



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3424>

Les ombres et l'au-delà dans les arts du XIXe et du XXe siècle

Sandrine Cambou

Les ombres et l'au-delà dans les arts aux XIXe et XXe siècles, sous la direction de Claire Vovelle, avec le concours de l'école doctorale Lettres et Arts de l'Université de Provence et de l'association CERCLE, Éditions La Tangente, 2006. ISBN 978-2-9527118-0-7. 334 p.



Pour citer cet article

Sandrine Cambou, « Les ombres et l'au-delà dans les arts du XIXe et du XXe siècle », *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3424.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3424

Les ombres et l'au-delà dans les arts du XIXe et du XXe siècle

Sandrine Cambou

Si Ulysse n'a pas franchi les portes du royaume d'Hadès, il lui a été donné, grâce aux conseils avisés de Circé la magicienne, de s'entretenir avec les ombres qui le peuplent. C'est ainsi qu'il retrouve Achille, héros de la guerre de Troie, qui préférerait vivre comme un valet et renoncer à son renom, au *kleos*, pourtant cher aux Grecs de l'épopée homérique, pourvu qu'il puisse renaître à la lumière ; Anticleia, sa mère, morte de chagrin, qui l'informe des malheurs du royaume d'Ithaque assailli par les prétendants, et de la vaillance de Pénélope, sa fidèle épouse ; Tirésias enfin, qui lui révèle le chemin du retour. Les morts apparaissent ici comme détenteurs et dispensateurs ou d'une sagesse ou d'un savoir supérieurs acquis dans l'au-delà ; mais pour bénéfiques que certaines soient, les ombres ne se départissent pas tout à fait de leur effrayante étrangeté : attirées par le sang des sacrifices, elles viennent en foule auprès d'Ulysse qui, saisi par la « peur verte », s'enfuit et reprend la mer.

Cette ambivalence, peut-être constitutive de l'ombre et de l'au-delà qu'elle dévoile parfois, est soulignée par le recueil d'articles rassemblés par Claire Vovelle. Son propos est de faire se rencontrer et dialoguer des chercheurs venus d'horizons différents, en circonscrivant aux XIXe et XXe siècles le vaste sujet de la présence des ombres dans les arts. Nombre d'artistes sont convoqués, certains illustres, d'autres moins, dans un ouvrage proposant des études fouillées et une introduction développée et éclairante.

I- Présences

Une première acception du terme « ombre » est celle de « fantôme », « revenant », « spectre » ; l'ombre ainsi définie fait l'objet de plusieurs analyses, et de différentes déclinaisons : souffles, sylphes, willis et anges.

S'appuyant sur la théologie, l'angélologie et la démonologie, Thierry Tremblay entreprend de cerner sinon l'identité des souffles du *Baphomet* de Klossowski – leur absence de corps comme de personnalités s'y oppose -, du moins leur essence. Entreprise d'autant plus difficile que le langage, comme le souligne ce chercheur, est plus apte à signifier le matériel que l'immatériel. Cependant, parce que privés de corps, ces souffles n'en aspirent que davantage à l'incarnation ; et si ce désir fait leur

dévolement, du point de vue du théologien, sans doute permet-il aussi de les concevoir plus aisément. Soumis à l'attraction de la chair, ils ne relèvent plus entièrement de l'au-delà. Ainsi ces souffles du *Baphomet*, jugé blasphématoire par ses détracteurs, nous montrent-ils que pour être appréhendé, leur monde doit préserver un lien, fût-il ténu, avec le nôtre.

