



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 4, Septembre 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3500>

« Et ils seront deux dans une seule chair »

Claire Bottineau

Lise Wajeman, *La Parole d'Adam et le Corps d'Ève. Le péché originel au XVI^{ème} siècle*, Droz, coll. « Les seuils de la modernité », vol. 11, 2007. 280 p. ISBN 978-2-600-01104-4.



Pour citer cet article

Claire Bottineau, « « Et ils seront deux dans une seule chair » », *Acta fabula*, vol. 8, n° 4, , Septembre 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3500.php>, article mis en ligne le 22 Août 2007, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3500

« Et ils seront deux dans une seule chair »

Claire Bottineau

« Et ils seront deux dans une seule chair » (Genèse, II, 24).

L'ouvrage de Lise Wajeman est placé sous le signe du binaire : masculin et féminin, corps et parole sont opposés par le titre même. Mais le *corpus* choisi, d'ordre comparatiste, est lui aussi marqué par la dualité. Ce sont en effet des textes et des représentations iconographiques, du Nord et du Sud de l'Europe qui sont envisagés. Le champ temporel délimité, celui de la Renaissance, voit s'exprimer, sur le plan théologique les positions duelles de la Réforme et de la Contre-Réforme notamment autour des réflexions sur la vérité et le mensonge, le bien et le mal, le sacré et le profane que ne manquent pas de susciter chez les commentateurs et les artistes la question de la première faute.

Le point de départ de l'auteur réside dans l'intérêt manifesté en Italie, en Allemagne et en France durant la Renaissance par les théologiens, les écrivains et, surtout, les peintres pour les figures de l'origine. Plus qu'un simple sujet, Adam et Ève constituent aux yeux de Lise Wajeman — à la suite de J.-L. Schefer, dont elle reprend la formule – un « dispositif d'interprétation ».¹ Comment l'incarnation d'Adam et d'Ève s'opère-t-elle ? Comment les œuvres font-elles de ces figures de l'origine des personnages dotés d'un corps et d'une voix qui leur sont propres ? Tel est le champ de réflexion proposé au lecteur. Plus précisément, saisir les premiers parents au moment du péché originel c'est interroger la manière dont l'intrusion de la chair modifie ces incarnations premières et dont cette mutation des corps exerce une influence sur la formation des voix. Certes, « [...] la voix d'Adam est troublée par le corps d'Ève »² mais, selon le domaine artistique envisagé, qu'il relève de la pensée religieuse, de la littérature ou des beaux-arts, ce trouble, on le conçoit, s'exprime de façon différente.

Pour traiter de ces questions, Lise Wajeman adopte la démarche consistant à « partir du très petit (l'œil de l'observateur étant ici la figure des premiers parents) pour aller vers le très grand c'est-à-dire le paysage artistique et intellectuel européen de la Renaissance ».³

¹ P. 14.

² P. 16.

Dans un premier chapitre, « La faute : Nature », l'auteur examine la façon dont se renouvelle le rapport fondamental de la Renaissance à l'origine (I). L'époque, en effet, octroie à Adam et Ève un statut particulier et une place plus développée qu'auparavant. Si Pétrarque, par exemple, évoque le premier homme dans *La Vie des hommes illustres*, ce n'est que rapidement, avec une sorte de gêne dans la mesure où il occupe une place antéhistorique et que le texte sacré est considéré comme une parole définitive qu'il est inutile de répéter. Au lieu d'« alimenter l'écriture », le personnage d'Adam « l'épuise, l'arrête ». ⁴ Mais à la Renaissance le travail philologique touche aussi la Bible et c'est sans doute partiellement à cette transformation culturelle fondamentale qu'il convient d'attribuer la mutation du rapport des écrivains aux premiers parents. Pour la peinture et la gravure, c'est également au XVI^{ème} siècle que ces personnages deviennent véritablement des sujets. Dans la première moitié du siècle, la représentation du péché est généralement couplée à celle de l'expulsion du paradis terrestre. Cependant une iconographie qui représente la scène de façon isolée se développe rapidement : l'autonomisation de l'épisode va de pair avec sa prolifération. Or, dans le travail de l'écriture, c'est le processus inverse qui peut être observé, l'épisode du péché prenant place dans un récit plus large, comme une simple étape. Étape néanmoins obsédante dans la mesure où nombre de textes jouent de la *copia*, multipliant en leur sein le nombre des tentations. La prolifération ouvre alors la voie à la digression.

