

# ARTS ET SYMBOLES

Le chapitre précédent a brièvement évoqué la question de la représentation symbolique de l'au-delà. La foi est aveugle, les réalités métaphysiques sont inimaginables, et pourtant l'homme ne pense pas sans images, vit d'images, se donne en image. Les traces de la mort – cadavres et squelettes – sont aisées à représenter, mais imaginer l'au-delà, et penser pouvoir le faire, touche aux limites de ce que les mots ou les images peuvent dire.

## ARTS DE LA MORT, ARTS DE L'AU-DELÀ

L'art entretient avec la mort des rapports multiples, et quasi omniprésents. Sans la mort, dit Arthur Koestler (1905-1983), « les grandes œuvres de la littérature n'auraient pas été écrites, les pyramides et les cathédrales n'existeraient pas<sup>716</sup>. » Genres littéraires (tombeau, épitaphe, éloge, etc.) ou musicaux (requiem, marche funèbre, etc.), œuvres plastiques (sculpture, peinture) ou architecturales (mausolée, tombe, calvaires, etc.), sont nés des rites funéraires et des commémorations. La littérature est dominée par l'idée de fin et de mort<sup>717</sup>. Dans sa *Poétique* (1449b), Aristote fait de la tragédie, et donc de la représentation de la mort et du malheur, un instrument de purification – la si discutée « *catharsis* »<sup>718</sup>. La pensée de la mort a donné vie à des thèmes parfois séculaires. Le crâne représenté dans les peintures de « vanités » évoque la fuite du temps, la vacuité des efforts humains,

---

716. « Whereof one cannot speak...? », in Arnold Toynbee, Arthur Koestler, et al., *Life After Death*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1976, p. 239.

717. Robert F. Weir, *Death in Literature*, New York : Columbia University Press, 1980 ; Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris : PUF, 1995 ; Paul S. Fiddes, *The Promised End. Eschatology in Theology and Literature*, Oxford : Blackwell, 2000.

718. Aristote, *Œuvres. Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique*, édition publiée sous la direction de Richard Bodéüs, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 883 et 1511-1518.

l'inéluctable de la mort (fig. 1)<sup>719</sup>. Les squelettes et les danses macabres, dans les arts européens du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle surtout, renvoient à une mortalité qui se moque des titres et des gloires terrestres et égalisent tout le monde dans une mort universelle (fig. 5)<sup>720</sup>. Le thème littéraire du *Ubi sunt* ? (« Où sont-ils ? ») interroge l'énigme de ceux qui sont partis<sup>721</sup>.

On a pu parler d'une « esthétique de la mort », que ce soit par la fonction sociale de l'art (funéraire), par une création de l'auteur (matériau physiquement mortuaire, phénomènes funèbres, représentation d'un aspect de la mort), par la présence même de la mort dans l'œuvre<sup>722</sup>. Cette mort évoquée relève volontiers du macabre, de l'inquiétante étrangeté, du spectral, voire du diabolique. Quelques ouvertures sur le merveilleux et le fantastique ne compensent pas une prédominance d'atmosphères crépusculaires, fantomatiques, glaciales, que l'on voit bien dans le cinéma contemporain, dont les œuvres oscillent entre imagerie New Age<sup>723</sup> et ambiances lugubres ou horribles<sup>724</sup>. Dans un autre registre, l'art est aussi un triomphe sur la mort, car il sauve une mémoire de la disparition et perpétue une renommée malgré la mort : les poètes d'Occident (*Les Triomphes* de Pétrarque) ou d'Orient (les traditions arabo-persanes) en ont eu conscience. Reste qu'à travers l'évocation de la mort, c'est moins un au-delà qui est imaginé, que la mort du corps, la décrépitude, la fragilité de la vie qui sont désignées. *Memento mori* (« souvenir de la mort »), ces arts s'adressent surtout aux vivants et, parmi eux, à ceux qui ne sont pas morts à l'esprit.

