (Mort d'Adam) de Klopstock ne fait apparaître Caïn qu'après le fratricide. Mais ici, le coupable n'est pas tant Caïn qu'Adam lui-même, qui, «par sa faute, a introduit le péché au sein du monde»<sup>21</sup>. C'est pourquoi Caïn maudit son propre père, accentuant ainsi la culpabilité d'Adam, et apparaissant surtout comme un homme malheureux, accablé par le poids du péché, et non comme un vulgaire criminel. Comme chez Gessner, la souffrance peut sauver Caïn, mais chez Klopstock elle lui confère une puissance d'émotion, voire une grandeur inattendue.

Les bases théoriques de la nouvelle attitude envers les récits bibliques seront jetées par Johann Gottfried Herder, le père du *Geniezeit* (Temps des Génies) ou *Sturm und Drang*. Selon lui, les héros de Gessner et de Klopstock ne sont que des êtres sentimentaux du 18<sup>ème</sup> siècle, à mille lieues de la fraîcheur sensuelle et de l'originalité profonde de leurs modèles. L'acte de Caïn, dit Herder, trouve son origine dans la source aussi énigmatique que démoniaque, présente en chacun de nous. Qui donc, s'écrie-t-il, ne s'est jamais senti tel que Caïn, à tel moment, à telle période?<sup>22</sup> Le jalon était désormais posé qui fera de Caïn, chez Maler Müller, le «ganzer Kerl», le héros d'une seule pièce, prêt à se battre pour son droit et sa reconnaissance, et nullement désireux de payer pour les

---

(20) Gessner, *Der Tod Abels in Gessners Schriften*, 2<sup>ème</sup> Vol., s.l., 1790.

(21) Rothschild, J., o.c., p. 76.

(22) Herder, J.G., *Brief an Agathokles in Werke*, Suphan, Vol. 6, p. 168. Les œuvres de Maler Müller relatives au personnage de Caïn concrétisent les réflexions théoriques de Herder en la matière.

fautes de ses parents. Parallèlement, si, de l'*Adamsspiel* jusqu'à la *Tod Adams* de Klopstock, le personnage d'Abel était resté une figure juvénile sans caractère prononcé, à part celui de la piété, ce dernier trait fut peu à peu considéré de façon plus critique, pour se trouver finalement complètement déprécié: la piété fut interprétée comme hypocrisie, voire sournoiserie.

\*

L'esquisse<sup>23</sup> de Maler Müller intitulée *Der erschlagene Abel* paraît en 1775. Tout en passant sous silence le sacrifice des deux frères à Jéhovah et la scène du fratricide, elle décrit le deuil autour du cadavre d'Abel, puis l'irruption violente de Caïn, et enfin la rédemption du meurtrier. Sur le plan esthétique, elle se présente comme un cas exemplaire du *Sturm und Drang*: accumulation, répétition, points d'exclamation et de suspension, distorsion des liens syntaxiques, intensité de l'expression,

---

(23) Le genre de l'esquisse était alors à la mode, tout comme le fut deux décennies plus tard (sous le romantisme) celui du fragment. Le terme provient du grec *σχεδιαζειν* (= «inventer rapidement») et doit être mis en relation avec le latin «*schedum*», «pure expression du concept de l'improvisation» (cf. Piwonka, M. P., *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt am Main, 1949, pp. 89-90. Diderot compte parmi les plus ardents défenseurs de l'esquisse: «Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas» (in *Salon de 1765*, Œuvres, Vol. 13, p. 206) et «L'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée» (in *Salon de 1767*, Œuvres, Vol. 14, p. 434). Cependant, le genre de l'esquisse ne jouissait pas d'une estime unanime, loin de là. Déjà Schubart, un *Stürmer* ami de Maler Müller, écrivait à celui-ci: «Je crois que tu esquisses trop et tu n'achèves pas assez (...). Un homme qui possède un don poétique aussi grand que le tien ne doit pas être aussi insouciant et laisser couler les débordements de son cœur comme de la lave ardente, spectacle admirable, certes, mais brûlant et dévastateur. (cf. *Schubarts Brief an Müller*, in Ermatinger, *Deutsche Dichter, 1750-1900*, Frankfurt am Main, 1961, p. 159). L'un des premiers éditeurs de Müller, Seuffert, se fit également le défenseur d'un idéal artistique classique en reprochant au poète son manque de «forme stricte et rigide» (cf. Seuffert, *Maler Müller*, Berlin, 1877). Pourtant, c'est précisément dans l'art de l'esquisse que résidait la force et l'originalité de Müller. Lorsque ce dernier se rendit en Italie, sur le conseil de Lessing, pour y apprendre l'art classique, c'est-à-dire «l'achèvement de l'œuvre d'art», il perdit aussitôt toute spontanéité et imagination, pour sombrer dans un classicisme plat et banal, étranger à son être profond. Il faudra attendre les années 1960 avant de voir la réhabilitation des esquisses de Maler Müller, genre dans lequel il excella pendant une hélas courte période.



