

# Une approche sémiotique de la peinture moderne turque: la mort et le sacrifice mis en oeuvre par B.N.Islimyeli

Uşun Tükel  
Université d'Istanbul



Synergies Turquie n° 2 - 2009 pp. 23-32

**Résumé:** Cet article propose une analyse sémiotique des deux ouvrages de Balkan Naci Islimyeli où apparaissent les thèmes du “sacrifice” et de la “mort”. Ces deux ouvrages qui offrent une version moderne des textes sacrés, proposent une nouvelle esthétique. Comme l’a déjà montré Panofsky, la représentation de ces deux thèmes dans l’iconographie occidentale présentent certaines difficultés. Cet article s’interroge également sur les rôles d’observateur et de spectateur pour aborder la subjectivité dans le discours selon le modèle de “sémiotique tensive” élaboré par Greimas et Fontanille. Ces deux thèmes qui se réfèrent aux sources historiques et religieuses servent de fondement pour créer un langage visuel original avec, au centre, l’artiste.

**Mots-clés:** Sémiotique tensive, observateur, spectateur, le langage visuel.

**Abstract:** This article aims to propose a semiotic analysis of two works by Balkan Naci Islimyeli in order to offer a commentary on the themes of sacrifice and death. Islimyeli’s these works are characterised by combining ancient themes with a modern approach and issues to create a new aesthetic about death and sacrifice, which occupied artists mind over the centuries. As Panofsky shows us, the presentation of these themes is one of the main problems in Western Iconography. Our approach is based on the semiotics of passion developed by Greimas and Fontanille which shows us the procedures of passional subjectivity in the signification process. Two works by Islimyeli represent the old religious content in a modern way with a new textual and visual forms which place the artist in the center.

**Key words:** Passion semiotics, passional structures, visual sign, visual narrativity, isotopy, parcours of signification, discours strategies.

**Özet:** Bu yazı, günümüz Türk sanatçılarından Balkan Naci Islimyeli’nin “Şuret” sergisinde (1998) yer alan, kurban ve ölüm izleklerini yorumladığı iki yapıtına ilişkin gösterebilimsel bir çözümleme denemesidir. Kutsal Kitap metinleriyle ilişkilendirilebilecek iki izleği modern bir anlayışla yorumlayan yapıtlar, yeni bir görsel estetik sunmayı hedeflemektedir. Çok önceleri Panofsky’nin yetkinlikle göstermiş olduğu gibi, bu iki izleğin Batı ikonografisindeki sunumu çeşitli sorunlar içermektedir. Yazıda, Greimas ve Fontanille tarafından geliştirilmiş olan “gerilim gösterebilimi” ilkelerine dayanan yaklaşımla anlamlandırma sürecindeki öznel olgusu ve sanatçı/

izleyici tutumları sorgulanmaktadır. İslimiyeli'nin, dinsel bir içerik ve sanat tarihsel ön-örneklerle sahip iki izleşği, bu kez sanatçıyı konunun merkezine alan yeni bir metin-görsel form düzeni oluşturmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Gerilim göstergebilimi, gözlemleyici, izleyici, görsel dil.

Cette étude comporte l'analyse de deux tableaux du peintre turc Balkan Naci İslimiyeli, exposés en 1998 au Centre Culturel d'Atatürk et qui appartiennent à la série de *Suret* (Image) composée de trente-quatre tableaux de grandes dimensions (125x151cm pour ceux de notre corpus). Il s'agit des toiles sur lesquelles ont été imprimées les photographies du peintre et en-dessous desquelles ont été ajoutés des énoncés d'une seule phrase qui nous annoncent le contenu du tableau. Chaque tableau est donc composé d'un énoncé écrit et d'un énoncé visuel. Le premier tableau que nous nous proposons d'analyser a pour énoncé écrit: "C'est l'image du peintre qui sourit à la mort", et reprend le parcours thématique de la "décapitation", du point de vue historique et religieux; le second tableau qui est décrit par l'énoncé "C'est l'image de l'homme qui se sacrifie" renvoie au rituel religieux du "sacrifice".

## 1. Signe et parcours de la décapitation

Dans l'histoire de la peinture le thème de la "décapitation" apparaît dans trois contextes: Goliath décapité par David, Holopherne décapité par Judith et Salomé qui porte sur un plateau la tête de Jean-Baptiste.

