

Ekphrasis dans Les nuits de Lutèce **de David Shahar**

Iris Yaron- Leconte

Dans cet article nous nous centrerons sur un tome tardif du *Palais des vases brisés* de David Shahar, intitulé *Les nuits de Lutèce*¹, publié en 1991, quand l'auteur avait soixante-cinq ans. Le roman entier comprend de nombreuses références à des tableaux, photos et mélodies. La description de certaines de ces œuvres artistiques par la littérature, un art différent qui emploie un outil différent, les mots, constitue une figure de style qu'Aristote a dénommé une *ekphrasis*² (en grec ancien le terme désigne toute évocation vivace d'un sujet donné). Homère est l'auteur de l'*ekphrasis* la plus célèbre, celle qu'Aristote analyse, la fabrication du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* (Chant XVIII).

Notre choix d'analyse s'est porté sur *Les nuits de Lutèce* en raison de la place centrale que Shahar confère à une *ekphrasis* visuelle qui décrit une peinture d'Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob avec l'Ange* qui représente une scène biblique, relatée dans le chapitre 32 de la Genèse.

Les *ekphrasis* que l'on trouve en général dans la littérature ne sont pas extensives. Raynié observe que « [...] les descriptions recherchées, complexes d'œuvres d'art sont relativement rares »³. Le roman *Les nuits de Lutèce* fournit une telle *ekphrasis* : la représentation construite par Shahrar, tout comme son rapport à la toile, se développent et se modifient au cours de ses visites répétées dans l'église Saint-Sulpice à Paris qui abrite la peinture.

A cette *ekphrasis* visuelle s'ajoute une autre – musicale : l'air de *l'Espérance*, l'hymne israélien, décrit par le narrateur, est un motif important au début des *Nuits de Lutèce* car par hasard, c'est lui « qui s'enlaça aux nuits de Lutèce et à tout ce qui se passa pendant ces nuits et pendant les jours qui les séparaient...⁴ ». La place qu'occupent ces deux *ekphrasis* dans le roman et leurs répercussions sur les événements narrés, le comportement des personnages, leurs réflexions et leurs sentiments font des *Nuits de Lutèce* un roman *ekphrastique*. Étudier le livre revient alors à étudier cette figure du style.

Nous illustrerons ce procédé rhétorique en citant la première partie de l'*ekphrasis* visuelle :

Dans la lumière tamisée nous apparut petit à petit une peinture couvrant tout le mur face à nous. Au pied d'un arbre gigantesque, on discernait deux personnages unis dans une sorte d'embrassement étrange dont on ne comprenait pas au premier abord s'il s'agissait d'une lutte ou d'une danse. L'un semblait être un beau garçon musclé et basané tandis que l'autre, à la peau fine, blanche et délicate comme la peau d'une belle fille, avait dans tout son être quelque chose de féminin et, de plus, de lourdes ailes qui s'agitaient derrière lui. Sa main serrait la

cuisse du garçon, laquelle était levée et projetée en avant comme pour renverser son vis-à-vis.⁵

Cet article débutera par une courte discussion théorique sur l'*ekphrasis* et en présentera la définition proposée par Acquien et Moliné (1996). La deuxième partie sera consacrée à l'analyse de l'*ekphrasis* visuelle et musicale.

Qu'est-ce qu'une *ekphrasis* ?

L'aspect qui différencie l'*ekphrasis* des autres figures rhétoriques dans la littérature est l'utilisation de ses caractéristiques propres pour décrire un autre art. Entre la littérature et les arts plastiques par exemple, les relations sont, de certains points de vue, proches mais la littérature évolue dans une dimension temporelle alors que celle des arts plastiques est spatiale (voir par exemple, Krieger)⁶. De là découlent d'autres caractéristiques : la perception de la littérature est dynamique et linéaire, c'est-à-dire qu'elle suit l'ordre des composants du texte, alors que l'art plastique est perçu de manière simultanée et saisi dans sa globalité. Il s'ensuit que l'art décrit par un autre art sera toujours lésé, la représentation construite au moyen de mots n'égalerà jamais la réception par la vue ou par l'ouïe.