tout contribue à donner l'impression générale d'une force primordiale, aussi sauvage qu'irrésistible<sup>24</sup>. C'est pourquoi cette esquisse, même si elle s'inspire furieusement des quatrième et cinquième chants de l'œuvre de Gessner, *Der Tod Abels*, possède une tonalité incomparablement plus forte que son modèle<sup>25</sup>.

Le motif principal est annoncé dès le début: il s'agit du passage de la vie à la mort, objet d'effroi et d'incompréhension pour les premiers êtres humains. Car la mort se présente ici comme l'ultime conséquence, inéluctable, de la malédiction pesant sur la famille d'Adam depuis son bannissement du Paradis. Aussi, pour Adam et Ève, est-elle le dernier fruit de l'arbre de la connaissance<sup>26</sup>. D'où le crescendo de ce motif tout au long de l'esquisse:

“Tot! Tot! Das, meine Tochter, ist Sterben! (...) Nein, er ist nicht tot! Nein! Nein! Gelt, mein Abel? Bist nicht gestorben? (...) Dein Abel ist tot, entschlummert. (...) Ewig, ewig, ewig hin! (...) Ist er tot? Ist er hin, wie die Ziege, wie 's Lamm? (...) Und schlägt er also der Tod? Und trifft er dich, Adam, und mich und alle meine Kinder und sie alle, die lieben Kinder, alle, alle hier? (...) Tod! Uns und unseren Nachkommen! (...) Sie alle, Adam, alle die uns nachkommen, müssen sterben!”<sup>27</sup>

Conséquence ultime et logique de la malédiction, la mort d'Abel était inéluctable. Caïn n'a fait que la précipiter. Aussi n'est-il pas seulement le premier des meurtriers, mais aussi le révélateur de la mort<sup>28</sup>. Cependant, si les parents sont responsables de la mort d'Abel, seul Caïn l'est de l'assassinat de ce dernier, car c'est lui qui a répandu le sang de son frère.

(24) May, K., *Beiträge zur Phänomenologie des Dramas im Sturm und Drang*, in *GRM*, Heidelberg, 1930, p. 268; Beißner, F., *Studien zur Sprache des Sturms und Drangs*, in *GRM*, Heidelberg, 1934, p. 418.

(25) Rothschild, J., o.c., p. 84.

(26) *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969, p. 300.

(27) Maler Müller, *Der erschlagene Abel*, o.c., p. 186 (C'est bien sûr Ève qui parle); traduction proposée: «Mort! Mort! C'est ça, ma fille, mourir! (...) Non, il n'est pas mort! Non! Non! Non! Dis, mon Abel? Tu n'es pas mort? (...) Ton Abel est mort, endormi à jamais. (...) À jamais, à jamais, à jamais! Il n'est plus!(..) Il est mort? Il n'est plus, comme la chèvre, comme l'agneau? (...) Elle frappe donc, la mort? Donc, elle te frappera, toi, Adam, et moi, et tous mes enfants, et eux tous, les enfants chéris, tous, tous ceux-ci? (...) La mort! Pour tous et tous nos descendants! (...) Tous, Adam; tous ceux qui nous suivent, doivent mourir!»

