



**HAL**  
open science

# Ekphrases dans Le Palais des Vases Brisés de David Shahar

Iris Yaron-Leconte

► **To cite this version:**

| Iris Yaron-Leconte. Ekphrases dans Le Palais des Vases Brisés de David Shahar. 2017. hal-01574821

**HAL Id: hal-01574821**

**<https://hal.science/hal-01574821>**

Preprint submitted on 16 Aug 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ekphrases dans  
*Le Palais des Vases Brisés* de David Shahar

David Shahar, l'un des plus grands auteurs israéliens, est né en 1926 de familles installées à Jérusalem depuis cinq générations, et décédé à Paris en 1997 à l'âge de soixante et onze ans. Sa plus grande œuvre, *Le Palais des Vases Brisés*, un roman-fleuve en huit tomes, est, comme la plupart de ses autres écrits, autobiographique. Les différents tomes suivent son évolution depuis son enfance merveilleuse à Jérusalem jusqu'au dernier tome, paru un an avant son décès, qui relate la vie et les réflexions d'un homme âgé. Shahar a joui d'une reconnaissance mondiale et en France a été surnommé « le Proust israélien ». Il a été le lauréat de nombreux prix littéraires, entre-autre, le prix Médicis en 1981 pour la littérature étrangère et a été fait commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres en 1986.

Le roman entier comprend de nombreuses références à des tableaux, photos et mélodies. Dans une telle œuvre la place d'une quinzaine d'ekphrases paraît naturelle.

Les ekphrases que l'on trouve en général dans la littérature ne sont pas extensives. Raynié-Framespa-Lemso observe que « [...] les descriptions recherchées, complexes d'œuvres d'art sont relativement rares »<sup>1</sup>. Un des derniers tomes, *Les nuits de Lutèce*, paru quand l'auteur avait soixante-cinq ans, fournit une telle ekphrasis : le narrateur y décrit une peinture d'Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob avec l'ange* : celle-ci représente une scène biblique relatée dans le chapitre trente-deux de la Genèse. La représentation construite par Shahar, 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 dans laquelle se situe la peinture.

A cette ekphrasis visuelle s'ajoute une ekphrasis musicale : l'air de *l'Espérance*, l'hymne israélien, décrit par le narrateur, est un motif assez important au début des *nuits de Lutèce*, et même durant toute l'action, car par hasard, c'est lui « qui s'enlaça aux nuits de Lutèce et a tout ce qui se passa pendant ces nuits et pendant les jours qui les séparaient...<sup>2</sup> ». La place qu'occupent ces deux ekphrases dans le roman et leurs répercussions sur les événements narrés, le comportement des personnages, leurs

---

<sup>1</sup> F. Raynié-Framespa-Lemso, « 'Faire voir en littérature' : l'Ekphrasis dans les romans de Lope de Vega », *HAL Archives Ouvertes* n° 6, 2009.

<sup>2</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, Paris, François Bourin, 1991, p. 26.

réflexions et leurs sentiments font des *Nuits de Lutèce* un roman ekphrastique. Etudier le livre revient alors à étudier cette figure du style.

A ces ekphrases s'en ajoutent deux que nous appellerons musico-visuelles en raison de la place qu'elles confèrent à la vue ; la première apparaît dans deux tomes, *Un Été Rue des Prophètes* (le premier tome) et *Un Voyage à Ur de Chaldée* (le deuxième tome) sans changements notables. La seconde qui sera étudiée figure dans *Le Jour de la Comtesse* (le troisième tome).

### **L'ekphrasis visuelle dans *Les nuits de Lutèce***

Avant de rentrer dans le vif du sujet, nous ferons une remarque terminologique. Quelles formes l'ekphrasis peut-elle prendre ? Hollander en dénombre deux, l'ekphrasis réelle d'une part, et l'ekphrasis notionnelle, d'autre part<sup>3</sup>. Nous adopterons cette distinction mais nous ajouterons un cas de figure à l'ekphrasis notionnelle

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.

A la possibilité d'une ekphrasis imaginaire avancée par Hollander, nous ajouterons la condition des œuvres existantes, bien qu'*inconnues* par le destinataire, par exemple *La Lutte de Jacob avec l'Ange* de Delacroix. Même si l'œuvre existe, 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'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. A 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. Elle 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 ekphrastique.