S'il est un point en revanche où textes et beaux-arts peuvent partiellement se rejoindre, c'est bien celui de la poreuse frontière entre sacré et profane. Dès le Moyen Âge, la posture consistant à donner des mythes païens une interprétation chrétienne a déjà cours mais les hommes de la Renaissance vont parfois plus loin, allant jusqu'à intégrer des figures antiques aux réécritures bibliques, au risque d'être mis à l'Index par Rome ou d'être condamnés par les calvinistes les plus rigoureux. En peinture, c'est au travers de la question du nu que se pose le problème. Ces corps exhibés font craindre que ne surgissent le profane – et la concupiscence – au sein du sacré. De fait, les plaisirs de l'œil et de l'érotisme entrent en ligne de compte autant ou parfois plus que la dimension religieuse du sujet dans certains tableaux destinés aux cours d'Europe.

Pour ce qui concerne au sens strict la question de la nature de la première faute, fréquemment commentée car elle interroge le problème du mal qui constitue l'un des enjeux théologiques majeurs de l'époque, Lise Wajeman souligne sa foncière opacité. Si l'on s'en tient au chapitre III de la Genèse, elle peut se résumer à un

³ P. 18 – 19.

⁴ P. 22.

interdit, sa transgression et sa punition. Mais les théologiens chrétiens, les auteurs de réécritures et les peintres n'y voient en général pas que cela dans la mesure où cette faute condamne la totalité du genre humain. La définition spécifique du péché originel est elle-même assez vague et générale, l'épisode étant d'abord considéré du point de vue de ses effets. Il semble *in fine* que la faute originelle soit en réalité composée de multiples péchés pour les théologiens de la Renaissance. Selon les calvinistes, c'est la rupture de l'accord entre l'homme et Dieu qui cause la Chute. Les commentateurs catholiques insistent davantage sur un désaccord de l'homme avec lui-même. Cependant la nature du péché est généralement prudemment évacuée, y compris à l'occasion du concile de Trente, et ne constitue pas, de ce fait, un lieu stratégique d'affrontement entre catholiques et réformés. Ce qui se manifeste dans les écrits théologiques est également vrai dans le théâtre. Protestants comme catholiques, évoquent la faute, la commentent mais, finalement, ne la racontent jamais : « l'histoire de la tentation, tout en échappant constamment à la narration, irrigue le récit ».⁵ Sur le plan des images s'exprime le même flou. Ainsi peuvent s'expliquer les variations concernant la nature du fruit défendu. Si la pomme s'est imposée au fil des siècles de façon univoque, il n'en va pas encore ainsi dans l'iconographie de la Renaissance. Citronniers, vignes, figuiers voire bananiers figurent alternativement l'arbre de la connaissance. Dürer, au début du siècle, propose même une gravure sur laquelle on reconnaît un figuier qui porte des pommes. Il arrive enfin que le spectateur ne puisse identifier ni l'arbre ni le fruit. C'est une façon, précise Lise Wajeman, de montrer le geste coupable des premiers parents sans s'appesantir sur sa nature précise. Les choix de composition des œuvres iconographiques peuvent également détourner le spectateur de la question de la nature de la faute pour insister davantage sur les conséquences du péché. L'arbre de la tentation est ainsi parfois noué, creusé d'anfractuosités, voire déjà mort. A l'horizon de ces représentations se trouve déjà, par anticipation et superposition des signifiés l'irruption de la brutale finitude dans l'humanité. Dès lors, la faute n'est plus considérée en tant que telle, mais comme prolepse de l'histoire d'Abel et de Caïn.

Dans les textes comme dans les images, des tendances différentes s'expriment toutefois selon que les auteurs sont catholiques ou protestants. Pour les Réformés se développe une tradition plus sombre qui tend à dramatiser la représentation de l'épisode biblique, tandis que les catholiques, envisageant plus volontiers le péché originel comme une annonce de la gloire du Sauveur, mettent en place des représentations plus lumineuses. C'est que, d'un point de vue théologique, les premiers considèrent que la faute originelle reste actuelle, tandis que pour les seconds le Christ est venu rédimmer le premier péché.

⁵ P. 59.

Dans un second temps de la réflexion, Lise Wajeman s'attache à mettre au jour les fonctions du péché originel (II). À cet égard, l'opacité des corps constitue un fil directeur essentiel pour l'analyse. La représentation de l'épisode biblique est l'occasion d'opposer, là encore de façon binaire, le corps parfait d'avant la faute, aux déformations et aux souffrances physiques qui découlent de la consommation du péché.