Nous signalerons à propos de l'aspect statique d'œuvres plastiques que leur perception n'est pas entièrement statique : le regard du spectateur se déplace, passe d'un composant à l'autre, revient vers le fond puis sur un détail...

On peut dire en effet que grâce à l'interaction entre l'objet d'art, l'écrivain et le lecteur, à la base de toute *ekphrasis*, s'établit

une sorte de « conversation » entre les arts ; Mitchell, un critique fondateur de la recherche moderne sur l'*ekphrasis*, décrit ces rapports comme triangulaires (plutôt que binaires) et comme une sorte de ménage à trois⁷.

Comment définir l'*ekphrasis* ? Une revue des diverses études réalisées suggère que les définitions proposées sont insatisfaisantes et divergentes⁸. Nous prendrons pour exemple celles de Heffernan, l'un des critiques qui a jeté les bases de la recherche moderne sur l'*ekphrasis* : « the verbal representation of visual representation »⁹. Cette définition et bien d'autres est très basique et ne peut, bien évidemment, nous suffire. Celle qui nous semble la plus adéquate concernant les arts visuels est la suivante (même si l'art musical en est absent) :

Modèle codé de discours qui décrit une représentation (peinture, motif architectural, sculpture, orfèvrerie, tapisserie). Cette représentation est donc à la fois, elle même, un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique, déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage¹⁰.

Cette définition tient compte de la complexité de l'*ekphrasis*, du fait qu'elle est à la fois représentant et représentée. Nous soulignerons que l'*ekphrasis* est une représentation en seconde main : la représentation que construit le lecteur de l'objet d'art se fonde sur une représentation déjà existante, celle de la personne intermédiaire, le narrateur¹¹.

La description de l'auteur est par nature subjective et, on peut le supposer, également partielle, ne prenant pas nécessairement

en compte tous les éléments de l'œuvre. Désormais se pose la question de la fiabilité du narrateur : il est clair dès le départ que celui-ci n'est pas entièrement crédible ; nous tâcherons de démontrer cette hypothèse à l'étape suivante de cet article.

Quelles formes l'*ekphrasis* peut-elle prendre ? Hollander en dénombre deux, l'*ekphrasis* réelle d'une part, et l'*ekphrasis* notionnelle, d'autre part¹². Nous adopterons cette distinction mais nous ajouterons un cas de figure à chacune de ces catégories.

L'*ekphrasis* réelle se réfère au premier abord à une œuvre existante, telle la peinture de Delacroix, décrite par son récepteur dans le *Palais des vases brisés* de David Shahar.

L'*ekphrasis* notionnelle, pour sa part, se rapporte à une œuvre d'art imaginaire.

Nous suggérons d'inclure dans la catégorie *ekphrasis* réelle la condition de *Coprésence* ; celle-ci se démarque de la condition discutée par Hollander : si cette dernière n'existe que dans l'esprit du lecteur qui récupère dans son « iconothèque »¹³ l'image mentale correspondante, la condition de l'*ekphrasis* que nous introduisons ici se caractérise par la présence « physique » de l'œuvre au moment de sa réception.

La couverture des *Nuits de Lutèce* de Shahar dans l'édition hébraïque présente une reproduction du premier plan de la peinture de Delacroix, Jacob et un ange dans une « étreinte de lutte ». Puisque, dans ce cas de coprésence, la reproduction se trouve sur la couverture, le comportement naturel du récepteur, serait d'interrompre sa lecture pendant un court instant pour revenir à

l'image. L'idée de polysémie est ici implicite, comme l'affirment Kafelanos¹⁴.

A l'ère d'Internet, l'*ekphrasis* coprésente devient plus aisée : il suffit souvent d'y rechercher la référence pour trouver l'image rapidement et de réaliser ainsi l'expérience *ekphrastique*.