L'ambiguïté essentielle des ombres se double parfois d'une incursion aux effets ambigus dans le monde des vivants. C'est le cas dans le roman d'Ismaïl Kadaré *Qui a ramené Doruntine ?*, analysé par Alketa Spahiu, spécialiste de l'œuvre de l'écrivain albanais. Konstantin, pour satisfaire à sa *bessa* (« parole donnée » en albanais), ramène d'un lointain exil sa sœur Doruntine à sa mère qui se morfond en son absence ; or, Konstantin est mort depuis longtemps ; n'importe : pour ne pas faillir à l'honneur, il se relève et exécute la volonté de sa mère. Il s'agit donc là d'une ombre soucieuse du sort de ses proches demeurés de l'autre côté. Mais suite à son mystérieux voyage avec son frère, Doruntine ne tarde pas à plonger dans une manière de délire qui finit par l'entraîner à son tour dans la tombe, suivie de près par sa mère : elles ont vu ce qui doit demeurer caché, invisible, et n'ont pu y survivre. Ainsi, si les personnages du roman de Kadaré « vacillent entre deux mondes », cette situation intermédiaire n'est pas tenable à long terme. Il semble que morts et vivants doivent rester séparés, sous peine de bouleverser le cours des choses et la bonne marche de l'univers. Il faut appartenir à un monde ou à un autre : l'hésitation n'est pas de mise, car elle est déjà le signe avant-coureur d'un basculement imminent dans l'au-delà. Cependant, quand malgré tout l'impossible advient, le recours à la légende permet de dire en le voilant ce qui sinon devrait être tu.

L'on voit par ce qui précède qu'il n'est pas anodin de frayer avec les ombres. Celles-ci se révèlent au mieux malicieuses, au pire vengeresses. Prenons l'exemple du *Sylphe* de Crébillon fils, dont l'intrigue un peu leste « permet à une psychologie particulièrement misogyne de se déployer » (Nicolas Perot) : les femmes sont en effet soupçonnées de se prêter volontiers à toutes les aventures galantes, quand bien même ce serait avec un esprit des airs (au demeurant fort « palpable » et plutôt polisson, du moins dans le conte). Dans le théâtre symboliste de Maeterlinck et de Van Lerberghe, sur lequel notamment se penche Dina Mantchéva, les ombres représentent l'irruption du destin et de la mort dans le monde des vivants, sans échappatoire possible pour ces derniers. Les willis, fantômes de jeunes filles mortes, et particulièrement Anna trahie par son fiancé, dans l'opéra *Le Villi* de Puccini, entraînent la nuit les voyageurs égarés dans une danse de mort dont ils ne reviennent pas (Daniela Lai). Quant aux anges du X^e siècle, figures d'ombres particulières que choisit d'étudier Anguéliki Garidis, ils sont tantôt impuissants face aux horreurs de l'Histoire, tantôt contribuent à leur perpétuation : ainsi, les

grotesques angelots gris d'Enki Bilal servent une dictature, dans le Paris futuriste de *La Foire aux Immortels*. D'autres, pourtant d'apparence solaire, ont des effets dévastateurs sur les humains qu'ils approchent : c'est le cas de l'ange sans nom de *Théorème*, qui provoque la folie de la famille à laquelle il apparaît.

Les ombres maléfiques ne manquent donc pas, sans doute parce qu'elles représentent la mort, soit, du point de vue des vivants, l'aliénation et le mal absolu. Par contraste, émergent çà et là des spectres non pas lumineux (un comble pour une ombre), mais à tout le moins bienveillants. Le docteur Minoret apparaît à Ursule Mirouët, dans le roman éponyme de Balzac, afin de la prévenir du complot fomenté contre elle, et précipite ainsi le dénouement heureux de l'histoire (Véronique Bui). Le fantôme de Mozart, dans le roman du même nom de Laura Mancinelli, accompagne les protagonistes privés de nom dans leur quête inconsciente d'eux-mêmes (Claire Vovelle). Dans les opéras shakespeariens, bien que souvent neutralisées, les ombres sont assimilées à un *deus ex machina* et tendent à « rétablir définitivement l'ordre des événements » (Fabio Vittorini). Enfin Dionysos, dans *Les Bacchantes* d'Euripide, emmène une fois l'an les morts parmi les vivants, pour enseigner à ces derniers de « vivre la folie pour assumer la sagesse » (Marie Janet).

