

Colloque

« Écrire en artistes des Goncourt à Proust »

Sous la direction de Gabrielle Melison et Pierre-Jean Dufief



24 et 25 janvier 2013
Nancy, ATILF

Entrée libre

www.atilf.fr
contact@atilf.fr

Jeudi 24 janvier 2013

ATILF, salle Imbs

9h00-9h20

Ouverture du colloque

Séance 1 : L'éthos de l'artiste

9h30-9h50

Pierre DUFIEF (Université Paris Ouest)
« Posture et écriture artistes dans le *Journal* des Goncourt »

10h00-10h20

Luc FRAISSE (Université de Strasbourg)
« *Du côté de chez Swann* daté par sa prose d'art ? Le morceau sur les clochers de Martinville »

10h30-10h50

Chiara CITRON (Università degli Studi di Udine/Université Aix-Marseille I)
« L'éthique de la parole en guerre : le rôle de la satire chez Alphonse Daudet »

Pause

11h10-11h30

Sándor KISS (Université de Debrecen)
« Une 'plaisanterie sérieuse' : la fausse innocence du langage dans *Paludes* »

11h40-12h00

Frank JAVOUREZ (EHESS) :
« Henri de Régner, l'art et la manière »

Déjeuner en salle Imbs

Séance 2 : Le lexique fin de siècle

14h00-14h20

Anna LUSHENKOVA (Université de Limoges)
« La découverte du style 'unique' et 'universel' : entre prédécesseurs et successeurs »

14h30-14h50

Emmanuelle KAES (Université de Tours)
« Écrire en artiste selon Remy de Gourmont »

15h00-15h20

Samir EL FAKIR (Université Paris-Ouest)
« L'éthos carnavalesque de Vallès »

Pause

15h45-16h05

Gabrielle MELISON (Université de Lorraine)
« Pour un renouvellement du lexique dans l'œuvre romanesque de Daudet »

16h15-16h35

Roberta DE FELICI (Università della Calabria)
« J.-H. Rosny aîné et l'imaginaire de la langue »

Dîner au restaurant

Vendredi 25 janvier 2013

ATILF, salle Imbs

Séance 3 : Autoreprésentations de l'artiste de son travail et de son écriture / Pratiques génériques

9h30-9h50

Anne-Simone DUFIEF (Université d'Angers)

« À l'école des Goncourt : Julia Daudet »

10h00-10h20

Cyril BARDE (ENS Lyon)

« Encres d'ivoire et d'ivresse : Jean Lorrain et le merveilleux Art Nouveau »

Pause

10h50-11h10

Federica D'ASCENZO (Università de Chieti-Pescara)

« L'esthétique artiste selon Édouard Dujardin : question de genres et d'écriture »

11h20-11h40

Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE (Durham University)

« Style clownesque et interférences génériques dans *Les Frères Zemganno* (1879), roman expérimental d'Edmond de Goncourt »

Déjeuner en salle Imbs

Séance 4 : Réécritures et rêve d'art total

14h00-14h20

Laure DARQC (Université de Montpellier III)

« L'écriture poétique théâtrale de Joséphin Péladan – l'eumolpée : expression privilégiée d'une écriture-artiste »

14h30-14h50

Akram AYATI (Université d'Ispahan)

« Théophile Gautier et l'ambition de 'peindre avec des mots' »

Pause

15h30-15h50

Pauline BRULEY (Université d'Angers)

« Lexique et style de l'improvisation : entre musique et poésie, dans *Musiciens* d'André Suarès »

16h00-16h20

Charles ARDEN (Université Paris VIII)

« Le compositeur, critique musical : écrire la musique en homme de lettres »

Clôture du colloque

Résumés

Pierre Dufief : Posture et écriture artistes dans le *Journal des Goncourt*

Le *Journal des Goncourt* est un observatoire privilégié de la micro-société des artistes pendant un demi-siècle. On y voit évoluer les habitus de « l'élite artiste » et les valeurs qui en font un monde à part. Les Goncourt y tracent en creux leur autoportrait en artistes soucieux constamment de se démarquer du bourgeois par leur cadre, leur mode de vie et leur langage. Nous essaierons de voir comment ce désir de distinction trouve un écho dans l'écriture artiste. Mais le *Journal* frappe aussi de dérision les excès des esthètes fin de siècle tant au niveau de l'écriture que des postures.