Avant même d'être roi, David a emporté un grand triomphe en décapitant le géant Goliath (*I. Samuel*, 17: 38-51). Grâce à ce triomphe, David est décrit souvent avec cette "tête tranchée" à ses côtés, comme étant l'un de ses "attributs" tels que l'instrument de musique, le livre et la couronne. Dans notre contexte, c'est la "tête" qui dirige notre réflexion en tant que signe visuel se rattachant à un contexte historique donné.

*Le Livre de Judith*, qui fait partie des deutéro-canoniques de l'Ancien Testament, raconte une histoire selon laquelle la ville Béthulie, assiégée par l'armée d'Holopherne, général de Nabuchodonosor, allait succomber. Mais Judith, la juive veuve et vertueuse résolut par inspiration de Dieu de sauver la ville, tranche la tête d'Holopherne et rentre à Béthulie. Le siège est alors levé. Dans cette histoire le rapport entre la "tête" et l'acteur de cet acte de décapitation est fortement souligné par les peintres, comme le montrent nombre de descriptions de la "tête" exposée aux habitants de la ville dans un sac. Mantegna, Caravage, Boticelli ont peint cette histoire de Judith dans ses détails tandis que Cranach s'est contenté de faire le portrait de la vertueuse Judith avec le sac qui contient la tête d'Holopherne.

La troisième histoire, qui nous sert de référence pour notre analyse, concerne la décollation de Saint Jean-Baptiste telle qu'elle se trouve dans la Bible. D'après les sources bibliques, manipulée par sa mère Hérodiade, Salomé charme par sa danse son beau-père et lui demande la tête de Jean-Baptiste. Emprisonné par

les Romains dans la forteresse de Machérus, Saint-Jean Baptiste est décapité à la demande de Salomé et sa tête lui est offerte sur un plateau pour que celle-ci l'offre à sa mère (*Mathieu*: 14: 6-12). Ce thème a été traité à maintes reprises et dans tous ses détails, notamment par R.v.d. Weyden, Metsys, Fries, Tintoret, etc. Les portraits de Salomé illustrent invariablement ce plateau qui expose la tête de Saint Jean-Baptiste comme dans les tableaux de Tiziano, de Berruguete, de Romanino, de Strozzi.

Du point de vue général de l'histoire de l'art, les "têtes tranchées" de Goliath, d'Holopherne et de Jean-Baptiste impliquent une narrativité. Panofsky, en évoquant l'histoire relative aux "têtes coupées", avait souligné l'importance de repérer les "images-référents" dans une oeuvre, de façon cohérente. Dans son étude qui est consacrée au tableau du peintre vénitien Maffei (XVIIe siècle) reconnu comme le portrait de Salomé, il analyse les "images-référents" de l'épée et du plateau pour en tirer la conclusion suivante: l'épée et le plateau ne peuvent pas être attribués à Judith puisqu'elle n'a pas décapité Jean Baptiste. Se référant à la "tête" qui est mise dans un sac par Judith (l'histoire du roi Holopherne) Panofsky reformule les rapports entre cet événement et la représentation de l'événement. Selon lui, le tableau de Maffei n'illustre pas "Salomé avec une épée", mais "Judith avec un plateau" (Panofsky, 1983: 63).

Cette étude minutieuse qui relève de l'iconographie et de l'iconologie nous fournit un élément important d'analyse<sup>1</sup>. D'abord, dans la présentation, la tête est portée par un acteur. L'attention se dirige alors sur l'identité de l'acteur qui la porte. Ce fait de privilégier l'acteur intéresse aussi bien le niveau de l'analyse que le niveau de la saisie esthétique. Ensuite, nous voyons que Salomé, fille vicieuse, n'est pas à même de porter l'épée qui représente la vertu. Cette constatation est primordiale pour repérer les valeurs de l'identité de l'acteur. Salomé se situe de côté du vice (valeur négative) car elle a causé la mort d'un personnage vénérable et saint. Or, David et Judith incarnent la vertu (valeur positive) étant donné qu'ils ont mis fin à la cruauté d'un tyran.