Spectres, fantômes et revenants, quelle que soit la forme sous laquelle ils se présentent, sont donc sujets à des interprétations contradictoires, à l'image de l'univers auquel ils appartiennent.

II- Ailleurs

Les ombres attestent de l'existence d'un autre monde. C'est souvent lors du sommeil que ce dernier se donne à voir – ou du moins se laisse deviner –, ce qui n'est guère surprenant si l'on songe qu'Hypnos est frère de Thanatos. Astrid Chamahian, dans son étude sur le théâtre de Yeats, souligne d'ailleurs la similitude existant entre la temporalité du rêve et celle de l'au-delà : elles renvoient toutes deux en effet à une « éternité qui échappe au monde réel ». Par ailleurs, durant le sommeil, les barrières psychiques sont moins élevées ; cela explique peut-être pourquoi c'est en rêve que le docteur Minoret apparaît à Ursule Mirouët. Dans la *Recherche du temps perdu*, Marcel rencontre sa grand-mère au cours d'une descente aux Enfers onirique, où Marielle Anselmo voit davantage l'influence de Virgile que celle d'Homère. Dina Mantchéva explore le songe en ses variantes dans le théâtre symboliste : délires, hallucinations, visions, extases, et contemplations ; quelle que soit l'aspect qu'il revêt, il est le lieu d'une connexion privilégiée entre deux dimensions. Il permet également de déréaliser – et paradoxalement de rendre plus acceptable pour l'entendement humain — un univers de l'existence duquel on a peut-être la conviction, mais pas la moindre preuve.

La géographie de l'au-delà est variée, mais toujours d'une grande force symbolique : collines et forêts chez Yeats, souterrains et forêts dans le théâtre symboliste, châteaux enfin, ces derniers étant, de par leur « position essentiellement frontalière », l'endroit d'une « fracture irrémédiable par où l'Ombre s'impose » (Pascale Auraix-Jonchières) - soient des lieux clos dans lesquels on étouffe, pris au piège, ou au contraire vagues, sans contours définis, dans lesquels on se perd au risque de s'anéantir, privés de repères. Il convient à ce sujet de noter le pouvoir évocateur du paysage marin comme métaphore de l'au-delà : parce qu'elle peut signifier l'infini et le retour à l'indifférencié, la mer est une image efficiente d'une certaine conception de l'outre-monde ; quant au voyage sur les eaux comme mise en scène cérémonielle de l'ultime passage, il renvoie par son horizontalité à celle du corps pacifié dans la mort (Claude Foucart). Et c'est contre l'océan que le Cuchulain de Yeats retourne sa colère, lorsqu'il comprend que les esprits l'ont fourvoyé : de fait, ainsi que le relève Astrid Chamahian, le dramaturge irlandais investit l'élément aquatique d'une symbolique létale, l'associant aux morts et à leur demeure. Mais en définitive, les œuvres étudiées dans ce recueil donnent davantage à voir des portes ouvrant sur l'au-delà que l'au-delà lui-même. Immenses ou à l'inverse clairement circonscrits, ces espaces inquiétants n'en présentent pas moins une similitude évidente : ils participent tous simultanément de l'ici et de l'ailleurs, permettant à l'un de s'immiscer dans l'autre.

Se laissant difficilement appréhender, l'au-delà devient pour cette raison même l'objet de toutes les interprétations. Il est chez Rachilde par exemple le « lieu idéal qui ne connaît pas la bassesse et l'hypocrisie du réel » ; beaucoup plus politisé dans le théâtre symboliste des Polonais, il est perçu comme une entité tutélaire, préparant leur émancipation future (Dina Mantchéva). Dans les romans de la Néo-Zélandaise Keri Hulme, du Nigérien Ben Okri et de l'Indien Salman Rushdie, le recours à l'au-delà et à ses représentants permet à ces écrivains d'élaborer pour leurs patries respectives les mythes fondateurs d'une nouvelle identité (Meike Gathje). L'ailleurs des morts se pare naturellement des attraits absents du monde réel et reflètent les aspirations de ceux qui tentent de le mettre en scène ; il peut au contraire paraître terrifiant à ceux qu'étreint le pessimisme – ou, qui sait, une conscience coupable... Enfin, il lui arrive d'être parodié, et partant démystifié, comme dans *Orphée aux Enfers*, l'« opéra-bouffon » d'Offenbach analysé par Olivier Braux : ce traitement délicieusement irrévérencieux d'antiques divinités – qui ne fut pas du goût de quelques fâcheux, dont certains virent même dans le compositeur une figure méphistophélique - trahit peut-être une crainte superstitieuse, qui ne dit pas son nom et qu'il faut annihiler, d'un au-delà beaucoup moins défini et de ce fait beaucoup plus angoissant que celui des Anciens.