---

<sup>3</sup> J. Hollander, « The poetics of ekphrasis », *Word and image: A journal of verbal / visual inquiry* n° 4, 1988, p. 209-219.

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. 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'Amazonie<sup>4</sup>.

Ces paroles dépeignent de façon successive différentes parties de la peinture qui, pour le spectateur - en 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 »<sup>5</sup> 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 »<sup>6</sup>. La base du lecteur qui élabore sa propre représentation est donc limitée à la première 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 démontre que le processus de sélection de l'écrivain, de même

---

<sup>4</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 71.

<sup>5</sup> J. A. Calderon, « L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle », *@analyses : Revue de critique et de théorie littéraire* n° 9, 2014, p. 493-517, 494.

<sup>6</sup> L. Goehr, « How to do more with words. Two views of (musical) ekphrasis », *British journal of aesthetics*, n° 50, 2010, p. 389-410, 404.

que son interprétation et son jugement aura des conséquences sur le traitement de l'ekphrasis<sup>7</sup> : 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.

Il s'ensuit que 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 «porte-regard»<sup>8</sup> 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 – exerce son impact sur l'ordre du traitement du lecteur, ordre choisi par le narrateur.

Une étude de cette étape de l'observation du tableau Delacroix, inspirée du chapitre trente-deux de la Genèse, 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 »<sup>9</sup>. 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 porte-regard a donc introduit une dynamique dans la peinture, un passé et peut-être également un avenir. Nous rejoignons ici l'avis de Kasenlof : elle soutient que les images peuvent impliquer des événements antérieurs ou ultérieurs à un moment isolé décrit<sup>10</sup>. 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

---

<sup>7</sup>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, 28.

<sup>8</sup>F. Raynie-Framespa-Lemso, « 'Faire voir en littérature' : l'Ekphrasis dans les romans de Lope de Vega », p. 2.

<sup>9</sup>D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 73.

<sup>10</sup>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* », p. 40.

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.<sup>11</sup>

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... »<sup>12</sup> 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 trente-deux 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 luttait 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.<sup>13</sup>

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 :

---

<sup>11</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 73.

<sup>12</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 71.

<sup>13</sup> Genèse, 32, 26-30. Traduction : la Bible de Jérusalem.

[...] 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 peinture<sup>14</sup>.

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 ange<sup>15</sup>. 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 elle<sup>16</sup>.

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 ! »<sup>17</sup>. Ici l'identification avec la scène dépeinte va jusqu'à sa « traduction » en événements personnels. Les deux choses qui ont occupé l'esprit

---

<sup>14</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 74.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 105.

<sup>17</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p.106-107.

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 musical 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 préférais même les accents de *l'Internationale* socialiste : « C'est la lutte finale... »<sup>18</sup>

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. Son aspect plaintif dont se moque Shahar, est souligné davantage par sa comparaison à des hymnes triomphants, tels *God Save the Queen* et *la Marseillaise*.

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 ?

---

<sup>18</sup> D. Shahar, *Les nuits de Lutèce*, p. 27.



L'ekphrasis musicale notionnelle laisse entiers les problèmes de la restitution et de la description car les deux arts juxtaposés dans cette ekphrasis fonctionnent de manières très différentes : le langage de la littérature est, comme l'affirme Rabinowitz, référentiel alors que celui de la musique reste abstrait et donc, non-traduisible dans un autre système de communication<sup>19</sup>. « Une expérience ineffable défie nécessairement une description » note Edgecombe<sup>20</sup> dans son article sur la *Melophrasis* (le terme qu'il préfère à l'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.

Pourtant, fait remarquer Cupers<sup>21</sup>, le langage de la littérature et celui de la musique sont analogues : les deux sont les seuls à être fondés sur un système sonore. Or, le premier passe par un support sémantique tandis que le second est abstrait et direct. Nous signalerons que l'ekphrasis musicale semble être plus difficile dans sa « traduction » car la musique est immatérielle. Si la peinture et la sculpture, permettent de s'y référer en termes de forme, couleur, composition... la musique est impalpable et n'est perçue que par l'oreille.