La femme est traditionnellement considérée comme la responsable de ce passage de l'intégrité à l'incomplétude, du pur à l'impur, du beau au laid. C'est qu'Ève, qui a pris une côte à Adam, lui a donné en retour quelque chose de trop, le fruit défendu : « si le masculin naît avec la création d'Adam, le féminin naît avec la faute, et les représentations du XVI^{ème} siècle donnent à voir cette seconde naissance de la femme ». ⁶ De fait, la Renaissance régénère, par le biais du néo-platonisme, la tradition juive qui envisage l'homme créé dans le premier chapitre de la Genèse comme hermaphrodite. Le péché, dans cette perspective, est ce qui de un fait deux. Il faut toutefois préciser que si l'idée de la responsabilité féminine de la faute domine dans les images comme dans les commentaires bibliques, c'est aussi à la Renaissance qu'apparaît une nouvelle iconographie qui inverse les torts ou tout au moins les partage. Il faut sans doute mettre en relation ces modifications s'opérant dans le champ artistique avec la Querelle des femmes qui a suscité controverses et débats depuis la fin du Moyen Âge et reste vive dans la première moitié du XVI^{ème} siècle.

Par ailleurs, le péché originel explique la *lepra libidinis*, cette maladie du désir qui s'est emparée du monde exclu de l'Eden. Sans la faute, l'acte charnel pourrait être dépourvu de concupiscence et d'impudeur, aux yeux de certains théologiens tout au moins. Mais l'acte sexuel, après la Chute, est une trace du premier péché. Dans les images, depuis le Moyen Âge, ce fait est par exemple marqué par la représentation de singes, animaux considérés comme particulièrement impudiques. Ainsi, Lise Wajeman souligne-t-elle que « l'acte sexuel est à la fois ce qui participe absolument de notre humanité et nous déshumanise. C'est un moyen de se saisir comme mortel [...], c'est ce qui nous rapproche de la bête brute. Autrement dit, la sexualité a valeur d'indice, de trace pour notre condition ». ⁷ La leçon, valable pour le *corpus* de la Renaissance étudié, conserve, notamment sur le plan psychanalytique, une parfaite actualité qui dépasse assurément la dimension théologique de l'épisode et de ses gloses pour acquérir une véritable valeur ontologique.

Néanmoins, à la période étudiée dans l'ouvrage, l'acte de chair pose question en tant qu'il pourrait avoir joué un rôle dans la faute: la sexualité fait-elle partie du

⁶ P. 103.

⁷ P. 92.

péché originel comme le pensent, contre la glose chrétienne dominante, Agrippa ou Paracelse ? Ce serait considérer, dans la lignée d'une tradition médiévale retravaillée à la lumière des conceptions néo-platoniciennes et hermétiques modernes, qu'avant la Chute l'immortalité était associée à la virginité et le mariage des premiers parents consommé seulement par la parole et l'esprit. Les textes qui assimilent faute et acte de chair se fondent bien souvent sur une lecture par métaphore de la lettre biblique. Les images, quant à elle, lorsqu'elles ne représentent pas crûment cette dimension sexuelle, comme dans ce dessin de Baldung où Adam pénètre de ses doigts le sexe d'une Ève regardant avec effronterie le spectateur, jouent davantage de la métonymie : l'arbre ou le serpent figurent un sexe masculin, le fruit défendu le sein d'Ève. C'est notamment au travers du corps féminin, qui suscite le désir en même temps que le trouble et une interrogation profonde sur ce que sont et ce que veulent les femmes, que se fait sentir, dans les représentations comme dans les réécritures du péché, la foncière opacité des corps.

Or cette opacité physique entraîne une opacité de la langue après le péché qui fait l'objet du troisième temps de la réflexion « De la perte au désir et retour » (III). De fait, la naissance de l'érotisme paraît indissociable de l'apparition de la polysémie de la rhétorique : « c'est dans le corps féminin que s'accomplit le mensonge, c'est en passant par ce corps que la langue devient opaque ».⁸ Ainsi, sur les deux plans du corps et de la parole, la faute annihile la transparence du monde : la nudité tout comme la clarté du langage sont à jamais perdus. Ève la première s'est laissée abusée par la parole trompeuse du serpent qui initie le vacillement d'un monde jusque-là régi par le verbe divin. Dès lors, la parole peut et va devenir fausse. Le monde court le risque de l'inintelligibilité et les hommes celui de l'incompréhension. La vérité, et notamment celle de l'acte sexuel, peut s'avilir en obscénité. Sur le plan de l'iconographie, la signification du nu qui bascule à la Renaissance, en particulier en Italie, participe de cette même dégradation : signe de l'innocence des premiers parents, la nudité peut aussi être simplement impudique. Cependant, davantage que leur sexe, il conviendrait qu'Adam et Ève cachent ce par quoi ils ont effectivement péché, c'est-à-dire l'œil et l'oreille. Et, de fait, la faute semble les avoir rendu et aveugles et sourds. Certes ils voient, mais avec concupiscence, tandis que les yeux de l'esprit se sont irrémédiablement fermés. Certes ils entendent, mais mal puisque la rectitude de la parole divine n'est plus à leur portée. C'est bien à la première faute que remonte l'altération de la langue. Dissociée de la raison, la parole donne désormais libre cours au désordre de la folie. Ainsi, le péché entraîne le monde dans la déraison : il n'est plus possible de distinguer sans erreur le vrai du faux. Le serpent, par ses propos, a introduit de l'ambiguïté dans la langue et ouvert