III- Ténèbres

La seconde acception est celle d'ombre opposée à la lumière ; de cette neutralité apparente, elle en vient à signifier par métaphore la part obscure, trouble, incertaine, inquiétante, voire maléfique des êtres et du monde : ténèbres extérieures et intérieures sont ainsi convoquées.

Kai Nonnenmacher s'intéresse à la cécité, laquelle permet d'aborder le sujet des ténèbres intérieures sous un angle d'abord physiologique. Ce chercheur étudie la figure topique de l'aveugle, qui sert au XVIIIe siècle d'illustration à une esthétique sensualiste, et de support à une nouvelle philosophie du beau ; au siècle suivant, elle incarne la clairvoyance du poète, du « génie replié sur soi ». Ainsi, de façon ambivalente, l'aveugle signifie chez Baudelaire aussi bien l'individu fermé à la transcendance que celui ouvert à l'imagination, dans une société éperdue de vérité scientifique, de progrès et de lumière. Il symbolise ainsi « l'au-delà du regard romantique ». Cette analyse est à rapprocher de celles qui se penchent sur le regard qui s'est dirigé vers l'au-delà, volontairement ou non - à savoir celles d'Astrid Chamahian et d'Alketa Spahiu, précédemment évoquées. Il ressort de ces deux études que ce regard, que l'on hésite à qualifier de privilégié, n'est paradoxalement pas révélateur ; il est absolument autre, mais ne se laisse pas davantage définir, sinon négativement : trouble, troublé, voire opaque. Mais cette cécité au monde offre ici la garantie d'une perception, à défaut d'une appréhension, de l'au-delà du visible : voir les ténèbres ne signifie pas ne rien voir.

L'ombre est indissociablement liée au corps qui la projette. L'exégèse des tableaux de Munch proposée par Françoise Toudoire-Surlapierre nous offre l'opportunité de nous interroger sur leur intrication. Les ombres, dans la peinture de l'artiste norvégien, se révèlent particulièrement aptes à signifier les modifications internes du corps, et notamment l'affaiblissement et la corruption morbide de ce dernier. De ce fait, elles se font le « symbole paradoxal de l'incarnation au sens littéral du terme ». Mais loin de ne figurer que la seule représentation du corps souffrant, l'ombre renvoie également à son corollaire, la possibilité de la mort – mettant ainsi en scène les interrogations de Munch sur l'au-delà. Mais qu'advient-il d'une ombre privée de corps ? C'est la question que soulève le roman *Belmoro* de Corrado Alvaro, analysé par Fernando Amigoni. Le protagoniste, à la suite d'innombrables péripéties, se trouve dépourvu de corps et doté pour toute matérialité, si l'on ose dire, de sa seule ombre. Or dans un univers futuriste où le corps doit autant que possible s'apparenter à un « objet industriel », uniformisé et sans aspérités, où il doit être montré, exposé jusqu'à ne plus émouvoir et ne plus rien signifier, où il est en définitive nié par un « excès d'illumination », l'ombre devient paradoxalement « l'icône efficace » de cette chair abhorrée. Schlemihl au corps privé d'ombre, ou Belmoro à l'ombre privée de corps, c'est en définitive tout un : leur étrangeté, due à la perte d'un élément constitutif de l'humain, les conduit aux marges de ceux qui ne

sont plus leurs semblables ; Belmoro suscite la méfiance, la peur, voire la panique, parce qu'à travers l'ombre, il pose le problème du corps privé d'âme.