Certaines cultures ont, de fait, développé une iconographie du souvenir des défunts plus que des représentations de l'au-delà. L'Égypte ancienne présente le cas unique d'un art funéraire exceptionnel, corrélé à des représentations extrêmement riches de l'au-delà<sup>725</sup>. L'Antiquité gréco-romaine a peu représenté de scènes de l'au-delà (fig. 22, 23), bien que l'on trouve en abondance, dans les vases peints ou la statuaire, des figurations allégoriques d'Hadès (le dieu

719. Alain Tapié (éd.), *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris/Caen : Albin Michel/Musée des beaux-arts, 1990.

720. André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris : PUF, 1998.

721. Étienne Gilson, *Les idées et les lettres*, Paris : Vrin, 1955 [1932], pp. 9-38.

722. Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris : José Corti, 1993 [1967], pp. 41-42.

723. *What Dreams May Come [Au-delà de nos rêves]*, de Vincent Ward (1998).

724. *Flatliners [L'expérience interdite]*, de Joel Schumacher (1990). Un remake, de Niels Arden Oplev, est sorti en 2017.

725. Christian Jacq, *Paysages et paradis de l'autre monde selon l'Égypte ancienne d'après les Textes des pyramides et les Textes des sarcophages*, Paris : Maison de Vie, 2010.

régnant sur les Enfers), de sa compagne Perséphone (déesse des morts : fig. 24) et de Thanatos (génie ailé personnifiant la mort). Dans la Rome antique, « l'art funéraire extrêmement disparate, qui rassemble et compose avec des traditions artistiques étrusques, latines, italiques, grecques, hellénistiques, parle plus du mort, de ce qu'il était dans son vivant ou de son destin que de la mort elle-même<sup>726</sup>. » L'eschatologie zoroastrienne est riche de nombreuses images – le pont Činvad, la personnification de l'âme-conscience (la *daēnā*) –, mais l'art iranien n'a pas livré de visions de l'au-delà. Les conceptions vagues du judaïsme relatives à l'au-delà n'ont logiquement inspiré aucune représentation du « monde à venir », et c'est dans le christianisme et l'islam que l'on verra des riches représentations de l'au-delà, dans les peintures<sup>727</sup> et – en Occident – dans l'architecture. Dans le bouddhisme, c'est le courant mahâyâna qui, notamment avec ses concepts de Terre pure, a développé une imagerie paradisiaque<sup>728</sup>, comme dans les paradis peints du Bouddha Amida (fig. 67, 68).

À la croisée du religieux et du culturel, ces arts ont des présences et sont à usages variables. Gravés sur les portails ouest des églises romanes et gothiques, les Jugements derniers cumulent diverses fonctions, symboliques et pédagogiques. Ils sont à la fois une cosmologie (enfer, paradis, Divin), le dévoilement d'un mystère (la mort et l'après-vie), une mise en scène du Jugement (pesée de l'âme, puis ascension céleste ou chute infernale), et d'un point de vue pratique et psychologique, une invitation à vivre vertueusement pour être bien jugé à la mort. Une inscription dans la cathédrale d'Autun (XII<sup>e</sup> siècle) le dit sans ambages : « Que semblable terreur terrifie ceux que détient la terreur terrestre car l'horreur de ces images annonce ce qui les attend »<sup>729</sup>. Dans l'éventail des arts touchant la mort ou l'eschatologie, les religions ont inspiré dans leur sphère des œuvres aux intentions et emplois souvent extrêmement diversifiés, plus ou moins évolutifs et fertiles. L'art bouddhique a ainsi suscité des œuvres conçues pour différents aspects et moments d'une démarche spirituelle et qui entretiennent de fait différents rapports avec la mort. Entre le XIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, les *kesôzu* japonais ont représenté les neuf stades de décomposition d'un

726. Jean-Louis Voisin, « La mort dans la Rome antique », in Maurice Godelier (éd.), *La mort et ses au-delà*, Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 112.