Luc Fraisse : *Du côté de chez Swann* daté par sa prose d'art ? Le morceau sur les clochers de Martinville

Le problème général serait les morceaux de prose artistique qui, dans le premier volume de *La Recherche*, semblent dessiner une première époque d'écriture que la suite de l'œuvre dépassera. Le morceau de « Combray » sur les clochers de Martinville met l'accent sur cette possibilité : c'est, dit-on, la première page d'écrivain du héros. Proust l'emprunte à une chronique qu'il a fait paraître dans la presse, avant son grand-œuvre. Le texte lui-même est précédé d'un autre, expliquant son mode de surgissement. La comparaison des deux versions juxtaposées devrait permettre d'apercevoir ce que la prose d'art renferme de daté, mais aussi de nécessaire dans le développement d'une vocation d'écrivain. Les caractéristiques du style artiste entrent en compte dans la réflexion.

Chiara Citron : L'éthique de la parole en guerre : le rôle de la satire chez Alphonse Daudet

Au cours de notre intervention, nous nous proposons d'esquisser un tableau de la portée de l'écriture dans la production d'Alphonse Daudet qui couvre les années 1871-1874. Notre corpus est formé par les *Lettres à un absent*, les *Contes du lundi* et *Robert Helmont*. Le cadre historique se révèle particulièrement propice à l'émergence des modes d'expression qui font appel à la satire, ainsi qu'à l'ironie, pour véhiculer une situation de malaise et de bouleversement tels que le conflit franco-prussien et la Commune. L'écrivain se trouve donc aux prises avec une réalité en changement. Le processus d'observation devient essentiel afin de pouvoir assigner à son écriture une fonction éthique. Il s'agit donc d'étudier les mécanismes de l'écriture au niveau de la représentation (caricature des personnages réels et des personnages de fiction, et rôle de l'allégorie) et au niveau de l'impact de l'écriture elle-même (effets comiques et effets tragiques de l'ironie). Il faudrait donc se demander quelle est la portée de l'usage de la satire dans notre corpus et le degré d'intensité de l'écriture satirique chez Daudet. La fiction se trouve en accord avec la réalité contemporaine, elle cherche à rendre compte du bouleversement et du désarroi qui ont profondément marqué les esprits. Nous essaierons ainsi de présenter un aperçu de la contribution personnelle et artistique de Daudet au sein de son époque et du contexte littéraire de référence.

Sándor Kiss : Une ‘plaisanterie sérieuse’ : la fausse innocence du langage dans *Paludes*

Paludes d'André Gide (1895) est un livre singulier ; énigmatique à plus d'un titre, il admet plusieurs interprétations. Nous n'avons que deux certitudes : c'est une œuvre ironique et en même temps un texte méta-littéraire, qui renferme un autre texte, fragmentaire, placé « en abyme » et appelé précisément « Paludes ». L'auteur de ce deuxième texte est identique au narrateur extérieur ; à propos de cette fiction au second degré, L. Dällenbach a pu parler d'une « oscillation du dedans et du dehors ». Selon l'aveu de Gide lui-même, le point de départ du livre a été « un certain sens du saugrenu » ; cette tonalité, présente tout le long du récit, n'empêche pas l'élaboration absolument consciente d'un texte qui, tout en continuant la tradition de la prose classique, dissèque, illustre et tourne en dérision les procédés de l'écriture « artiste » – « sa désinvolture même et sa légèreté ne sont qu'apparentes » (J.-J. Thierry). *Paludes*, qui ne représente aucun genre littéraire conventionnel, rappelle, avec son « langage à double entente » (C. Angelet), la manière de la préciosité, et préfigure certaines pratiques des surréalistes et des nouveaux romanciers.

Frank Javourez : Henri de Régnier, l'art et la manière

Henri de Régnier tente de définir son esthétique lors d'une conférence intitulée *Le Bosquet de Psyché*, publiée en 1894. La poésie réside en un lieu intérieur – lieu que devrait matérialiser l'écriture. Tout l'art de Régnier se fonde sur son écriture raffinée, selon des rythmes et des convenances qui lui sont propres. Entre héritage et pastiche, elle joue avec les décors, avec une prédilection pour les heures voluptueuses ou guerrières de l'Ancien Régime. La prose poétique et romanesque semble user, dans cette œuvre riche, colorée et méconnue, des mêmes ressources que les poèmes narratifs en vers. La distinction en genres a-t-elle prise sur Régnier ? Le poème, le conte et le roman deviennent des variations sur un même motif. À travers quelques-uns de ces thèmes, nous pourrions découvrir comment se déploient la virtuosité d'Henri de Régnier, l'originalité de son individualité et sa situation particulière vis-à-vis de ses contemporains. On admirera également la grande constance de la démarche d'une écriture qui résiste aux modes – tandis que Régnier ne cessa de lire et de découvrir avec passion ses contemporains ; sa riche activité critique en atteste – témoignant ainsi d'une rigueur et d'une exigence peu commune. Ses premiers poèmes côtoient le succès grandissant de Mallarmé tandis que ses derniers romans se posent étrangement sur les mêmes étales que ceux de Malraux. Une œuvre intemporelle d'une tenue rare, qui illustre bien toute la puissance de l'écriture artiste.