L'*ekphrasis* notionnelle, pour sa part, se rapporte à une œuvre d'art imaginaire, mais aussi, d'après nous, à des œuvres réelles, bien qu'*inconnues* par le destinataire, telle *La lutte de Jacob avec l'Ange* de Delacroix : même si la peinture est bel et bien réelle, le lecteur profane active les mêmes processus que celui qui lit une *ekphrasis* imaginaire, que l'œuvre soit fictive ou bien réelle mais ignorée par le lecteur.

L'ekphrasis visuelle dans Les nuits de Lutèce

L'avantage de l'*ekphrasis* dans *Les nuits de Lutèce* réside précisément dans sa richesse. L'*ekphrasis* est vécue ici par les protagonistes dans un lieu au carrefour des principaux événements, le point de rencontre permanent des personnages où les différents axes de l'action fusionnent. À côté du banc de l'église Saint-Sulpice on peut observer un tableau de grande dimension d'Eugène Delacroix. Les protagonistes, Shahar et Lutèce, la belle femme qu'il a rencontrée, le contemplent et échangent leurs impressions.

L'action des *Nuits de Lutèce* se déroule sur trois jours seulement et se situe à Paris. Le narrateur mène une relation problématique avec une Américaine, Hélène, agent littéraire, calculatrice et froide, son antipode, qui l'emploie et même l'héberge

comme il est sans le sou. Dans l'intervalle, il rencontre une femme très charmante qu'il prend pour une tzigane, Lutèce. L'homme qui organise la rencontre entre le narrateur et Lutèce est précisément le mari écrivain de celle-ci, Mathieu le tzigane. A cette occasion Lutèce propose qu'ils se rendent à Saint Sulpice. Elle le conduit à l'église et de là dans la « Chapelle des Anges ». Shahar décrit alors le tableau de Delacroix et pour le lecteur commence l'expérience l'*ekphrastique*.

Une partie de l'*ekphrasis* a été citée au début de notre étude ; nous la poursuivons ici :

Par-delà un ravin s'étendait une forêt d'arbres immenses et, dans le ravin lui-même, un berger à cheval conduisait son troupeau de moutons. Le large chapeau du berger à cheval, semblable au chapeau de paille posé par terre en même temps qu'un manteau, un bouclier, une lance et un carquois appartenant sans doute au garçon qui luttait contre l'ange sans autres armes que ses mains nues et son corps – ce chapeau me rappela les sombreros des Espagnols d'Amérique latine tandis que le paysage paraissait convenir à ce qu'on le sait de la forêt vierge d'Amazonie¹⁵.

Ces paroles dépeignent de façon successive différentes parties de la peinture qui, pour le spectateur – à l'occurrence Shahar – est perçue d'une manière simultanée. La différence entre une description *ekphrastique* d'un objet d'art visuel et de toute autre description visuelle réside dans la « reconstruction d'une forme de construction de la réalité »¹⁶ dans le premier cas. Goher qui étudie les approches ancienne et moderne de l'*ekphrasis*, remarque à ce propos que « [f]or the moderns [...] the *ekphrastic*

achievement is to present a work *again* in a different work »¹⁷. La base du lecteur qui élabore sa propre représentation est donc limitée à la deuxième représentation, celle du premier récepteur qui, quant à elle, sera inévitablement subjective et partielle.

Notre analyse du tableau de l'église Saint Sulpice dans laquelle nous nous sommes rendus montre que Shahar a choisi de commencer par le fond avant de passer au premier plan. Cependant, après une première observation, il nous est apparu qu'il n'a pas décrit l'arbre qui se déploie sur une grande partie du tableau (et à côté duquel les deux personnages semblent petits), privant ainsi son destinataire de la construction d'une représentation adéquate. Curieusement, Shahar ne rappelle pas l'existence d'un autre berger, ainsi que celle d'une femme qui porte une jarre sur la tête et d'un homme monté sur un dromadaire. Cette description partielle confirme que le processus de sélection de l'écrivain, de même que son interprétation et son jugement aura des conséquences sur le traitement de l'*ekphrasis*¹⁸: la perception du lecteur qui ne connaît pas l'œuvre sera forcément limitée à celle de l'intermédiaire, il fera *sa* sélection et établira *son* jugement à partir de cette dernière.