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 arts<sup>22</sup> 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

---

<sup>19</sup> P. J. Rabinowitz, « Circumstantial evidence: Musical analysis and theories of reading » Textes réunis par Jhon. W. Rempel et Ursula. M. Rempel, *Music and literature, Mosaic*, 1985, pp. 159-173, 171. Cité chez R. S. Edgecombe, « *Melophrasis: Defining a distinctive genre of literature music dialogue* », *Mosaic, A journal for the interdisciplinary study of literature* n°26, 1993, pp.1-20, 19.

<sup>20</sup> R. S. Edgecombe, « *Melophrasis: Defining a distinctive genre of literature music dialogue* », *Mosaic, A journal for the interdisciplinary study of literature* n°26, 1993, pp. 1-20, 2.

<sup>21</sup> J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique : A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, p. 98.

<sup>22</sup> S. E. Weinger, *The politics and poetics of ekphrasis in XIXth century French art novel*, 2010, p. 38, PDF.

Pipe to the spirit ditties of no tone :<sup>23</sup>

(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 ?

### **Ekphrases musico-visuelles**

Le roman-fleuve de David Shahar comprend deux ekphrases musicales au cours desquelles l'auditeur contemple le paysage autour de lui de façon à le faire participer progressivement ou bien immédiatement à son expérience. Fusionnant l'auditif et le visuel, ces dernières deviennent musicales et visuelles à la fois. Nous les appelons alors « Ekphrases musico-visuelles ».

Il est à souligner que dans ces deux ekphrases (citées ci-dessous) Shahar rapporte le souvenir de sa perception d'enfant. Sa description, celle d'un adulte qui se remémore un souvenir lointain, inévitablement teinté par sa perception d'adulte (Yaron-Leconte 2010)<sup>24</sup>, exclut une remémoration du moment magique tel qu'il s'était réellement produit. Mais l'apparition de l'ekphrasis portant sur les valse de Chopin, à deux reprises dans *Le Palais des Vases Brisés*, témoigne de l'importance de cet instant merveilleux dans la vie du garçon, âgé alors de dix ans. Notons aussi que cet instant se reproduisait régulièrement, « Par les claires nuits d'été j'entendais retentir les notes du piano... »<sup>25</sup>, emportant donc le petit David dans une expérience esthétique puissante. Cette répétition n'affaiblit nullement la magnificence du moment ; au contraire, sa description donne l'impression qu'elle se renouvelle à chaque fois.

Shahar met en relief son incapacité à situer précisément le lieu d'où provient la musique, « du piano enfoui dans la maison invisible derrière le mur... » ; il confère ainsi une dimension mystérieuse à l'« événement » qu'il revivait souvent en été .

---

<sup>23</sup> J. Keats, *The complete poems and selected letters*, New-York, The modern library, 2001, p. 238.

<sup>24</sup> I. Yaron-Leconte, « 'Une houle montait en moi des profondeurs du temps, mais quelque chose faisait écran' : Un examen de la mémoire dans *Le palais des vases brisés* de David Shahar », *Revue européenne d'études hébraïques* n° 15, 2010, p. 48-96.

<sup>25</sup> D. Shahar, *Un Voyage à Ur de Chaldée*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9.

La pauvreté surprenante du vocabulaire auditif – même les adjectifs cités ci-dessus (joyeux, entraînant...) ne sont pas à même de qualifier par exemple, les valse de Chopin – conduit Shahar à se tourner vers les propriétés de la littérature, les figures de style visuelles.

Elles [les notes] vibraient [planaient]<sup>26</sup> tout au long de la rue des Prophètes et entraînent par les fenêtres de la maison, grandes ouvertes sur les étoiles du ciel. Parfois les arpèges tombaient comme des gouttes dans les chansons arabes venues d’au delà de la porte Sichem ou du quartier de Mousrara, s’engouffrant par la fenêtre ronde de l’est. Alors l’air nocturne tremblait d’une tension croissante car les rythmes occidentaux ne se diluaient pas dans les mélodies orientales pour créer des harmonies nouvelles – comme il arrive souvent qu’une œuvre musicale absorbe une mélodie étrangère, l’assimile et s’en nourrisse. Les gouttes du piano, au contact étranger, se cristallisaient en vue de matière explosive que la moindre étincelle risquait de faire éclater.