Anna Lushenkova : La découverte du style « unique » et « universel » : entre prédécesseurs et successeurs

La découverte d'une écriture artistique qui permettrait de traduire la vision unique de son auteur constitue, selon Marcel Proust, le devoir de tout écrivain. Dans le parcours initiatique du héros de *La Vie d'Arséniev* d'Ivan Bounine, autant que dans *À la recherche du temps perdu*, ce sont les prédécesseurs qui donnent à l'artiste en devenir l'élan pour « apprendre à voir ». Nous proposons d'examiner de quelle manière l'attention portée à l'écriture des auteurs favoris intervient dans la formation de la conception du style original qui ressort de ces deux romans.

Emmanuelle Kaes : Écrire en artiste selon Remy de Gourmont

La réflexion de Gourmont sur « l'écriture artiste » pourrait être envisagée dans l'esthétique du critique et à la lumière des deux grands disciplines modélisatrices qui étayent ses essais sur la langue et le style entre 1898 et 1902 : la psychologie expérimentale et la linguistique.

Gourmont envisage avant tout « l'écriture artiste » d'un point de vue psycho-physiologique. Le style pour lui « une spécialisation de la sensibilité » et la question de l'image se trouvent appréhendés dans les catégories de la psychologie : les Goncourt « notent, après le choc, leur sensation ». Paradoxalement, pour l'auteur du *Problème du style*, l'écriture artiste n'est pas abordée comme une question de langage, un usage particulier des figures, un investissement esthétique singulier de la morphologie ou de la syntaxe. Il laisse dans le flou la question fondamentale de l'articulation de l'univers des sensations à la langue : Gourmont utilise les termes de « manifestation », de « traduction » des sensations en images visuelles, d'« incorporation » de la sensibilité au style, quand il ne court-circuite pas totalement ce passage comme si, au fond, l'idéal du critique était que le langage se dissolve dans un pur avènement sensoriel. « Les images hardies, les heureuses trouvailles du pouvoir métaphorique » qui définissent l'écriture artiste sont appréhendées par Gourmont comme l'actualisation d'une perception mais aussi, paradoxalement, comme l'expression littéraire des lois générales qui gouvernent la *langue*. L'écriture artiste est aussi reliée à la langue selon Gourmont par la notion de *déformation*. La déformation comprise comme principe de *création* linguistique permet à l'auteur de *l'Esthétique de la langue française* d'identifier la dynamique impersonnelle et inconsciente de l'idiome à la « déformation » créatrice, individuelle et littéraire : « l'homme spontané, peuple ou poète, a d'autres goûts que les grammairiens, et, en fait de langage, il use de tous les moyens pour atteindre à l'indispensable, à l'inconnu, à l'expression non encore proférée, au mot vierge. L'homme éprouve une très grande jouissance à *déformer* son langage, c'est-à-dire à prendre de son langage une possession toujours plus intime et plus personnelle. » Le principe de la déformation créatrice se rattache ainsi, sans solution de continuité, au symbolisme littéraire et à son substrat philosophique idéaliste : « nous ne connaissons que des déformations ; nous ne connaissons que la forme particulière de nos esprits particuliers ».

Samir El Fakir : L'ethos carnavalesque de Vallès

Le lexique de Vallès est une barricade contre les idées reçues et les mythes. L'auteur de la trilogie ne cherche pas à travers son œuvre, à démontrer mais à montrer les injustices commises par une « société mal faite ». Vallès veut que les consciences anesthésiées se réveillent de leur sommeil dogmatique. Aussi construit-il un ethos qui va à l'encontre des valeurs politiques, sociales et littéraires de son temps. Nous aborderons dans notre travail les différentes manifestations de cet ethos que nous qualifions de carnavalesque. Notre perspective vise à montrer qu'il se forme en s'opposant aux discours dominants qui aliènent les autres composantes de la société. Pour aborder cette question, nous choisirons le corpus de référence suivant : la trilogie de Jules Vallès, sa correspondance et ses articles. Trois axes orienteront notre communication, à savoir : un ethos irrévérencieux envers les autorités officielles. Il les conteste en les rabaissant ; un ethos adepte de vérité ; un ethos « sur le seuil ».