Comme nous l'avons signalé plus haut, la fiabilité du narrateur est inévitablement à mettre en doute. De plus, la représentation construite sera défectueuse : la vision de l'écrivain, *qui est tout d'abord un récepteur*, est transmise au lecteur dans sa subjectivité.

Néanmoins, après avoir suffisamment contemplé les éléments qui ont attiré son attention, le spectateur-narrateur se met à observer les autres parties de l'œuvre : des arbres géants dans la forêt,

des personnages du premier plan. Ensuite, l'attention du spectateur-narrateur est attirée au fond et vers un berger à cheval ainsi que sur les détails d'objets jetés sur le sol. Le « voyage » de Shahar dans le tableau – passage d'une impression générale à la focalisation sur les personnages et retour sur le fond – confirme que la perception des arts plastiques n'est pas tout à fait statique. Elle démontre aussi que l'ordre de l'observation *choisi* par le narrateur s'impose à son destinataire.

Une étude de l'étape de l'observation du tableau nous renseigne sur l'évolution de la perception de Shahar : elle apparaît dans le « récit » ou dans le mouvement qu'il introduit dans le tableau : le jeune garçon « avait jeté son sombrero et ses armes pour s'enlacer et se battre avec une créature étrange »¹⁹. Ces termes montrent une étape dans l'assimilation du tableau par Shahar : il a effectué un lien entre les objets jetés à terre et le jeune garçon qui lutte sur le tableau. Il ne s'est donc pas contenté de la lecture des composants de l'œuvre tels quels, et a reconstruit l'évolution qui a précédé l'étreinte. Le spectateur-narrateur a donc introduit une dynamique dans la peinture, un passé et peut-être également un avenir. Nous rejoignons ici l'avis de Kafelanos: elle soutient que les images peuvent impliquer des événements antérieurs ou ultérieurs à un moment isolé décrit²⁰. Nous pouvons supposer que ces procédures du « descripteur » auront des conséquences sur la compréhension du lecteur et ancreront peut-être dans sa représentation le petit "récit" dynamique introduit par l'intermédiaire du narrateur.

La relation de Shahar qui continue à observer l'œuvre de Delacroix évolue : le regard contemplatif et curieux qu'il avait porté sur celle-ci cède la place à un sentiment d'aliénation :

[...] ce besoin de quitter les lieux trouvait sa source dans un soudain sentiment d'étrangeté : tout ce qui m'entourait, cette grande bâtisse pesante dans laquelle j'étais assis, ces arbres géants autour du garçon qui avait jeté son sombrero et ses armes pour s'enlacer et se battre avec une créature étrange – homme ou femme ? – aux ailes encombrantes [...] tout prenait subitement un aspect insolite. Qu'avais-je à voir avec ce qui m'entourait dans cet endroit étrange ? J'étais assis là comme prisonnier du rêve de quelqu'un d'autre, assis en attendant que le rêveur se réveille et que je puisse me dégager de son rêve.²¹

Cette description est intéressante puisque le narrateur conduit son lecteur à modifier notablement sa perception et surtout son rapport à l'égard de la peinture. Ainsi, il revisite l'image du personnage ailé, décrit antérieurement dans les termes « à la peau fine, blanche et délicate, comme la peau d'une belle fille...²² » et de la reconsidérer sous une autre lumière, lui attribuant l'allure d'une créature bizarre non attirante.

A l'origine de cette relation réside le rejet de Lutèce du geste amoureux de Shahar au moment où ils contemplaient ensemble l'œuvre, ce qui indique que l'évolution de leurs rapports exerce une forte influence sur l'expérience *ekphrastique*. La vexation a exercé son impact sur tout ce qui entourait le narrateur et a engendré un changement important de l'expérience *ekphrastique* du lecteur.