. Dès que tombaient les premières notes, comme de lisses et froides billes, sur les ondulations vibrantes de la mandoline accompagnant la voix du chanteur arabe [...] dans le secret de la chambre et surtout pendant la nuit, [le pianiste] jouait merveilleusement. Dans un demi-sommeil, voilà qu’une note tombe, claire comme une étoile brillante, au milieu de la fenêtre ouverte et elle emplît soudain la voûte céleste, vide et noire, de vagues de nostalgies qui font frémir jusqu’au fond de l’être, à couper le souffle quand une seconde note devient le point lumineux d’une seconde étoile et après elle, une autre et une autre encore<sup>27</sup>...

Shahar compare l’auditif au visuel, les arpèges aux gouttes, leur conférant ainsi une certaine présence oculaire. Ces gouttes tombent dans les mélodies arabes mais ne s’y diluent pas.

Shahar recourt à une deuxième comparaison, cette fois entre les notes musicales et des billes lisses et froides qui « tombent » dans le chant oriental, sans intégration possible des valse de Chopin dans les chansons de Farid-el-Atrach. Ensuite une note est comparée à une étoile brillante. L’intérêt émane cette fois du fait que le comparant fasse partie du paysage que voit le narrateur au dehors. Employant des éléments appartenant à son environnement proche, Shahar a donc créé une comparaison métonymique. Il projette le bonheur esthétique que lui procure la musique sur ce qui existe dans son champ de vision et amplifie ainsi la beauté de son expérience. En effet, les arpèges suivants deviennent progressivement les points lumineux de nouvelles étoiles, la belle musique de Chopin, un ciel rempli d’astres illuminés : « l’espace vide se remplit d’ondes sonores prêtes à se matérialiser en points lumineux pour former une constellation – les Gémeaux ». Les cieux qu’il contemple et les valse qu’il

---

<sup>26</sup> Dans la version originale.

<sup>27</sup> D. Shahar *Un Voyage à Ur de Chaldée*, p. 9-11.

écoute fusionnent et signalent ainsi que son expérience a atteint certain « détachement », dans un désir d'échapper aux contraintes de la réalité. Ce qui a commencé comme une comparaison métonymique est donc devenu petit à petit une composante inséparable de l'instant magique vécu par l'enfant qui va s'étendre :

et l'espace vide se remplit d'ondes sonores [d'attente rythmées]<sup>28</sup> prêtes à se matérialiser en points lumineux pour former une constellation – les gémeaux ; mais déjà le piano répand ici et là, sans ordre apparent, *des gouttes de notes* et elles se cristallisent à leur tour en points lumineux sur des fils invisibles pour accomplir une autre constellation, celle du Bélier, puis celle du Lion, celle du Taureau et celle de la Vierge<sup>29</sup>.

A cette étape, les attentes qu'engendre le spectacle céleste se concrétisent. Shahar traverse une expérience esthétique profonde au cours de laquelle les gouttes et les notes ne sont plus distinctes et se transforment en composantes de différentes constellations, Gémeaux, Bélier... Cette « aventure » nocturne qui transporte le narrateur se prolonge, permettant ainsi de suivre le processus qui mène David Shahar à une telle émotion esthétique. Mais la fusion de la mélodie de Chopin et du paysage céleste s'interrompt brutalement quand la première disparaît :

Et quand la mélodie s'évanouit, alors s'installe à sa place la terreur des espaces infinis devant le vide froid et noir qui sépare les étoiles suspendues sans raison sur le néant.

Pourquoi la magie se transforme-telle soudainement en peur ? Quand la musique s'évanouit l'auteur réalise que ce monde est infini, vide et ténébreux. Confronté à l'idée du néant, il recule immédiatement avec effroi. Cette réaction caractérise les expériences puissantes que Shahar traverse dans son roman-fleuve. Nous allons le voir dans la prochaine ekphrasis musico-visuelle.

Cette ekphrasis, décrite dans le troisième tome, *Le Jour de la Comtesse*, se déroule en Palestine en 1936 quand le petit David avait aussi dix ans. La violoniste Brunhilde qui refusait toujours de se produire sur scène avait accepté de le faire dans un concert privé pour ses amis.