En ce qui concerne le tableau d'Islimyeli, il est clair qu'il ne s'agit pas seulement d'une reprise des formes canoniques narratives, mais aussi d'une référence aux formes canoniques visuelles (Image 1). Aussi peut-on parler de l'isomorphisme entre le discours visuel et le discours écrit en ce qui concerne ce tableau de *Suret*.

#### Représentation de l'histoire

Histoire narrée	Sujet de faire (acteur)	Sujet d'état (patient)
<i>Mathieu</i> 14:6-12	Salomé (manipulateur) Soldat romain (sujet)	Saint Jean-Baptiste
<i>I.Samuel</i> 17:38-51	David	Goliath
Le Livre de Judith	Judith	Holopherne
Suret	Peintre	Peintre

Au niveau du contenu, le sujet de l'énonciation affirme sa subjectivité dans son discours énoncé ("c'est l'image de ..."). A côté de la subjectivité de

l'énoncé écrit, l'énoncé visuel comporte le visage et le corps de l'énonciateur qui représentent le peintre. L'énoncé visuel et l'énoncé écrit se réfèrent au niveau de l'expression aux formes canoniques que nous avons citées plus haut. Au niveau de la syntaxe, l'énoncé visuel et l'énoncé écrit imitent la syntaxe canonique: "tête+plateau+sujet".

Cependant, le sujet de la décapitation et le sujet décapité étant le même, l'énoncé se distingue des formes canoniques et déclare son autonomie discursive. L'isomorphisme entre le visuel traditionnel et le visuel créé par l'artiste moderne se trouve donc rompu pour engendrer un nouveau discours.

#### Structure de la syntaxe narrative

Objets et sujets	tête	épée	plateau	Sac	fleurs
Jean-Baptiste	+	+	+	-	-
Goliath	+	+	-	-	-
Holopherne	+	+	-	+	-
Peintre	+	-	+	-	+

Pour l'analyse du tableau, nous commencerons par la segmentation de l'énoncé visuel pour mettre en valeur "la structure narrative de base" (Everaert-Desmedt, 2000: 25). J. Fontanille définit cet outil méthodologique de la façon suivante: "La segmentation d'un objet sémiotique est, selon la tradition, la première opération qu'on devrait lui faire subir, avec, notamment, l'espoir de découvrir à cette occasion les oppositions pertinentes, et avec le souci de fonder l'analyse à venir sur des critères formels objectivés" (Fontanille, 1994: 79). Dans notre étude la segmentation nous a offert des distinctions très nettes pour aborder le niveau profond du tableau.

Nous pouvons repérer dans notre corpus deux segments: le premier correspond au plan médian et au plan gauche de la toile; le second renferme la partie droite du tableau. Le plan médian et la partie gauche du tableau par rapport au regard du spectateur mettent en scène la tête du peintre posée sur un plateau orné de fleurs.

Ce premier segment est dominé par l'isotopie de l' /horizontal/, nous appellerons ce segment le Plan A du tableau. Quant au second segment qui concerne la partie droite du tableau, il montre le peintre qui tient le plateau et il est essentiellement dominé par l'isotopie du /vertical/ ; nous l'appellerons le Plan B du tableau.

Segment I: Plan A                      Tête sur le plateau  
 -----  
 /horizontalité/

Segment II: Plan B                      Le corps qui tient le plateau  
 -----  
 /verticalité/

Pris dans son ensemble, le tableau montre une "tête tranchée" qui représente les traits thématiques et figuratifs d'un homme "heureux" et "sain". Ce qui

dénote la valeur thymique /euphorique/ assignée à la “tête”. Et de surcroît, comme la tête ne comporte aucun indice de cruauté, elle se rattache à l’isotopie de la /vie/ au lieu de l’isotopie /mort/ comme on aurait dû s’y attendre.