⁸ P. 135.

l'ère du brouillage sophistique. Il est intéressant dès lors de considérer la manière dont les réécritures bibliques, qui emploient nécessairement cette langue frappée de soupçon, rendent compte de la parole diabolique. Dans une analyse de dispositifs dramaturgiques, l'auteur montre que la figure du serpent est parfois dépositaire d'une part de la vérité divine. Ce jeu sur l'ambiguïté participe de la séduction de son discours et permet de comprendre le désir suscité par le fauteur de trouble : « la langue du serpent, puis celle des premiers parents, se soucie moins de sa vérité éthique que de sa vérité pathétique ».⁹ L'évidence du vrai étant perdue, il faut alors argumenter – ce qui était, avant la Chute, hors de propos. Cette argumentation est certes de l'ordre du discours, mais aussi de celui du corps. Ève répond ainsi aux paroles d'Adam non par des mots mais par la présentation de la pomme. Elle invente une rhétorique du corps, toute de gestes et de regards sensuels. Le discours peut lui aussi être non seulement troublé mais troublant. Et c'est d'ailleurs dans cette mesure que le dire peut devenir un art : dans la transparence divine, il n'y avait pas de place pour la séduction, pour l'artifice. C'est bien le péché qui ouvre la porte à l'imitation. Si la Chute a rendu le monde illisible, elle a permis qu'existe un espace pour l'interprétation. Ces conceptions sont bien antérieures à la Renaissance, mais prennent une acuité nouvelle dans la perspective des conflits religieux qui secouent le siècle.

De fait, le péché dont Adam s'est rendu coupable est bien celui de la *libido sciendi*. Il y a là une impossibilité d'assouvissement qui fascine aussi bien la poésie réformée que les réécritures d'inspiration néo-platoniciennes. Mais si l'homme est marqué par le désir, c'est bien parce qu'il a perdu l'originel absolu de connaissance. Ainsi le trajet fait effectivement boucle : le désir entraîne la perte, qui elle-même ouvre le champ d'un désir. Dans son impossible assouvissement, celui-ci réitère à l'infini le sentiment de perte.

La double opacité du corps et de la langue conduit Lise Wajeman à étudier dans un ultime moment, « Troubles à venir », les stratégies de garanties ou d'abandon du sens déployées par les artistes (IV). La possibilité de dire la vérité et l'impuissance à laquelle l'homme est sur ce point confronté est évidemment davantage mise en question dans les textes que dans les images. Les auteurs, indique Lise Wajeman, sont pris dans une « triple nasse d'impossibilités ».¹⁰ Ils s'attachent à raconter une histoire dont ils ne peuvent éclairer les points obscurs dans la mesure où la transparence du savoir adamique a disparu. Leur propre inspiration de poètes est elle-même entachée par la faute. Il est impossible que leur langue puisse rivaliser avec celle de Dieu. Aussi, dans la plupart des réécritures, les écrivains se rangent-ils résolument du côté de l'artificialité. Celle-ci, cependant, peut s'exprimer de deux

⁹ P. 166.

¹⁰ P. 199.

façons parfaitement opposées. Certains prônent une rhétorique naturelle et naïve, qui tend à imiter la parole divine dépourvue d'ornements. La pauvreté du style se veut alors le signe d'une sagesse supérieure, d'un « au-delà de l'éloquence ».¹¹ D'autres adoptent une rhétorique qui assume l'incontournable *artefact* que constitue la prise de parole après la Chute. Des poètes, comme Scève, recourent même à l'invention pour combler les blancs du texte biblique. C'est nécessairement se placer du côté du faux mais le propre même de l'art poétique ne consiste-t-il pas à « [...] bien déguiser la vérité des choses / D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses » ?¹² Néanmoins, même si des libertés certaines sont prises avec l'Écriture, elles restent plus limitées à la Renaissance qu'aux siècles suivants.