(28) *Dictionnaire des Symboles*, o.c., p. 300.

Cependant, il rejette dans un premier temps la faute sur ses parents: ceux-ci, sachant pourtant que la malédiction pesait sur eux depuis leur expulsion du Paradis, n'ont rien fait pour prévenir la tragédie; au contraire, ils l'ont rendue inévitable en excitant l'envie et la jalousie du frère aîné: ne se sont-ils pas toujours montrés plus attentionnés à l'égard du cadet? Tandis qu'ils le rejetaient, lui, Caïn?<sup>29</sup> Mais soudain, il se ravise et décide d'assumer fièrement la réalité de son acte, annonçant ainsi les grands poèmes de Byron, Leconte de Lisle et Baudelaire, où Caïn apparaîtra comme le symbole de la responsabilité humaine:

“Und wenn ich denn bekennte? Fluch! Ich hab's getan! Hab' ihn erschlagen mit dieser Keule. Sieh!”<sup>30</sup>

La première réaction d'Adam est de maudire Caïn. Mais c'est à Dieu qu'il revient de maudire le fratricide. Devant cette terrible éventualité, Ève, bientôt imitée par Adam, supplie Jéhovah de se montrer miséricordieux. Ils sont écoutés et, dès lors, Caïn se trouve sauvé:

“Mit Barmherzigkeit hat der Herr gerichtet; hat mit Milde erhört das Flehen des ersten Menschen um seines Sohnes Leben.”<sup>31</sup>

\*

À la différence de l'esquisse *Der erschlagene Abel*, qui, par définition, n'entendait nullement s'attarder sur les motifs de la colère de Caïn, mais se contentait de les évoquer quasi en passant, il en va tout autrement dans l'idylle intitulée *Adams Erwachen und erste selige Nächte*, parue trois en plus tard, en 1778<sup>32</sup>: en effet, l'auteur s'emploie ici non seulement à les développer, mais il cherche même à les justifier.

Le contenu de l'idylle tient principalement dans le récit que fait Adam, en l'absence de Caïn, de ses premiers jours passés sur terre.

(29) Maler Müller, *Der erschlagene Abel*, o.c., p. 189.

(30) Ibidem; traduction proposée: «Et si donc j'avouais? Malédiction! C'est moi qui l'ai fait! qui l'ai abattu avec cette massue! Regardez!»

(31) Ibidem, p. 190; traduction proposée: «C'est avec miséricorde que le Seigneur a rendu son jugement; il a écouté avec bienveillance le premier homme l'implorer d'épargner la vie de son fils».

(32) Maler Müller, *Adams Erwachen und erste selige Nächte*, in *Stürmer und Dränger*, 3<sup>ème</sup> partie, éd. par A.Sauer, Berlin/Stuttgart, 1873.

D'emblée, le père de l'humanité est présenté comme un caractère noble et puissant, un véritable *Stürmer und Dränger*. Cependant, «il ne ressent que trop souvent le lourd poids du péché! Silencieux, ses regards se posent sur ses enfants, et son âme se trouble»<sup>33</sup>. Pour dissiper toute mélancolie, il reprend le fil interrompu de sa narration. On voit ici la fonction que remplit l'idylle: l'évocation des jours bienheureux doit créer une illusion, celle de retrouver le paradis perdu grâce à la magie du verbe, et de libérer ainsi l'homme - du moins temporairement - de tous ses maux et soucis. Le remède semble d'ailleurs faire recette, car Tirza, la sœur d'Abel, voudra à son tour «raconter tout cela à Caïn, pour que la lumière pénètre dans l'obscurité de son cœur»<sup>34</sup>. Et de fait, le «rude Caïn» sera lui aussi profondément touché par le récit adamique; il demandera même à ses parents de lui pardonner son attitude revêche et proposera une réconciliation générale:

“Mutter! Vater! Nimm mich wieder auf! Morgen wollen wir uns am Altar versöhnen!”<sup>35</sup>

Mais cette fin est illusoire. Malgré le pieux souhait d'Adam - «Dieu restaure enfin la paix entre nous!»<sup>36</sup> - le lecteur sait bien que le poids de la malédiction originelle est trop lourd et que le fratricide, par conséquent, aura bien lieu. Il le sait d'autant mieux qu'il a été initié au caractère fougueux et violent de Caïn tout au long du récit, maintes fois interrompu par des apparitions orageuses du frère aîné: en fin de compte, l'ambiance générale n'est nullement aussi «idyllique» qu'on aurait pu le croire. On mesure dès lors la distance qui sépare en réalité l'idylle de Gessner - voire de Klopstock - de celle de Maler Müller.