727. Ataa Denkha, *L'imaginaire du paradis et le monde de l'au-delà dans le christianisme et dans l'islam*, Paris : L'Harmattan, 2014.

728. Jôji Okasaki, *Pure Land Buddhist Painting*, translated and adapted by Elizabeth ten Grotenhuis, Tokyo : Kodansha International and Shibundo, 1977.

729. Cité par Raymond Oursel, *Bourgogne romane*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque, 1986, p. 232.

cadavre, pour offrir d'abord une méditation cathartique sur la mortalité, puis qui furent employés dans des buts didactiques, rituels ou de politique morale<sup>730</sup> (fig. 6-9). Parallèlement, des peintures montrent l'envers de la mort : les *Raigō* (« venir accueillir ») représentent la descente du Bouddha Amida et de bodhisattvas auprès d'un homme au seuil de la mort pour l'accueillir dans le paradis (fig. 64-66)<sup>731</sup>. Il existe des représentations symboliques de la Terre pure<sup>732</sup> (fig. 67, 68), comme des images – à l'intention didactique comparable aux *kusōzu* – des différents enfers bouddhiques (les *jigoku zōshi* : fig. 74)<sup>733</sup>. Il est également des œuvres à la fonction contemplative et rituelle : les mandalas sont utilisés comme les supports initiatiques et méditatifs d'une démarche d'Illumination, qui entend délivrer du *samsāra* – du cycle de morts et de renaissances (fig. 10)<sup>734</sup>. En s'associant étroitement au taoïsme, le bouddhisme a aussi influencé la peinture de paysage en Chine : apparemment non-religieuse, elle exprime néanmoins une spiritualité, une cosmologie (Vide et Plein, yin et yang, énergie *chi*) et la conception générale selon laquelle l'art ne sert pas – comme en Europe – « à transcender la mort », puisque celle-ci est conçue comme « une nouvelle naissance » et même un éveil<sup>735</sup> (fig. 75).

L'architecture fut souvent l'expression la plus synthétique et ambitieuse d'un symbolisme eschatologique et paradisiaque. En Occident, les édifices, par leurs plans, leurs décors et leurs jardins, incarnent volontiers des idéaux édéniques<sup>736</sup>. L'au-delà fut d'ailleurs souvent imaginé en termes architecturaux. En littérature, chez Dante surtout, l'au-delà est une question de demeures, d'enceintes et de portes, autrement dit de lieux, de délimitations, d'entrées<sup>737</sup>. Décrite dans l'*Apocalypse* de saint Jean (XXI-XXII), la Jérusalem céleste est le prototype de la

730. Fusae Kanda, « Behind the Sensationalism : Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art », in *The Art Bulletin*, 87, 1, 2005, pp. 24-49.

731. Article « 3. Raigō-zu », in Iwao Seiichi, Iyanaga Teizō, Ishii Susumu, Yoshida Shōichirō, Fujimura Jun'ichirō, Fujimura Michio, Yoshikawa Itsuji, Akiyama, Terukazu, Iyanaga Shōkichi, Matsubara Hideichi, *Dictionnaire historique du Japon*, 16, 1990, p. 164.

732. Jérôme Ducor et Helen Loveday, *Le sūtra des contemplations du Buddha Vie-infinie. Essai d'interprétation textuelle et iconographique*, Turnhout : Brepols, 2011.

733. Kajitani Ryoji, Nishida Naoki and Takaoka Kazuya, *Hell in Japanese Art*, Tokyo : PIE International, 2017.

734. Giuseppe Tucci, *Théorie et pratique du mandala*, traduit de l'italien par H. J. Maxwell, Paris : Fayard, 1974.

735. Yolaine Escande, *L'art en Chine. La résonance intérieure*, Paris : Hermann, 2001, p. 134.

736. William Alexander McClung, *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1983.

737. Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers : Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, pp. 95-106.

cité céleste (fig. 35, 54, 55) et aurait, pour certains historiens, inspiré la symbolique générale de la cathédrale gothique<sup>738</sup>. Dans le bouddhisme mahâyâna, la réalité ultime (*dharmadhātu*) est aussi évoquée symboliquement par l'architecture, par la « tour de Maitreya », aussi vaste que le ciel, au sol pavé de pierres précieuses, et comprenant un nombre incalculable « de palais, de portiques, de fenêtres, d'escaliers, de grilles et de couloirs »<sup>739</sup>.