Il est à noter que la “tête” qui constitue le point d’ancrage de l’énonciation visuelle est valorisée également par la luminosité: d’abord, les fleurs qui l’entourent ont une couleur vive (blanche) et sur la partie supérieure de la gauche du tableau il existe un effet de luminosité qui met en relief la “tête”. Nous voyons dans l’utilisation de ces techniques visuelles les éléments constitutifs d’une énonciation énoncée. Et le vide laissé à gauche du tableau est également fonctionnel par rapport à cette énonciation qui privilégie la tête. Sans cette énonciation énoncée, le vide du tableau pourrait créer un déséquilibre visuel. Or cette “tête” “euphorique” renferme les valeurs de la /vie/. L’énonciation, pour ainsi dire, n’a pas mis en valeur un parcours de décapitation comme il se trouve décrit dans les textes canoniques

Et la “mort” à laquelle fait allusion l’énoncé écrit en-dessous du tableau (“sourire à la mort”) constitue une autre isotopie de l’énoncé visuel. Il s’agit bien de la mort du peintre, une mort qui n’est pas une fin, mais une étape dans le processus de la création artistique. Ce qui semble expliquer l’absence de la catégorie thymique de “dysphorie” dans la structure profonde de notre corpus: la création artistique invalide la mort.

Quand on pense à la perception de l’énonciataire (le spectateur du tableau), on peut penser au “savoir encyclopédique” qu’utilise U.Eco dans *Lector in Fabula*. Le tableau n’offre pas au spectateur une possibilité de lecture conformément au savoir encyclopédique relatif à la décapitation. Celui-ci est disjoint de la tension qu’aurait dû créer un tableau mettant en scène “une tête tranchée”. Aussi pouvons-nous parler d’une stratégie de manipulation énonciative qui incite le spectateur à découvrir l’“euphorie” sur le plan A du tableau. Autrement dit, tout le comportement cognitif et passionnel du spectateur est manipulé par ces instances de l’énonciation qui ont contribué à rendre saillant le plan A du tableau.

Dans notre exemple, le deuxième segment (le plan B) semble avoir une place primordiale au premier regard, car il met en scène le corps du peintre: ayant mis sa tête sur le plateau, il est en train de “sourire à la mort” comme le texte écrit nous l’indique. La composante narrative du tableau dirige notre attention sur le sujet qui a réalisé la décapitation.

Or la segmentation du tableau montre que l’équilibre n’est pas du côté du procès, mais du côté de son résultat. Ainsi la segmentation nous a-t-elle permis de considérer dans notre tableau la valeur “euphorique” que comporte la décapitation à l’instar des textes canoniques qui en soulignent l’aspect “dysphorique”. Essayons d’illustrer sous forme de tableau les valeurs thématiques des histoires qui servent de référence à notre analyse.

Récapitulation des valeurs thématiques des acteurs et de la structure narrative des histoires:

Acteurs	Décapitant	Décapités	Histoire
Salomé	Vice	Vertu	Conflictuelle
David	Vertu	Vice	Conflictuelle
Judith	Vertu	Vice	Conflictuelle
Peintre	Vertu	Vertu	Transactionnelle

## 2. Parcours du “sacrifice”

Notre deuxième objet d’analyse aborde un autre thème du rituel islamique et chrétien, à savoir le “sacrifice”. Le tableau a pour sous-titre “C’est l’image de l’homme qui se sacrifie” (Image 2). La segmentation de l’énoncé visuel nous fournit deux segments dont le premier (plan A) montre le peintre prêt à réaliser le sacrifice; et le second (plan B) est constitué de l’arrière-plan d’un ciel percé par une source lumineuse et parcouru par les nuages.

Le thème de “sacrifice” se trouve dans *l’Ancien Testament* dans l’histoire du “Sacrifice d’Abraham ou la ligature d’Isaac” (*Genèse 22: 1-13*). L’histoire comporte double effet: drame et surprise. Abraham, devenu père par miracle à l’âge de quatre-vingt dix ans, veut sacrifier son unique fils par amour de son Dieu. Mais l’ange qui descend du ciel lui dit de ne pas sacrifier son fils mais le bélier qu’il amène<sup>2</sup>. Parmi les grandes oeuvres de l’histoire de la peinture, celles de Caravage (Uffizi) et de Rembrandt (Ermitage- Saint -Pétersbourg) sont considérées comme les meilleurs à refléter le drame et la surprise de cette scène.

Le tableau de Caravage organise tous les éléments narratifs selon un ordre qui va de la gauche vers la droite et l’effet dramatique est reflété par la main de l’ange qui serre le poignet d’Abraham de façon à immobiliser cette main qui saisit le couteau et par le visage tendu d’Isaac crispé de terreur. Le fait que l’ange serre le poignet d’Abraham ne figure pas dans le texte sacré<sup>3</sup>. Cet ajout dans le tableau de Caravage aurait pour explication de créer un effet théâtral (Image 3).