Déjà l'absence de Caïn durant la première partie du récit d'Adam avait donné lieu à un sentiment de malaise, contrastant fortement avec le ton lyrique de l'évocation du paradis. Comme si l'ombre de Caïn continuait à hanter les esprits. En effet, une fois à table, Adam reprend la parole et dit:

---

(33) Ibidem, p. 5: “Den schweren Druck der Sünde fühlt et nun oft! Schweigend hängen seine Blicke über den Kindern, und trüber wird's ihm in der Seele.”

(34) Ibidem, p. 32: “das alles erzählen; das wird Licht in die Dunkelheit seines Busens bringen.”

(35) Ibidem, p. 48; traduction proposée: «Mère! Père! Reprenez-moi parmi vous! Demain, nous nous réconcilierons devant l'autel!»

(36) Ibidem, p. 49: “Gott bringe einmal wieder Frieden unter uns!”

“Ich fühl’s, wir sinken immer tiefer zum Fluche hinab. (...) Warum kommen nun die Tiere nicht mehr, uns zu besuchen, wie in den ersten Tagen unserer Verbannung? (...) Das kommt alles von Kains Flüchen, von der Uneinigkeit zwischen Bruder und Bruder und Vater und Sohn, wovor auch die Tiere selbst einen Abscheu tragen. Alle Reinigkeit in unserem Umgang ist schon ausgetilgt; wie wird es in zunehmendem Alter noch ergehen?”<sup>37</sup>

Adam a bien entrevu la cause du drame qui couve: la mésentente entre les frères se double de celle entre Caïn et lui. Pourtant, son fils aîné lui ressemble, même s’il y a entre eux la distance qui sépare la copie (*Nachbild*) de son modèle (*Urbild*)<sup>38</sup>. Paradoxalement, c’est en raison de cette ressemblance, la force commune aux deux hommes, que le conflit risque d’éclater entre le fils et le père. Adam s’exprime à propos de Caïn en des termes assez violents:

“Aber dann, wenn er tückisch mehr noch vergisst als Kindespflicht und Bruderliebe, dann will ich mich über ihn aufmachen, ihm entgegentreten wie ein Fels dem Strom: fühlen soll er dann des Vaters Gewalt unter mir.”<sup>39</sup>

Si le père et le fils n’en viennent finalement pas aux mains, c’est grâce à la fonction conciliatrice d’Ève, qui n’arrête pas de calmer son mari<sup>40</sup>. Aussi l’opposition entre les deux fortes personnalités de l’idylle se trouve-t-elle atténuée. Abel, par contre, est un faible et, comme tel, il se

(37) Ibidem, pp. 32-33; traduction proposée: «Je le sens, nous sombrons de plus en plus dans la malédiction. (...) Pourquoi les animaux ne viennent-ils plus nous rendre visite, comme lors des premiers jours de notre bannissement? (...) Tout cela vient des malédictions proférées par Caïn, de la mésentente entre le frère et le frère, et entre le père et le fils, ce que les animaux eux-mêmes ont en horreur. Toute pureté a déjà été éliminée de notre entourage; comment cela va-t-il évoluer avec le temps?»

(38) Ibidem, p. 39. La force d’Adam est pure et harmonieuse, car encore proche de l’énergie divine dont elle émane; celle de Caïn, en revanche, est davantage «le résultat du combat, soumise au hasard de sa destination, dépourvue de toute simplicité divine et supérieure» (Ibidem: “mehr Werk des Kampfes, dem Zufall des Geratens unterworfen, verloren alle göttliche, erhabene Einfalt”). C’est pourquoi, lorsqu’ils sont assis l’un près de l’autre, ils présentent les mêmes traits, mais différente est leur expression et leur façon d’être (Ibidem: “einerlei Züge und doch verschieden im Ausdruck und Leben”).