Des architectures présentent ainsi de véritables cosmologies. Dans le bouddhisme, les différents niveaux des stupas symbolisent notamment les trois degrés de la cosmologie bouddhiste (le Monde du Désir, le Monde de la Forme, le Monde sans Forme), où transmigrent les êtres<sup>740</sup>. Par son architecture et son décor (statues, peintures), le monastère bouddhique de Tabo (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle), dans l'Himalaya indien, est comme le déploiement tridimensionnel de mandalas<sup>741</sup>. Avec son mausolée de marbre blanc, orné de motifs végétaux et de calligraphies coraniques aux thèmes eschatologiques, surplombant un jardin persan, le Taj Mahal est une image en réduction des paradis, avec ses jardins de lumière et ses édifices de perle (fig. 58)<sup>742</sup>. Au Japon, la vénération du Bouddha Amida et de sa Terre pure conduisit à orner les temples, auparavant austères, de « fleurs, de jardins et de lumières innombrables », accueillant également des fêtes et des processions voulant suggérer l'enchantement paradisiaque de la Terre pure<sup>743</sup>.

Dans les architectures à coupole d'Orient et d'Occident, le dôme et son décor évoquent volontiers le paradis et un monde céleste, éternel et splendide<sup>744</sup>. Dans la pensée des théologiens byzantins, l'église était conçue comme un univers en réduction, une imitation « du sanctuaire céleste » (Sophronios, VII<sup>e</sup> siècle). Écho de la liturgie céleste, les rites mettaient en scène une transformation spirituelle : « pour les laïcs, la procession de l'entrée ouest de l'église jusqu'au seuil du sanctuaire, lieu du sacrifice eucharistique, représentait à la fois l'ascension symbolique de la terre vers le ciel et l'ascension mystique de l'âme guidée par les paroles de la

738. Ce fut la thèse de Hans Sedlmayr (*Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich : Atlantis, 1950), aujourd'hui contestée, mais qui conserve certainement une pertinence.

739. D. T. Suzuki, *Essais sur le bouddhisme Zen. Séries I, II, III*, traduit sous la direction de Jean Herbert, Paris : Albin Michel, 2003, p. 925 (3<sup>e</sup> série, XVI, 5).

740. Adrian Snodgrass, *The Symbolism of the Stupa*, Ithaca : Cornell University Southeast Asia Program, 1985, pp. 329-334.

741. Peter Van Ham, *Tabo – Gods of Light*, Munich : Hirmer, 2014, pp. 40-153.

742. Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 319-328.

743. Louis Frédéric, *Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1992, p. 117.

744. Patrick Ringgenberg, *Les coupôles persanes : un art de ciel et de terre*, Besançon : La Völva, 2016, pp. 125-135 et David Stephenson et Victoria Hammond, *Visions célestes. Les plus belles coupôles d'Europe*, traduit de l'anglais par Odile Menegaux, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.

liturgie<sup>745</sup>. » « Dans l'architecture carolingienne, l'antéglise, c'est-à-dire la partie occidentale de l'église, était considérée comme la préfiguration de la Jérusalem céleste où se déroulaient les fêtes de la Résurrection et de l'Ascension<sup>746</sup>. » Par son architecture de coupes, ses décors dynamiques et ses peintures en trompe-l'œil (fig. 53), l'époque baroque concrétisa un mouvement ascensionnel, celui de l'agilité des anges, du caractère éthéré du paradis et du ravissement mystique, par contraste avec l'iconographie plus statique des époques antérieures (jardins, cercles de saints, murs de lumière de la Jérusalem céleste : fig. 47, 52)<sup>747</sup>. « Dans la conception de nombreuses églises Renaissance et baroques, l'ascension des formes, du sol à la coupole et à la lanterne, peut se lire comme l'expérience du croyant passant du monde corporel au monde divin, représenté par la pure lumière brillant par la lanterne<sup>748</sup>. »