À la question de la posture adoptée par les auteurs correspond, en regard, celle de la réception. La forte présence de la deuxième personne dans les réécritures indique à quel point le lecteur est sollicité dans ces textes : le partage entre le vrai et le faux est confié à sa sagacité. Mais il faut avoir un cœur chrétien pour bien lire et cela ne va pas sans difficulté en ce siècle marqué par les divergences confessionnelles. Certes, il n'y a qu'un seul sens recevable et il peut être saisi si l'on parvient à déjouer la polysémie des lectures. Toutefois, une lecture perverse ne saurait être exclue. Après la séduction diabolique, il est en effet impossible de rétablir l'univocité de la parole et d'assurer cette fixité du sens qui constitue l'horizon inatteignable des textes.

Sur le plan iconographique, ce problème se pose avec une égale insistance. Les traités sur la peinture en font un passage quasi obligé. Le tableau doit tenter de guider le spectateur vers la vérité mais la représentation de la nudité représente un écueil redoutable. Quoique conforme à la lettre biblique, elle peut facilement exercer une séduction qui détourne le chrétien du vrai. Ce problème de la séduction suscite la même scission dans les images que dans les textes : on opte ou pour la sobre transparence ou pour la séduction insistante, comme si rejouer le péché était une façon de le déjouer. Dans ce cas en effet l'érotisme place le spectateur en situation d'être lui aussi séduit. Bon chrétien, il est alors susceptible d'éprouver en lui-même le poids de la Chute qui a fait de son regard un regard concupiscent. Le plaisir n'est attisé que pour être condamné. Mais on conçoit le péril moral d'un tel pari. D'un point de vue théologique, la différence d'attitude renvoie aussi au clivage entre catholiques et protestants : les premiers contournent en général la question du plaisir, tandis que les seconds, admettant le pouvoir érotique de l'image, en refusent l'usage à des fins religieuses.

L'artiste se trouve donc face à l'épineuse question de savoir comment séduire sans mettre en péril la lisibilité de l'œuvre. Littérature et peinture apportent des

¹¹ P. 202.

¹² Ronsard, « L'Hymne de l'Automne », cité p. 212.

réponses divergentes. Les images invitent majoritairement à la jouissance, alors que les textes optent plutôt pour une mise à distance de la séduction. Pour un problème posé en des termes fort proches, « le spectateur n'occupe pas la même place que le lecteur ». ¹³ Si les axes de la réponse se déplacent, c'est finalement parce que les deux personnages de la faute ne sont pas saisis de la même façon. Les textes font souvent d'Adam une figure identificatoire pour le lecteur et s'engagent dans la voie de l'effroi et de la déploration. Les images, en revanche, redoublant la séduction, se placent plutôt du côté d'Ève, dans une adresse provocante au spectateur.

Lise Wajeman explique notamment cette divergence par la différence de nature des moyens d'expression choisis. Comme l'a montré Lessing, si la peinture est un art de l'espace, la poésie est un art du temps. Or cette opposition est centrale au XVI^{ème} siècle et innerve la manière de représenter les premiers parents. L'image se prête plus aisément au trouble interprétatif car elle doit exprimer ensemble et le désir et la faute, alors que le texte peut évoquer successivement – et donc plus aisément distinguer – l'un puis l'autre. La vue étant à la Renaissance le sens privilégié de l'érotisme, on comprend que cette époque se soit tout particulièrement prêtée à une iconographie séduisante et séductrice de l'épisode biblique. Le motif du péché originel est en ce sens un indice du bouleversement du regard qui s'opère au cours de ce siècle. Ce n'est qu'au suivant que les textes, à leur tour, s'empareront de la question du désir, au moment précis où les images seront en passe de l'abandonner.

Ainsi la tension du plaisir condamné articule la dualité dynamique qui structure l'ouvrage de Lise Wajeman. A partir de ce nœud central, les couples notionnels se multiplient, tantôt croisant tantôt séparant leurs chemins. Irréductiblement duels mais animés par un élan vers l'unité perdue, ils font apparaître une opacité qui est le lot de l'humanité et que le désir de transparence ne suffit pas à dépasser. C'est d'ailleurs sans doute dans ce trouble qui résiste à toute tentative d'éclaircissement en même temps qu'elle en suscite le désir que résident le champ de l'art et celui de la pensée.

¹³ P. 238.

PLAN

AUTEUR

Claire Bottineau

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : cl.bottineau1@orange.fr