Rembrandt a ajouté à cette scène d’autres éléments: l’ange serre le bras d’Abraham tellement fort que le couteau s’envole (Image 4). A la différence de Caravage, Rembrandt a utilisé un mouvement cyclique pour cette description en dressant un demi-cercle sur lequel s’alignent la main gauche de l’ange et le corps d’Isaac; l’autre demi-cercle concerne la ligne composée par Abraham et la main de l’ange, la tête d’Abraham et la main gauche d’Isaac (Brown-Kelch-van Thiel, 1991: 182).

Que ce soit l’oeuvre de Rembrandt ou celle de Caravage, la description du sacrifice reste fidèle à la tendance naturaliste en évoquant le plus vraisemblablement possible les étapes de l’événement. Les deux tableaux sont gérés par une dynamique qui met en relief l’effet dramatique et l’arrière-plan reste comme un pur décor à valeur ornementale sans participer à la narration.

Le tableau de la série *Suret* se situe sur un axe opposé à cette grande tradition picturale des tableaux de “sacrifice” si dramatiques. D’abord le couple

“sacrifiant/sacrifié” se trouve investi d’une valeur tout à fait contradictoire. C’est le peintre qui assume ces deux rôles figuratifs. Ainsi le rapport tensif entre le sacrifié et le sacrifiant se trouve-t-il transformé en un rapport tensif inhérent à l’acte de sacrifice. L’énoncé qui accompagne ce tableau, “c’est l’image de l’homme qui se sacrifie” renforce cette tension inhérente.

On note que la structure conflictuelle entre les deux acteurs du sacrifice est absente du plan A de notre tableau. Le sacrifié et le sacrifiant sont dominés par une sorte de “sérénité” qui oppose notre tableau aux exemples classiques cités ci-dessus.

Comme nous l’avons précisé précédemment, le plan B du tableau se caractérise par un ciel encombré de nuages. Ce plan a pour fonction de reprendre la tension extérieure et visible qui ne figure pas sur le plan A. L’effet dramatique est donc assuré par le biais de ce second plan qui n’est plus un simple ornement comme dans les tableaux de Caravage ou de Rembrandt.

Cet arrière-plan est une allusion à l’école flamande où les nuages occupent une place primordiale dans l’expression de l’effet dramatique. D’ailleurs, les couleurs chaudes comme le rouge et le jaune utilisées dans notre tableau contribuent à créer cet effet dramatique du sacrifice du peintre par lui-même.

Si nous lisons le tableau selon ces deux plans, il est clair qu’il existe entre les deux une relation d’implication. La densité des nuages du second plan (B) contribue au thème du sacrifice illustré dans le premier plan (A). L’effet qu’éprouve le spectateur devant le tableau renvoie à la rhétorique du visuel.

Sacrifice (traditionnel)	Sacrifice (moderne)
Faire	Etre
Événement	Phénomène
Dynamique	Stable

Les oppositions ci-dessus nous dirigent vers la problématique des genres. Le tableau d’Islimyeli n’est pas un énoncé narratif, bien qu’il ait pour point de départ un texte narratif. L’énoncé est descriptif: il nous décrit un état particulier qui caractérise l’acte créateur du peintre. A cet égard, l’énoncé est doté d’une valeur symbolique. Le peintre qui se sacrifie devient la description de l’art, et la parole du peintre devient une parole prophétique invitant les spectateurs à réfléchir sur la création artistique.

Le parcours du “sacrifice” nous offre une structure sémantique qui tire sa valeur des oppositions “traditionnel/moderne” et “sacré/profane”. Ce parcours se situe au croisement du discours sacré et du discours profane qui caractérise toute la série de *Suret*.

Du point de vue de l’effet visé par le sujet de l’énonciation, le tableau apparaît comme une métaphore de l’acte créateur. Mais il existe d’autres tropes aussi. La présentation des nuages si intenses (planB) établit un rapport métonymique avec le premier segment (Plan A) en prenant à sa charge l’effet dramatique de l’événement. Sous cet angle, les couleurs rouges et jaunes attribuent à ce second plan la fonction de l’espace englobant dans lequel se situe le faire du sujet.