Par ailleurs, plus d'un chercheur a vu dans l'ombre en tant que fantôme, obscurité ou projection du corps, la manifestation métaphorique du refoulé : refoulé d'une identité qui se voudrait unifiée et qui rejette les facettes d'une personnalité dont elle ne sait que faire ; refoulé d'une civilisation qui évacue ses morts sur lesquels elle s'est pourtant édifiée. Ainsi la confrontation de l'ombre et du moi, dans le théâtre de Yeats, est le « moyen d'explorer la complexité d'une conscience », moyen reposant sur une conception de l'identité à tout le moins duelle, mais le plus souvent multiple (Astrid Chamahian) ; de même dans « Sodome et Gomorrhe », partie centrale de la *Recherche*, où le brusque souvenir de la grand-mère de Marcel révèle « une vérité du sujet, relevant de ses strates de vie les plus archaïques » (Marielle Anselmo). Dans le roman de James Barrie, l'ombre qui s'est détachée du corps de Peter Pan figure à la fois le refoulé de ce dernier, et le souvenir de l'enfance pour la mère de Wendy qui la récupère et la range soigneusement dans un tiroir (Veronica Bonnani). Enfin dans le *butô*, sujet d'étude d'Olivier Sécardin, le corps du danseur s'allie en quelque sorte aux ténèbres, les laissant l'investir, pour faire revivre les morts ; dans ce théâtre complexe, relevant du sacrificiel, le corporel est le vecteur indispensable de l'ombre, jusqu'à sa complète quoique symbolique annihilation ; le *butô* « donne à penser le monde à partir de ses ténèbres », partout ailleurs rejetées parce que représentant ce dont une société ne veut pas s'encombrer. Il appert donc bien que s'interroger sur la symbolique de l'ombre revient à mener une « réflexion indissociable de tout un discours connexe sur la psyché » (Pascale Auraix-Jonchière).

IV- Silences

Enfin, l'ombre ou les ombres se font parfois moteurs de l'écriture et de la création ; elles infléchissent l'élaboration et la réception de l'œuvre.

L'ombre constitue un défi à la représentation : en effet, comment donner à voir l'invisible, l'inconsistant, le fugitif ? Relève-t-elle encore du réel dont la *mimesis* s'efforce de rendre compte ? Du fait de sensibilités esthétiques multiples, les ombres présentent des concrétisations – incarnations ? – scéniques, littéraires, picturales ou musicales diverses ; l'œuvre élabore son propre système sinon descriptif, du moins suggestif. C'est en peinture que la tâche semble la plus aisée ; en musique, elle l'est un peu moins : les willis de l'opéra *Le Villi* de Puccini prennent une « consistance musicale » grâce à un rythme cyclique qui dit simultanément le piège dans lequel est pris le voyageur égaré, et la danse à la fois macabre et érotique à laquelle on reconnaît les jeunes filles mortes. Au théâtre, les ombres signalent leur présence parfois par un souffle, parfois par des voix inhumaines et des squelettes – soit un excès de théâtralité précisément ; ce surcroît de monstration dit assez l'embarras du dramaturge devant l'ombre. Embarras de

l'écrivain aussi, qui cherche parfois à concurrencer le peintre : c'est le cas de Balzac, chez qui la figure de l'ombre devient un « moteur de l'*ekphrasis* » (Marielle Macé) ; l'écrivain s'efforce ainsi de contourner la difficulté posée par l'ombre au verbe. Tenter de décrire l'ombre met donc l'artiste face à une forme d'impuissance, une incertitude devant l'invisible qui se laisse difficilement appréhender.