La réception de l'*ekphrasis* franchit une étape supplémentaire lorsque Shahar apprend que la peinture de Delacroix représente le chapitre 32 dans la *Genèse* qui relate la lutte de Jacob avec un ange. L'auteur était encore assis sur son banc lorsqu'un groupe de jeunes hommes accompagné par un professeur d'art est entré dans la salle. Ce dernier a révélé à ses auditeurs l'allusion faite par le peintre à la Bible. Shahar consulte alors la *Genèse* et cite les versets en question :

Et Jacob resta seul. Et quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne le maîtrisait pas, il le frappa à l'emboîture de la hanche, et la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il lui demanda : Quel est ton nom ? - Jacob, répondit-il. Il reprit : On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre tous les hommes et tu l'as emporté. Jacob fit cette demande : Révèle-moi ton nom, je te prie, mais il répondit : Et pourquoi me demandes-tu mon nom ? et, là même, il le bénit.²³

Nous remarquerons que Shahar a cité les premiers versets de cet extrait dans son exergue. Une fois ancrée dans un chapitre de la Bible, un livre très cher à Shahar qu'il portait toujours sur lui, la relation de l'auteur à la peinture change du tout au tout et il se retrouve comme ensorcelé par celle-ci :

[...] le sentiment d'étrangeté qui m'avait repoussé au premier abord avait disparu avec la disparition de Lutèce, remplacé par ce réseau subtil de fils qui m'enserraient de tous côtés et m'attiraient vers la peinture²⁴.

Nous voyons ici que l'expérience extraordinaire vécue par le narrateur l'a profondément marqué : son effet et ses conséquences (comme nous allons le voir) continueront à l'habiter les jours suivants et tout au long du livre.

Les traces que *La lutte de Jacob avec l'Ange* de Delacroix a laissées dans l'esprit de Shahar sont si profondes qu'elles pénètrent sa pensée même lorsqu'il réfléchit à ses relations amoureuses avec Lutèce :

Ce qui était arrivé à Jacob, le père de mes pères, m'arrivait aussi à moi : de l'obscurité avait surgi à mes yeux une silhouette et, pas plus dans mon cas que dans le sien, il ne s'agissait de la silhouette d'un ange²⁵. Absolument pas. [...] Il s'était battu avec un homme toute la nuit et l'avait emporté : moi aussi j'étais prêt à me battre toute la nuit dans les enlacements amoureux. Je ne voyais pas clairement [...] quelle était la nature du combat de Jacob avec l'homme – combat de haine ou combat d'amour [...] mais quant à moi je n'avais aucun doute. Qu'elle soit seulement consentante et peu m'importait, à ce moment précis, de sortir de ce combat avec elle boiteux de la hanche, comme Jacob en son temps, si dans l'ardeur du combat, elle s'emparait de ma cuisse pour la presser contre elle²⁶.

La comparaison établie par Shahar exprime l'évolution de sa relation avec le tableau-récit : il s'identifie en fait à Jacob et à sa lutte, bien que son adversaire à lui soit une femme, Lutèce. Shahar a assimilé le tableau-récit jusqu'à l'adopter et à l'intégrer à son monde intérieur.

L'assimilation par Shahar du tableau-chapitre atteint son paroxysme lorsqu'il se retrouve en compagnie de Lutèce « Imaginez-vous que soudain je suis entré dans la peinture et me suis trouvé, en fait, à la place de Jacob. C'est moi qui me bats avec Dieu. C'est-à-dire avec l'homme. [...] Mais le Dieu avec lequel je me bats n'est pas un homme mais une femme ! »²⁷. Ici l'identification avec la scène dépeinte va jusqu'à sa « traduction » en événements personnels. Les deux choses qui ont occupé l'esprit de Shahar, ses relations naissantes avec sa bien-aimée Lutèce et la peinture inspirée de la Bible, fusionnent.

L'*ekphrasis* extensive des *Nuits de Lutèce* et les répétitions qu'en fait le narrateur nous ont donc permis de jeter une lumière sur certains aspects de l'*ekphrasis*, les répercussions qu'elle peut avoir sur le vécu du narrateur et la perception du lecteur à la fois.