Segment B -> Segment A  
 Englobant Englobé  
 “faire du sujet” “être du sujet”

Le rapport “englobant/englobé” a une fonction axiologique: dans la série *Suret*, le peintre a préféré pour un certain nombre de tableaux un fond neutre, unicolore. Or le fond si chargé de ce tableau constitue une focalisation au niveau de l’énonciation. A l’instar des tableaux classiques, l’accent est mis ici sur le statut tragique du sacrifiant et sur celui du sacrifié, et non sur leur rapport conflictuel. Ainsi le fond du tableau apparaît-il comme un élément emphatique pour souligner la portée tragique du discours de l’énonciateur. Par conséquent, il ne serait pas exagéré d’y voir une argumentation visuelle qui vise l’adhésion de l’énonciataire-spectateur.

Dernièrement, le tableau peut être lu en termes d’une sémiotique tensive qui analyse le discours en acte articulés sur deux axes: l’intensité et l’étendue (Fontanille, 1998: 92-93). Le tableau d’Islimyeli illustre la valeur de l’ “intensité”, contrairement aux oeuvres de Rembrandt et de Caravage qui représentent l’histoire du sacrifice dans l’ “étendue”. Le tableau de notre corpus focalise sur l’acte du sacrifice en tant que passion de l’énonciateur et illustre la valeur de l’intensité de ce discours passionnel.

Sacrifice (art traditionnel)	Sacrifice (art moderne)
Événement	Passion
Etendue	Intensité

### En guise de conclusion

Le modernisme a permis à l’artiste de construire un univers imaginaire à partir de nouveaux éléments de sens en vue de créer un effet original. Mais il arrive aussi l’artiste de puiser ses sources d’inspiration dans le traditionnel, le rituel, le populaire pour créer un nouveau discours. Cet effort de transformation et de réécriture crée une oeuvre particulière comme chez Islimyeli. L’oeuvre tire sa valeur de la confrontation entre le passé et le présent, le sacré et le profane, souvent en termes de conflit et de transaction.

De ce point de vue, l’art moderne peut être défini comme une reformulation des valeurs traditionnelles. Et l’oeuvre d’art tire son originalité non plus de ce qu’il dit, mais de comment il dit ce qu’il a à dire. Dans cette nouvelle conception, les modèles de lecture comme la sémiotique semblent tout à fait adéquats pour aborder l’oeuvre moderne.

Traduit en français par Nedret Öztokat





1. B.N.Islimyeli, "C'est l'image qui sourit à la mort", 1997-1998.



2. B.N.Islimyeli, "C'est l'image qui se sacrifie", 1997-1998.



3. Caravage, "Le Sacrifice d'Abraham", 1592-1604, Uffizi, Florence.



4. Rembrandt, "Le Sacrifice d'Abraham", 1635, Hermitage Museum, Saint-Petersbourg.

## Bibliographie

Brown, C.-Kelch, J.-van Thiel, P. 1991. *Rembrandt: the master and his workshop*, New Haven&London: Yale University Press.

Everaert-Desmedt, N. 2000. *La sémiotique du récit*, De Boeck- Université.

Fontanille, J. 1998. *Sémiotique du Discours*, PULIM.

Fontanille, J., 1994 "Approches sémiotiques sur Rothko" *Nouveaux Actes Sémiitques*, no:34-36, PULIM, p.79.

Melville, S., 1999 "Attachments of Art History" *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies* ([www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue1/melville/melville.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/melville/melville.html)).

Panofsky, E. 1983 (repr.). *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth: Penguin Books.

## Notes

<sup>1</sup> Pour une récente réflexion sur ce sujet, du point de vue de l'histoire de l'art, voir: Melville, 1999.

<sup>2</sup> Ce thème est interprété comme la préfiguration de la crucifixion de Jésus d'après les études typologiques entre L'Ancien et le Nouveau Testament. De ce point de vue, entre le père Abraham qui sacrifie son fils il y aurait un rapport de ressemblance avec Dieu qui sacrifie Jésus au nom de l'humanité.

<sup>3</sup> "Et l'ange de Dieu s'adressa à lui: "Abraham, Abraham, c'est moi," dit-il. Et lui dit-il encore: "ne touche pas l'enfant, ne lui fais rien, maintenant je sais que tu as peur de Dieu" (Genèse 22:11-12).