La visite de certains édifices propose même un périple initiatique, didactique ou illuminateur. À Java, le Borobudur (VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) est à la fois un stupa et un mandala de pierre. Par l'architecture et par l'image (fig. 61-63)<sup>749</sup>, il offre aux pèlerins qui font son ascension une métaphore de leur périple intérieur vers la délivrance : de même

qu'il faut errer longuement dans le ciel des naissances et des morts et gagner son salut peu à peu, de même on ne peut parcourir rapidement les galeries du Borobudur, mais avant de pouvoir accéder aux terrasses circulaires et d'en comprendre le message spirituel, il faut s'arrêter longuement pour méditer sur le sens le plus profond des bas-reliefs, essentiel parachèvement de tout l'édifice, qui illustrent la recherche constante de la vérité et le lent chemin du salut par les actes et l'application intérieure<sup>750</sup>.

Qui dit architecture, dit espace, et donc géographie. Les monuments funéraires ou sacrés s'inscrivent dans un territoire, urbain ou naturel, qui inspire un vécu symbolique de l'espace et détermine un réseau de routes et d'itinéraires rituels. Les

745. Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London : College Art Association/University of Washington Press, 1999, p. 6.

746. Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Gallimard, 1999, p. 147.

747. Jean Delumeau, *Une histoire du paradis. Tome 3. Que reste-t-il du paradis ?*, Paris : Fayard, 2000, pp. 274-339.

748. John Hendrix, « Neoplatonism in the Design of Baroque Architecture », in Aphrodite Alexandrakis (ed.), *Neoplatonism and Western Aesthetics*, Albany : State University of New York Press, 2002, p. 118.

749. Jan Fontein, *Entering the Dharmadhātu. A Study of the Gandavyuha Reliefs of Borobudur*, Leiden/Boston : Brill, 2012.

750. Lucilla Saccà, *Borobudur : maṇḍala de pierre*, traduit par H. J. Maxwell, Milano : Archè, 1983, p. 38.

pèlerinages ont, la plupart du temps, une résonance eschatologique : ils forment un condensé de la vie humaine, conclue par une mort puis par une renaissance. En Grèce antique, la visite rituelle du sanctuaire de Trophonios offrait comme une catabase initiatique, un aller-retour dans les Enfers (fig. 22)<sup>751</sup>. Le pèlerinage à La Mecque est aussi un voyage vers Dieu, anticipant la mort et le Jugement<sup>752</sup>. En Occident, les multiples pèlerinages dédiés à saint Michel (fig. 29)<sup>753</sup> revêtent volontiers une dimension eschatologique, dans la mesure où cet archange est à la fois le juge et le guide des âmes dans l'au-delà. Ces sanctuaires sont souvent construits en altitude (Mont-Saint-Michel en France [fig. 34], Mont-Gargan en Italie), comme pour évoquer une jointure entre terre et ciel. L'Allée des Baleines, sur deux îles dans la mer de Béring dans le détroit de Séniavine (Sibérie nord-orientale), est un sanctuaire daté du XIII<sup>e</sup> siècle, créé avec des squelettes de baleines, et utilisé au cours du temps par plusieurs populations (fig. 80). Sur ce chemin des morts brûlait un feu qui aidait « le défunt à trouver sa patrie céleste au cours du voyage périlleux dans les vastitudes de l'invisible<sup>754</sup>. »