(39) Ibidem, p. 34; traduction proposée: «Mais s’il oublie perfidement plus encore que le devoir filial et l’amour fraternel, je me dresserai contre lui, et je me tiendrai devant lui, comme un roc face à un fleuve; alors, il sentira en moi la force du père».

(40) Ibidem, p. 35.

sent méprisé par Caïn<sup>41</sup>, source d'un autre antagonisme, plus pernicieux peut-être que le premier<sup>42</sup>.

La polarité force/faiblesse est présente dès le début de l'idylle, et rendue au moyen de la symbolique animalière: Abel apparaît comme un joyeux et adorable berger, qui se propose de sacrifier un cerf, puis un agneau<sup>43</sup>. En revanche, Caïn vit comme un lion dans la fraîcheur de la forêt. Dès sa première entrée en scène, ses yeux jettent des regards fulgurants, pareils à ceux d'un lion<sup>44</sup>. Lors de son premier éveil, Adam vit venir vers lui le «fier lion»:

“Ganz Mannheit, behände Stärke, gedrungene Kraft geht er daher, wirft über sich den stolzen Nacken, das trotzige Haupt, und schüttelt die wilde gelbe Mähne. (...) Zum Kampf geboren, greift er alles an im edeln aufgereizten Zorne, nur Schwachheit verschmäht er (...), runzelnd die Stirne, zwei Flammen seine Augen. (...) Er ist ein gewaltiger Held, ein Führer bei Nachtzeit, im Dunkeln ist sein Gang. (...) Gerne bewohnt er die Höhlen im grünen Walde, wo der Strom im Felsen sich bricht, oder am kühlen Brunnquell.”<sup>45</sup>

Presque tous les adjectifs employés pour caractériser le lion s'appliquent également à Caïn: lui aussi, il est fier, altier, sauvage, courageux, etc. Lui aussi, il ne supporte pas la faiblesse, et vit au plus profond de la forêt, en compagnie des animaux. Tout comme le lion

(41) Ibidem, p. 38: “Er stößt mich weg, ich bin ihm zu weich, ein verächtliches Weib.”; traduction proposée: «Il me repousse, je suis trop faible à ses yeux, une femme méprisable».

(42) Il s'agit d'une dichotomie très connue dans l'histoire du motif des frères ennemis, à savoir la polarisation du conflit entre deux personnages opposés, avec d'un côté le frère «fortitudo» (ou «force») et de l'autre le frère «sapientia» (ou «sagesse»). Ces deux qualités peuvent dégénérer en défauts, la force se muant en violence et la sagesse en sounoiserie; cf. Mann, M., *Die feindlichen Brüder*, in *GRM, N.F.*, 18, 1968, pp. 225-247.

(43) Dans l'esquisse *Der erschlagene Abel*, sa mort avait déjà été associée à celle d'un agneau (o.c., p. 95: “Ist er hin (...) wie 's Lamm?” (traduction proposée: «Il n'est plus (...) comme l'agneau?»)

(44) *Adams Erwachen...*, o.c., p. 34.

(45) Ibidem, p. 12; traduction proposée: «Incarnation parfaite de la virilité, de la force souple, de la vigueur ramassée, voyez-le marcher, redresser son cou fier, sa tête altière et secouer sa crinière jaune et sauvage. (...) Né pour le combat, il attaque tout dans l'irritation de sa noble colère, il n'éprouve du dédain que pour la faiblesse (...), il plisse le front, deux flammes sont ses yeux. (...) C'est un héros violent, un chef la nuit, il va dans l'obscurité. (...) Il aime habiter les cavernes au sein de la forêt verte, là où le fleuve se brise contre le rocher, ou se reposer à la fraîcheur d'une source».

venait amicalement rendre visite à Adam, Caïn vivait jadis en harmonie avec son père. Mais à présent, il s'est éloigné de lui, à l'instar du lion et de tous les autres animaux, pour se retirer dans la forêt.