---

<sup>28</sup> Ces mots ont été omis de la traduction.

<sup>29</sup> D. Shahar, *Un Voyage à Ur de Chaldée*, p. 11, nous soulignons.

[Des sons de violon ont commencé à trembler]<sup>30</sup>. De la rue Melissanda montaient dans l'air limpide les filaments ténus de l'ouverture du concerto de Brahms et les hauteurs des monts de Moab se découvrirent d'un seul coup silencieusement. Une étendue pure, profonde, [haute]<sup>31</sup> coupant la respiration sous le poids d'un souffle antique, terrifiant par ses mesures qui dépassent la mesure de l'homme et par ses éternités qui dépassent l'éternité de l'homme et par son indifférence pour l'être minuscule qui s'agite à la surface. Les sons du violon tissés sur des fils de nostalgie ondulèrent dans cet espace indifférent dans sa transparence et l'illuminèrent d'un seul coup de vibrations tremblantes de chaleur humaine<sup>32</sup>.

Le concert - et avec lui l'ekphrasis – s'interrompt subitement à cause d'événements violents de 1936 qui ont suivi les tensions entre juifs et arabes en Palestine, administrée à l'époque par les britanniques. Les convives entendent le mugissement approchant de la foule à la sortie des mosquées et le plaisir cède la place à la frayeur.

Cette ekphrasis partage plusieurs caractéristiques avec la précédente : elle visualise les sons musicaux par un léger mouvement de tremblement, auquel s'ajoute la métaphore des « filaments ténus », des éléments si fins et fragiles qu'ils sont presque invisibles. Notons que Shahar se sert de ce même adjectif dans l'ekphrasis antérieure « mais déjà le piano répand [...] des gouttes de notes et elles se cristallisent [...] en points lumineux sur des *fils invisibles* ». Le recours métaphorique à l'imperceptible dans la seconde traduit l'emploi que Shahar fait de la tension entre le présent et l'absent. Shahar aspire à matérialiser l'immatériel ; sa façon de procéder est de présenter l'abstraction musicale comme si, tout en possédant une certaine existence visuelle, elle fuyait l'œil ; comme si sa matérialité était infime.

Un autre dénominateur commun entre les ekphrases concerne le paysage autour du narrateur : si dans l'ekphrasis préalable sa participation dans l'expérience de Shahar était progressive (première étoile brillante, seconde...), dans celle-ci elle se produit « d'un seul coup ». En écoutant les filaments ténus de Brahms, « les hauteurs des monts de Moab se découvrirent d'un seul coup silencieusement » et à la fin de « les sons du violon [...] ondulèrent dans cet espace indifférent [...] et l'illuminèrent d'un seul coup de vibrations tremblantes de chaleurs humaine ».

Le changement soudain du paysage précipite, semble-t-il, le déroulement de l'expérience que traverse Shahar et son paroxysme. Ce changement est d'autant plus impressionnant qu'il contraste par sa survenue subite avec l'évolution progressive du concert. La « redécouverte » des hauteurs des monts

---

<sup>30</sup> Nous avons été obligés de retraduire cette phrase car la traduction de Madeleine Neige, « un violon vibra » ne laissait pas apparaître les composantes ekphrastiques de la phrase.

<sup>31</sup> Adjectif omis de la traduction.

<sup>32</sup> D. Shahar, *Le jour de la comtesse*, Paris, Gallimard, 1981, p. 156-7.

de Moab génère chez Shahar une réflexion sur l'inaccessibilité de l'univers à l'humain, univers qui était et qui serait là depuis et pour « des éternités » sans que l'homme puisse agir sur lui. Nous soulignons que ces réflexions (« un souffle antique, terrifiant par ses mesures qui dépassent la mesure de l'homme... ») figurent à plusieurs reprises dans *Le Palais des Vases Brisés*, toujours suite à une forte expérience qui laisse Shahar au bord d'un monde inatteignable, ce qui se termine pour lui par un recul angoissé.

Nous noterons que les deux ekphrases s'achèvent de manières opposées : la frayeur face à l'espace « nu » cède sa place à un sentiment de « chaleur humaine » face à un espace illuminé de « vibrations tremblantes », peut-être une émanation de l'amitié qu'il ressentait envers les personnes adultes autour de lui.