L'espace de l'au-delà a également été symbolisé au travers d'une géographie terrestre, en recourant notamment à la symbolique des points cardinaux<sup>755</sup>. Cela est évident en Égypte ancienne, où l'au-delà est conçu en fonction d'une géographie qui rappelle les conditions terrestres d'un pays fondé et articulé par le Nil, source de vie et de prospérité<sup>756</sup>. En Inde, également, existe une géographie funéraire, incarnée notamment par la ville sacrée de Bénarès (Varanasi), construite au bord d'un fleuve (le Gange) dont le cours, dans cette ville, « va du sud (direction de la mort et du royaume de Yamaraja [le dieu de la mort]) au nord (direction de la renaissance) »<sup>757</sup>. À l'image de la Grèce ou de l'Italie, l'Irlande a conservé une géographie mythique, où les « cavernes artificielles chargées de mystère et cachées sous des tertres représentaient pour les habitants celtiques de l'Irlande

751. Pierre Bonnechere, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden : Brill, 2003.

752. Charles-André Gilis, *La doctrine initiatique du pèlerinage à la maison d'Allâb*, Paris : Les Éditions de l'Œuvre, 1982.

753. Pierre Bouet, Giorgio Otranto et André Vauchez (éds.), *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Rome : École française de Rome, 2003.

754. Jean Malaurie (éd.), *L'art du Grand Nord*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2001, p. 14.

755. On verra dans Michel Viegnes (éd.), *Imaginaires des points cardinaux* (Paris : Imago, 2005) les contributions entre autres sur l'Antiquité chrétienne (pp. 23-42), Hildegarde de Bingen (pp. 50-57), les Navajos (pp. 63-70), les Hyperboréens (pp. 147-155), les conceptions zoroastriennes et persanes (pp. 188-193).

756. Marc Étienne (éd.), *Les Portes du Ciel. Visions du monde dans l'Égypte ancienne*, Paris : Somogy/Musée du Louvre, 2009, pp. 29, 34, 109, *passim*.

757. J. P. Parry, « Death and Cosmogony in Kashi », in *Contributions to Indian Sociology*, 15(1-2), 1981, p. 348.

une ouverture vers le monde souterrain, le *síd*, l'Autre Monde qui est la résidence des dieux, mais aussi celle des morts qui y jouissent d'une éternelle félicité<sup>758</sup>. »

Ces différents liens architecturaux et géographiques avec l'au-delà s'inscrivaient dans des contextes de croyance, où l'on imaginait un monde terrestre littéralement enveloppé d'univers invisibles, c'est-à-dire – pour reprendre une terminologie moderne – de « réalités parallèles » et de « quatrième dimension ». Les contes, légendes, littératures de toute la planète en attestent très largement. Au Moyen Âge, les romans arthuriens qui se développent au XII<sup>e</sup> siècle avec le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes évoquent régulièrement un « autre monde », inspiré des traditions celtiques et distinct de l'au-delà chrétien. Le château du Graal, principalement, ne se situe pas sur terre<sup>759</sup>, mais dans une réalité que l'on peut dire « imaginale ». D'autres lieux explorés par les chevaliers forment un pays « qui peut surgir partout mais ne se trouve nulle part » et où n'existe aucune notion usuelle d'espace et de temps<sup>760</sup>. Il y a aussi, chez un Jérôme Bosch (vers 1450-1516) et un Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525-1569), de multiples allusions symboliques et iconographiques à un Autre monde et aux relations entre morts et vivants<sup>761</sup>. Avant les spéculations quantiques sur les « multivers », la littérature occidentale moderne a ponctuellement réactivé cette idée de monde parallèle. On n'a pas manqué de faire des relations entre les E.M.I. et les récits d'accès à une autre réalité, depuis *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1726), à *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865) et à *Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique* de C. S. Lewis (1950)<sup>762</sup>.