Autre parallélisme symbolique, récurrent dans l'idylle, celui entre Caïn et «le dragon, qui aime sa vie fougueuse et solitaire, qui ne vit que la nuit, et aime sentir les vagues noires de l'océan battre sa queue»<sup>46</sup>. De même, autour de Caïn, tout est obscur et sombre:

“Schwarz ist die Nacht, schwarz mein Mädchen, dunkel der Bergquell,  
dunkel ihr Auge! (...) Allein will ich bleiben, allein in schwarzer Nacht.  
Du bist meine Geliebte, schwarzbraune Nacht!”<sup>47</sup>

Même l'attitude de Caïn fait écho à celle du dragon, qui «tête baissée, jette des regards sombres, comme celui dont la vie n'est qu'inquiétude et pénible souffrance»<sup>48</sup>. Le recours à la symbolique animalière permet d'une part de mieux caractériser les personnages humains et d'autre part de dresser un parallélisme suggestif entre les deux mondes; c'est ainsi que Maler Müller parvient à insérer dans son idylle un combat fratricide entre l'éléphant et le rhinocéros, où ce dernier, étant le cadet, ne peut évidemment symboliser qu'Abel, même si celui-ci passe généralement pour «faible»: il ne s'agit pas ici de faiblesse physique, mais de faiblesse de caractère, de sournoiserie, d'hypocrisie, de trahison, bref de tous les moyens propres à remporter la victoire sur le frère «fort», grand, musclé, honnête, agréable, etc...:

“Jenseits ging das gewaffnete Nashorn, des Elefanten jüngerer Bruder an Größe und Kraft. (...) Tückisch (...) ist er, hat kein fröhlich Herz wie sein Meister, der liebevolle Elefant; misstrauisch schärft er an Klippen sein Horn. (...) Neid lässt ihn nicht ruhig (...), grollend im Busen, sucht er den Elefanten auf, dessen Ansehen und Größe ihn grämt. Doch wagt er 's nicht, ihn von vorn anzugehen.”<sup>49</sup>

---

(46) Ibidem, p. 4.

(47) Ibidem, p. 35; traduction proposée: «Noire est la nuit, noire ma fille, sombre la source de la montagne, sombre son œil! (...) Je veux rester seul, seul dans la nuit noire. Tu es ma bien-aimée, ô nuit brune et foncée!»

(48) Ibidem, p. 38: “finster unter sich blickend wie einer, der Unruhe und schwere Qual im Busen trägt”.

(49) Ibidem, p. 14; traduction proposée: «Là-bas s'en allait le rhinocéros tout armé, le frère cadet de l'éléphant en ce qui concerne la taille et la force. (...) C'est un sournois, il n'a pas le cœur joyeux de son maître, l'aimable éléphant; avec méfiance, il n'arrête pas d'aiguiser

Si les traits animaliers qui se rapportent à la figure de Caïn sont principalement ceux du lion et du dragon, voire de l'éléphant, on ne saurait en dire autant du personnage d'Abel, davantage associé au cerf, à l'agneau ou à la brebis. Il n'y a là rien d'étonnant, si l'on veut se souvenir que «l'apparition majestueuse et le comportement fier du lion confèrent à ce dernier une dignité toute masculine, dont force, courage et noblesse sont les principaux apanages; en revanche, le contraire de ces attributs se trouve symbolisé dans des animaux tels que le renard, le lièvre et le cerf»<sup>50</sup>. C'est pourquoi Abel est associé d'abord au cerf, ensuite à l'agneau ou à «la brebis, symbole de faiblesse, de tendresse et de douceur, mais aussi de bêtise»<sup>51</sup>. Sans doute est-ce pour cette raison que Caïn s'écrie, exaspéré par la préférence que son père porte à son frère cadet:

“Der Bube! (...) Bringt er ein Lied (...), da ist ein Loben beim Vater (...)  
und der Bube (...) dummer noch als seine Schafe, senkt, als schäm' er  
sich, die Augen nieder und wartet aufs letzte Wort sein Lob aus. Pfui!”<sup>52</sup>