Mais ainsi que le souligne Marielle Macé, si l'ombre peut figurer le défaut de connaissance, elle peut aussi signifier son contraire, ou du moins la possibilité d'y remédier. Par le biais d'un texte autobiographique de Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, la chercheuse nous montre que la vérité de l'ombre ne réside pas dans sa valeur mimétique, mais dans le fait qu'elle donne à penser le travail du temps et dit le souvenir ; les ombres escortent les descriptions non du réel mais des « événements intérieurs » que sont les réminiscences ; de ce fait, leur convocation renvoie à un « art de la mémoire moderne ». De même l'écriture proustienne est-elle « hantée d'une voix, hantée d'une rencontre maternelle », qui structure son édifice et son dessein d'anamnèse, lui donnant sa coloration particulière (Marielle Anselmo). Les ombres sont aussi les choses tues : Alexandre Gerfen se penche sur ces sortes d'ombres que sont les « silences du récit », ainsi que les appelle Marcel Schwob ; ellipses du texte, et plus particulièrement ici du roman, elles coïncident parfois avec une crise de ce dernier, qui échoue à représenter le monde dans sa globalité. Mais cette résistance du réel, aussi bien que les lacunes volontaires du récit, permettent en contrepartie des « rêveries intertextuelles », où l'imagination reprend ses droits et se déploie à son aise. La fonction déceptive de l'ombre est alors détournée : parce qu'elle dit l'absence, l'ombre donne à re-présenter, à rendre de nouveau présent ; parce qu'elle dit l'incertitude, elle invite et autorise à combler les failles, les manques de la connaissance.

La présence des ombres suscite naturellement une interrogation sur le « grand passage » - ainsi dénommé par Michel Vovelle, cité dans l'article de Claude Foucard. L'ensemble des œuvres étudiées dans ce recueil, même les plus légères dans leur propos, trahissent une inquiétude, sinon une obsession de la mort. Chacun des artistes l'a pensée, et souvent conjurée ou apprivoisée à sa façon. Chez Balzac, « la vie romanesque est plus forte que la mort » : celle-ci ne coïncide pas avec le dénouement, mais occasionne au contraire de nouveaux rebondissements (Véronique Bui). S'interrogeant sur les caractérisations littéraires de l'extase musicale, Timothée Picard relève en revanche l'émergence d'une « poétique du gris », exprimant selon lui un refus de la transcendance représentée par la lumière, soit une montée du scepticisme, laissant la mort triomphante. La philosophie et l'esthétique symbolistes ne se conçoivent pas sans les ombres, dans la mesure où ceux qui les revendiquent ou s'y reconnaissent pensent à travers leurs œuvres un au-delà du visible, du physique, de l'ici et maintenant. Il s'agit de dire l'indicible, de

penser le néant, l'absolument autre ; l'ombre propose cette expérience presque impossible ; venue d'un ailleurs qui ne se laisse guère définir, elle infléchit la création artistique.

Que nous apprennent les ombres d'elles-mêmes et de l'au-delà ? Peu de choses hélas, sinon qu'une nostalgie des vivants les étreint et les maintient sur la rive. Attirées par la lumière d'une dimension dans laquelle elles ne sont *a priori* pas les bienvenues, elles s'installent à des emplacements liminaires (portes, porches, fenêtres, ponts), sortes d'intermondes d'où elles nous font signe. Parmi elles, quelques vivants égarés : les héros bien réels de notre monde (Corinne Maier), et de romanesques errants – Mattia Pascal (article de Marialuisa Vianello) et Belmoro (article de Fernando Amigoni). « Êtres du seuil », les ombres participent à l'élaboration, la mise en place et l'activation d'une « poétique de l'entre-deux » (Veronica Bonnani).

Elles sont aussi la projection de notre peur face à l'irréversibilité de la mort. Et c'est bien pour cela que « présence[s] où il n'y a qu'absence » (Antoinette Lovicchi), « fausses », amicales » « rêvées » ou « divines », les ombres n'ont pas fini de nous hanter.

PLAN

AUTEUR

Sandrine Cambou

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sandrine.cambou@hotmail.fr