La mort existe toujours : on construit encore des monuments funéraires et la mort est toujours un motif essentiel ou sous-entendu des arts. Toutefois, la modernité occidentale a peu à peu dévalorisé une symbolique de l'au-delà, au point que les représentations passées du paradis, les tombeaux égyptiens ou les Jugements derniers médiévaux, nous apparaissent volontiers comme des imaginaires sans conséquences et sans rapport avec une quelconque réalité connaissable. Depuis la Renaissance, le développement du rationalisme, des paradigmes scientifiques, des techniques et de leur industrialisation, concurremment à un certain affaiblissement de la religion, ont désacralisé le

758. Venceslas Kruta, *Les Celtes. Histoire et dictionnaire*, Paris : Robert Laffont, 2000, p. 384.

759. Philippe Walter, *Perceval. Le pêcheur et le Graal*, Paris : Imago 2004, pp. 131-180.

760. Philippe Walter, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris : Imago, 2014, p. 36 (article « Annwn »).

761. Dominique Pauvert, *La religion carnavalesque*, Meuzac : Lo Chamin de Sent Jaume, 2012.

762. F. Gordon Green, « Motifs of Passage into Worlds Imaginary and Fantastic », in *Journal of Near-Death Studies*, 10, 4, 1992, pp. 205-231.

monde, désenchanté l'univers, réduit l'invisible à ce qui n'est pas visible à l'œil nu ou mesurable par une technologie. Parallèlement, ces évolutions ont fait oublier un langage symbolique et un « parler de symboles », qui permettent d'exprimer ce qui échappe justement aux expériences humaines et terrestres<sup>763</sup>. Or, ce n'est pas le moindre intérêt des E.M.I. que d'avoir reposé la question du symbole et de jeter une lumière rétrospective sur les arts funéraires ou eschatologiques prémodernes : comment « dire » ce qui est au-delà du langage, « représenter » ce qui excède toute vision terrestre ?

## LES E.M.I. ET LE SYMBOLISME

### Transmettre l'indicible

L'étude des E.M.I. a remis au centre du débat la question de la parole et de la communicabilité d'une expérience transcendante. Pour décrire leur expérience, les témoins n'ont souvent pas trouvé leurs mots, ou ont utilisé un spectre de termes comme « indescriptible », « indicible », « inouï ».

Cette incommunicabilité de l'au-delà, de nombreux textes anciens l'affirment, parfois au cœur même de leur doctrine. Héraclite (VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) disait que « les hommes doivent s'attendre, morts, à des choses qu'ils n'espèrent ni n'imaginent<sup>764</sup>. » Le théologien et soufi al-Ghazâli (1058-1111) écrivait, citant un hadith, que « la définition exacte du Paradis c'est ce qu'aucun œil n'a vu, aucune oreille entendu, et ce qui n'a jamais traversé le cœur d'un être »<sup>765</sup>. Dans l'hindouisme, il est dit que même les dieux ont des doutes sur le devenir de l'homme après la mort, tant la question est subtile<sup>766</sup>. De Platon à Jankélévitch, la philosophie a sans cesse exploré ce mystère universel de la mort. Réalité limite, elle est à la fois le sel et le malheur de l'existence, car sans elle la vie ne serait pas la vie. Mesure des valeurs humaines, la mort en soi est pourtant indéchiffrable. Quant à l'après-mort, elle ne suscite que silence ou perplexité. Ce qui est par-delà la mort est, par définition, « au-delà » de notre connaissance et de nos langages ; et même si on pouvait en dire quelque chose, peu le croiraient, car la vie terrestre est trop imbue de sa réalité pour imaginer une « sur-réalité ».

Par des exercices spirituels, Plotin disait déjà goûter à une forme de mort, mais

763. Jean Borella, *La crise du symbolisme religieux*, Paris : L'Harmattan, 2009.

764. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, IV, 146, in Jean-Paul Dumont (éd.), *Les Présocratiques*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 152.

765. Cité par Soubhi El-Saleh, *La vie future selon le Coran*, Vrin : Paris, 1986, p. 107.

766. *Katha Upanishad*, I, 20-21, traduit par Louis Renou, Paris : Adrien-Maisonneuve, 1943, p. 8.