Contrairement à Caïn, Abel vit entièrement dans l'ombre de son père. C'est un fils aimant et obéissant. Aussi Adam l'a-t-il placé à table à côté de lui<sup>53</sup>, au grand dam de Caïn, jaloux de son droit de primogéniture. Le frère aîné se sent inévitablement rejeté de chez lui, et traité comme un étranger<sup>54</sup>. Son père a beau lui dire qu'Abel va lui laisser sa place, tandis que le frère cadet obtempère avec un sourire bienveillant, l'ombrageux Caïn ne veut rien entendre et, sans même se retourner, il quitte la pièce en marmonnant<sup>55</sup>. S'en suit un long monologue, où le Stürmer Caïn

---

sa corne aux falaises. (...) La jalousie ne le quitte pas (...), plein de rancune accumulée, il part à la recherche de l'éléphant, dont le prestige et la grandeur l'affligent. Cependant, il n'ose pas l'attaquer de front».

(50) *Der Kleine Pauly*, 3<sup>ème</sup> Vol., Stuttgart, 1967, p. 705.

(51) *Ibidem*, 5<sup>ème</sup> Vol., p. 5.

(52) *Adams Erwachen...*, o.c., p. 36; traduction proposée: «Le coquin! (...) Il se ramène avec une chanson, et voilà le père qui le couvre d'éloges (...) et ce coquin (...), encore plus bête que ses brebis, baisse les yeux, comme s'il avait honte, puis il attend jusqu'au tout dernier mot de la louange. Beurk!»

(53) Il faut dire que Caïn espaçait de plus en plus ses visites, de sorte que sa place avait tendance à rester inoccupée. Mais dès qu'il vit qu'Abel l'avait remplacé auprès de son père, il ne rentra plus dîner sous le toit paternel (*Ibidem*, p. 31).

(54) *Ibidem*, p. 33.

(55) *Ibidem*, p. 34.

donne libre cours à ses passions destructrices<sup>56</sup>. En plus des avanies qu'il croit subir de la part de son père, il enrage à l'idée que sa sœur Melbœ, sa préférée, n'a d'yeux que pour ce lâche d'Abel<sup>57</sup>.

Bref, rejeté par son père, dupé par son frère, trahi par sa sœur, le pauvre Caïn n'a que trop de raisons de se révolter contre une famille, un ordre (patriarcal et divin) qui l'exclut de son sein. L'essentiel ne réside pas tant dans le bien-fondé objectif de l'injustice qu'il dénonce que dans la subjectivité où il s'enferme et qui, jointe à la violence de ses pulsions, le poussera inévitablement au fratricide, consommé dans l'esquisse de 1775, *Der erschlagene Abel*.

\*

L'époque du *Sturm und Drang* voit se réaliser la réhabilitation complète du frère «fortitudo», et ce souvent aux dépens du frère «sapientia». Celle-ci ne devait toutefois pas être de longue durée. En effet, si le meurtrier ne ressent aucun remord ni chez Maler Müller (dans *Der erschlagene Abel*), ni chez Klinger (dans *Die Zwillinge*), déjà chez Leisewitz (dans *Julius von Tarent*), il entend expier son péché et prie son père de lui pardonner, puis se jette volontairement sur l'épée de ce dernier. Chez Schiller (dans *Die Räuber*), le fratricide Karl Moor se rend de son plein gré à la justice. Une vingtaine d'années plus tard, à l'époque

---

(56) Ce monologue doit être rapproché de la description initiale du fleuve détruisant tout sur son passage, où l'on retrouve la même répartition des rôles entre le fleuve et la terre qu'entre Caïn et Abel: "Der Strom gischt (...), zerreißt die Klippe des Tals (...) Durchbrecher eigener Bahn (...) im Stolze der Leidenschaft (...) schäumt er zur Erde: *Mache mir Platz!*"; traduction proposée: «Le fleuve, écumant (...), fend et fracasse la falaise de la vallée. (...) Ouvrier de son propre chemin (...), dans la fierté de la passion (...), écumant, il ordonne à la terre: *Fais-moi place!*». Remarquons enfin que la qualification du fleuve comme élément autonome se complaisant à sa propre fureur rappelle exactement celle qui est appliquée à la figure mythique du dragon; rien d'étonnant à cela, puisque aussi bien le fleuve que le dragon servent à caractériser les traits fondamentaux du jeune Stürmer und Dränger qu'est Caïn.