L'*ekphrasis* musicale dans *Les nuits de Lutèce*

Nous l'avons mentionné au début de notre étude, l'air de *l'Espérance*, l'hymne israélien, est à la base de l'action qui fait évoluer les relations entre le narrateur et Lutèce. Cette mélodie moldave est devenue célèbre grâce au compositeur tchèque Smetana qui l'a intégré dans son œuvre « Mon pays », comme nous le raconte Shahar avec amusement. Son exécution dans un cabaret russe a causé une échauffourée entre des clients arabes et les propriétaires du lieu. Lutèce raconte à son amant Thomas Astor une histoire que Shahar lui avait narré sur un incident diplomatique provoqué par la même mélodie dans les années dix-neuf cent dix. C'est ainsi que se tissent peu à peu les relations entre les trois personnages qui ne tarderont pas à former une sorte de ménage à trois.

Et voici l'*ekphrasis* de l'*Espérance*

Une sorte de sentiment d'accablement en émane et plonge le cœur dans la détresse au lieu de le remplir d'audace et de joie victorieuse comme il sied à l'hymne d'un peuple – sentiments de force, de triomphe et de gloire dont retentissent, par exemple, l'hymne britannique ou l'hymne français. A l'époque je préférerais même les accents de l'*Internationale* socialiste : « C'est la lutte finale...²⁸ ».

Shahar a écrit son roman en hébreu et s'est donc adressé à un public averti. Connaissant leur hymne, les Israéliens adapteront les qualificatifs employés par Shahar aux parties musicales correspondantes.

A cette étape de notre étude, nous voudrions nous adresser à nos lecteurs profanes, ceux qui ignorent l'air de l'*Espérance* : seriez-vous capables de traduire la description de Shahar en musique ? Cette question en appelle une autre : seriez-vous capables de mettre en mots la mélodie de la *Marseillaise*, par exemple ?

L'*ekphrasis* musicale notionnelle laisse entiers les problèmes de la restitution et de la description car les deux arts juxtaposés dans cette *ekphrasis* fonctionnent d'une manière très différente : le langage de la littérature est référentiel alors que celui de la musique reste abstrait et donc, comme l'affirme Rabinowitz, non-

traduisible dans un autre système de communication²⁹. « Ineffable experience necessarily defies description » note Edgecombe³⁰ dans son article sur la *Melophrasis* (le terme qu'il préfère à *ekphrasis* musicale), un de rares travaux consacrés à cette forme de figure de style.

Nous possédons des adjectifs qui qualifient un air spécifique, par exemple, joyeux, triste, déprimant, mélodieux, entraînant et même endiable. Or, ces mots font allusion à l'effet que la musique peut exercer sur nous (mental et physique) mais ne nous permettent nullement de la reproduire dans notre esprit.

La difficulté attachée à l'*ekphrasis* musicale nous fait toucher du doigt la complexité des relations entre les divers arts et va même jusqu'à éveiller en nous une réflexion sur leur essence même : la langue teste ses propres frontières et celles des autres arts³¹ et attire nécessairement l'attention sur la littérature et l'art qu'elle décrit.

Si la possibilité de réaliser une *ekphrasis* musicale est mise en doute, comment expliquer la place qu'elle occupe dans la littérature ? En guise de réponse nous citerons plusieurs vers de John Keats tirés de son poème célèbre « Ode on a Grecian Urn » :

Heard melodies are sweet, but those unheard

Are sweeter : therefore, ye soft pipes, play on :

Not to the sensual ear, but, more endear'd

Pipe to the spirit ditties of no tone : ³²

(Traduction : « Les mélodies entendues sont douces mais celles qui ne sont pas entendues / Sont encore plus douces : c'est pourquoi, vous douces flûtes, jouez/ Non pas à l'oreille sensuelle, mais, au plus cher/ Jouez à l'esprit des chansonnettes sans ton »)

La tension que comporte l'*ekphrasis* entre le présent et l'absent active l'imagination, n'est-ce pas le grand avantage de l'art littéraire ?