Notre dernière observation a trait au silence explicitement mentionné dans cette dernière ekphrasis : « les hauteurs des monts de Moab se découvrirent d'un seul coup silencieusement ». Curieusement, les arpèges du violon qui ont exercé un grand charme sur l'enfant n'ont pas perturbé le silence majestueux des monts. Cupers qui a consacré un livre à la musique dans l'œuvre de l'auteur britannique Aldous Huxley, relève que face au silence « l'effroi et l'adoration nous habite tour à tour »<sup>33</sup> ou bien simultanément comme nous démontre l'ekphrasis de Shahar. Il nous semble que ces mots dépeignent précisément ce que ressent Shahar.

Accordant une place importante à l'ekphrasis, le roman-fleuve de Shahar a fourni une occasion exceptionnelle d'examiner cette figure de style complexe et passionnante. Les traductions visuelle, musicale et musico-visuelles du procédé nous ont permis, nous l'espérons, d'en approfondir notre connaissance.

Nous voudrions noter en fin de discussion que l'ekphrasis agit contre notre tendance naturelle à continuer la lecture d'un trait. 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 n'est pas évident que le destinataire soit séduit par la « lutte » « pour une domination entre l'image [ou bien le son] et le mot »<sup>34</sup>. Il pourrait devenir impatient face à l'obligation qu'impose la figure de ralentir significativement le rythme de la lecture et à l'introduction au récit d'une qualité spatiale ou musicale qui lui est étrangère. Il faut donc prendre en compte le fait que la difficulté

---

<sup>33</sup> J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique : A la manière de Jean-Sébastien*, p. 71.

<sup>34</sup> J. A. Heffernan, *The museum of words : The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago press, 1993, 1.

présentée par l'ekphrasis puisse faire échouer l'« envoiement » cher à Heffernan<sup>35</sup> de l'œuvre plastique ou musicale.

Enfin, 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.

## Bibliographie

Calderon, Jorge A., « L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle », *@analyses : Revue de critique et de théorie littéraire* n° 9, 2014, p. 493-517.

Cupers, Jean-Louis, *Aldous Huxley et la musique : A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.

Edgecombe, Rodeny S., « *Melophrasis*: Defining a distinctive genre of literature music dialogue », *Mosaic, A journal for the interdisciplinary study of literature* n°26, 1993, p. 1-20.

Goehr, Lydie, « How to do more with words. Two views of (musical) *ekphrasis* », *British journal of aesthetics* n° 50, 2010, p. 389-410.

Heffernan, James A., *The museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago press, 1993.

Hollander, John, « The poetics of ekphrasis », *Word and image: A journal of verbal / visual inquiry* n°4, 1988, p. 209-219.

Keats, John, *The complete poems and selected letters*, New-York, The modern library, 2001.

Kafelanos, Emily, « 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.

Rabinowitz, Peter J., « Circumstantial evidence: Musical analysis and theories of reading », Textes réunis par John W. Rempel et Ursula M. Rempel, *Music and literature, Mosaic*, 1985, p. 159-173.

Raynié-Framespa-Lemso, Florence, « 'Faire voir en littérature' : l'Ekphrasis dans les romans de Lope de Vega », *HAL Archives Ouvertes* n° 6, 2009.

Shahar, David, *Les nuits de Lutèce*, Paris, François Bourin, 1991, traduit par Madeleine Neige.

Shahar, David, *Un Voyage à Ur de Chaldée*, Paris, Gallimard, 1980, traduit par Madeleine Neige.

Shahar, David, *Le jour de la comtesse*, Paris, Gallimard, 1981, traduit par Madeleine Neige.

---

<sup>35</sup> J. A. Heffernan, *The museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, p. 7.

Weinger, Sabrina E., *The politics and poetics of ekphrasis in XIXth century French art novel*, 2010, PDF.

I. Yaron-Leconte, « 'Une houle montait en moi des profondeurs du temps, mais quelque chose faisait écran' : Un examen de la mémoire dans *Le palais des vases brisés* de David Shahar », *Revue européenne d'études hébraïques* n°15, 2010, p. 48-96.