(57) Ibidem, p. 35. Cet incident est d'autant plus important, voire dramatique, que seule Melbœ est capable d'apaiser Caïn, «le fier lion» (Ibidem, p. 38: "den stolzen Löwen") en jetant, par exemple, «des fleurs sauvages sur la tête sombre de cet homme revêche» (Ibidem, p. 38: "wilde ausgeraufte Blumen streut sie dem Trotzigen jetzt aufs dunkle Haupt.")



classique, le même Schiller proposera une solution semblable à celle initiée par Leisewitz, puisque Don Cesar (dans *Die Braut von Messina*) rétablira par un suicide volontaire l'ordre qu'il avait perturbé en tuant son frère. Plus tard encore, à l'époque Biedermeier, l'Autrichien Franz Grillparzer opérera le renversement définitif en condamnant l'action irréfléchie du frère «fortitudo» Mathias, responsable du déclenchement de la Guerre de Trente ans, que le frère «sapientia», l'Empereur Rudolf, avait jusque-là réussi à éviter: la tragédie, *Ein Bruderkzwist in Habsburg*, s'achève sur l'aveu que fait Mathias de son effroyable culpabilité: «Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa».

Ainsi, en plus d'un demi-siècle, la volonté de puissance vantée dans le Caïn de Maler Müller au début du *Sturm und Drang*, a fait place à la paralysie de l'action incarnée dans le personnage de Rudolf de Habsbourg et jugée de loin préférable à l'hybris d'un Mathias. La Révolution française et les guerres napoléoniennes avaient entre temps ensanglanté l'Europe entière: l'admiration de la force brutale ne faisait plus recette. Le monde, fatigué, voulait à présent jouir de la paix, de la «restauration» de l'ordre ancien, même si le vœu de Metternich de figer l'Ancien Régime à jamais devait s'avérer illusoire<sup>58</sup>.

Rien ne permet sans doute mieux de mesurer le fossé entre le *Sturm und Drang* d'un Maler Müller et le *Biedermeier* d'un Grillparzer que ces deux passages de leurs œuvres respectives:

“Wer hat den Drachen gebaut? Zu schrecklich der Erde, ward sein Kerker das Weltmeer (...). Wenn alles stille, um Mitternacht, steigt er auf beim Mondschein und vergnügt sich am Sturm seines einsamen Pfades.”<sup>59</sup>

---

(58) La Révolution et l'œuvre de Napoléon avaient bouleversé trop profondément les mentalités pour qu'un retour pur et simple, et surtout définitif, à l'Ancien Régime soit imaginable. Bien vite, la nostalgie du temps héroïque des guerres napoléoniennes refit surface, comme il ressort des magistrales premières pages des *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset. Aussi n'est-il pas étonnant que la réhabilitation de Caïn, entamée en Allemagne à l'époque pré-romantique du *Sturm und Drang*, ait été reprise et poursuivie bien des années plus tard, à l'époque romantique, en France avec Leconte de Lisle et Baudelaire, en Angleterre avec Byron.

(59) Maler Müller, *Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte*, o.c., p. 4; traduction proposée: «Qui a construit le dragon? Trop terrifiant pour la terre, son cachot fut l'océan (...) Quand tout est silencieux, à minuit, il se lève au clair de lune et se plaît à la violence de son chemin solitaire».

“Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,  
Und mit den Riesen, mit den Drachen ist  
Der Helden, der Gewalt’gen Zeit dahin.”<sup>60</sup>

---

(60) Grillparzer, *Ottokar*, Paris, Aubier-Montaigne, s.d., 3<sup>ème</sup> acte (p. 89), traduction A. Ehrhard: «Le rêve qui berçait la jeunesse de la terre a pris fin, avec les géants, avec les dragons s’est évanoui le temps des héros, l’âge de la force».