Nous désirerions attirer l'attention sur le fait que par définition, la représentation de l'*ekphrasis* d'une œuvre spatiale ou musicale dans un art temporel, effectuée par une personne intermédiaire et subjective, serait toujours incomplète. Néanmoins, nous pouvons peut-être dire que cette même représentation est le résultat d'un processus de création qui se fait dans notre esprit et qui, dans sa différence et sa nouveauté, est spécifique à l'*ekphrasis*.

Accordant une place importante à l'*ekphrasis*, le roman *Les nuits de Lutèce* a fourni une occasion exceptionnelle d'examiner cette figure de style complexe et passionnante. Les traductions visuelle et musicale du procédé nous ont permis, nous l'espérons, d'approfondir notre connaissance avec elle.

NOTES :

1. David Shahrar, *Les nuits de Lutèce*, Editions François Bourin, 1992.
2. Notons que l'*ekphrasis* possède une autre signification en rhétorique : il s'agit d'une présentation vive et saisissante d'un sujet donné.
3. Florence Raynié, « 'Faire voir en littérature' : L'*ekphrasis* dans les romans de Lope de Vega », *HAL Archives ouvertes* (revue en ligne), 2009, p. 1-10, p. 6.

Ekphrasis dans *Les nuits de Lutèce* de David Shahar

4. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, op. cit., p. 26.
5. *Ibid.*, p. 71.
6. Murray Krieger, *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign*, The John Hopkins university press, 1992.
7. William John Thomas Mitchell, « *Ekphrasis* and the Other » *Picture Theory*, Chicago, 1994, p. 164.
8. Tamar Yacobi, « Pictorial Models and Narrative *ekphrasis* », *Poetics Today*, n° 16, 1995, p. 599-645.
9. James, A. Heffernan, *Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, 1993, p. 3.
10. Michèle Acquien et Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, PUF, 1996, p. 140-141.
11. Voir Murray Krieger.
12. J. Hollander, « The Poetics of *ekphrasis* », *Word and Image : A Journal of verbal / Visual Inquiry*, n° 4, 1988, p. 209-219.
13. Ph. Hamon, *Imageries*, Librairie José Corti, 2007, p. 30.
14. E. Kafelanos, « The Polysemy of Looking : Reading *ekphrasis* Alongside Images in Calvino's *Castle of Crossed Destinies* and Vargas Llosa's *In Praise of the Stepmother* », *Poetics Today*, n°33, 2012, p. 27-57, p. 28.
15. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 71.
16. Jorge Antonio Calderon, « L'*ekphrasis* dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle », *@nalyse : Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 9, 2014, p. 493-517, p. 494.
17. Lydia Goehr, « How to do More with Words. Two Views of (musical) *ekphrasis* », *British Journal of aesthetics*, n°50, 2010, p. 389-410, p. 404.
18. Emma Kafelanos, p. 29.
19. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 73.
20. Emma Kafelanos, p. 40.
21. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 73.
22. *Ibid.*, p. 71.
23. *Genèse*, 32 : 26-30. Traduction : la Bible de Jérusalem.
24. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 74.
25. En lisant les versets cités ici sur le combat de Jacob, Shahar détecte une erreur faite par Delacroix et reprise par le conférencier d'art : Jacob ne s'est pas battu avec un ange mais avec Dieu.
26. David Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 105.
27. *Ibid.*, p. 106-107.
28. *Ibid.*, p. 27.
29. Peter J. Rabinowitz « Circumstantial evidence : Musical analysis and theories of reading » dans John W. Rempel et Ursula M. Rempel, (eds.), *Music and literature*,

Iris Yaron-Leconte

Winnipeg : Mosaic, 1985, p. 159-173, p. 171. Cité chez Rodney Stenning Edgecombe, « *Melophrasis : Defining a distinctive genre of literature music dialogue* » *Mosaic, A journal for the Interdisciplinary Study of Literature* n°26, 1993, p. 1-20, p. 19.

30. Rodney Stenning Edgecombe, p. 2.

31. Sabrina Emilie Weinger, *The Politics and Poetics of ekphrasis in Nineteenth-century French Art Novel*, 2010, p. 38, PDF.

32. John Keats, *Complete Poems and Selected Letters*, The modern library, 2001, p. 238.