Gabrielle Melison : Pour un renouvellement du lexique dans l'œuvre romanesque de Daudet

Entre le romancier soucieux de respecter la langue de manière scrupuleuse et l'affranchi qui invente son propre verbe, Daudet cultive une modernité langagière singulière ancrée paradoxalement dans le quotidien. Dans la description de mœurs souvent parisiennes, se déploie un lexique original dans lequel les termes rares abondent, sous la forme d'hapax, de néologismes, d'emprunts à diverses langues. Dans ce monde « parisianisé » où le *high life* domine, apparaissent des tournures provençales dans la bouche de Moussu Numa Roumestan ou du nabab Janoulet, rappelant constamment l'attachement de Daudet à sa langue et à sa terre natales. Mais au-delà de ces racines plutôt attendues de la part de l'auteur, ami de Mistral, il s'agit d'explorer la manière dont Daudet joue avec la langue, entre tradition et modernité.

Roberta de Felici : J.-H. Rosny aîné et l'imaginaire de la langue

Partant de l'idée que toute langue naturelle est un espace de projection pour l'imaginaire, je vais proposer, ici, d'analyser cette relation entre la langue et l'imaginaire chez Rosny aîné. Ce qui le caractérise davantage, c'est sa passion pour la science. En cela, il reflète pleinement l'esprit de son époque positiviste qui avait développé un tel culte de la connaissance scientifique que – au dire de George Renard – « la littérature pure n'a pas non plus échappé à cette féconde invasion de la science ». Doué, donc, d'une puissante « imagination scientifique », Rosny – on le sait – est l'auteur de romans « préhistoriques » (*La Guerre du feu*, son chef d'œuvre) et de « science-fiction » (*Les Xipéhuz*, *La Force mystérieuse*, etc.). Du reste, l'imagination scientifique concerne toute sa vaste et protéiforme production romanesque : on la retrouve à l'œuvre à la fois dans ses romans « sociaux » (*Le Bilatéral*) et dans ses romans des « mœurs » (*Nell Horn*). Même si fortement dissemblables, tous ces genres romanesques permettent de cerner les centres d'intérêt que l'auteur y a développés : son intérêt pour les questions scientifiques, bien sûr, mais aussi ses préoccupations sociologiques (pauvreté, prostitution, criminalité, injustice, corruption). Par le truchement du personnage intellectuel, Rosny aîné introduit ainsi, dans le texte fictionnel, plusieurs savoirs (philosophie, astrophysique, médecine, biologie ...). Cette stratégie narrative permet à l'écrivain d'y ventiler son savoir encyclopédique qui se révèle tout d'abord par sa compétence lexicale. Son langage est alors descriptif, technique et scientifique puisqu'il puise aux différentes disciplines de l'époque. Comme Goncourt et Huysmans, Rosny est attiré par le mot rare, insolite ou inconnu : d'ici, l'emploi non seulement de mots archaïques, exotiques, populaires et argotiques, mais aussi de mots néologiques, scientifiques et techniques. À bien y regarder, le choix d'un vocabulaire spécialisé et scientifique relève non seulement de l'esthétique naturaliste du « faire vrai », mais plutôt de l'intention de créer des effets inattendus et surprenants, propres au style *artiste*. Mon propos sera alors d'étudier les procédés langagiers mise en place par Rosny aîné dans ses romans « du contemporain » à partir de cet « imaginaire scientifique » qui les pénètre et les caractérise. Pour ce faire, on terra compte d'un corpus assez large: en particulier, *Nell Horn* (1886), *Le Bilatéral* (1887), *Daniel Valgraive* (1891), *L'Impérieuse Bonté* (1894), *Les Âmes perdues* (1899) *Sous le Fardeau* (1906), *Marthe Baraquin* (1908), *La Vague Rouge* (1910), *Dans les Rues* (1913).

Anne-Simone Dufief : À l'école des Goncourt : Julia Daudet

La communication s'attachera à étudier l'écriture artiste de Julia Daudet en prenant pour exemple *L'Enfance d'une Parisienne*. Ce mince recueil de souvenirs paru en 1883 est en soi un livre d'artiste. Le motif du souvenir lointain s'accorde particulièrement bien à la prééminence accordée à la sensation. *Fragments d'un livre inédit* ne restitue pas le passé mais des réactions suscitées par des expériences contemporaines. La lecture de ces volumes –retenus par Jules Lemaitre – permettra de mettre en évidence les qualités de styliste de celle en qui le critique voit une élève des Goncourt dont il rappelle une citation de *Charles Demailly* « Je suis un homme pour qui le monde visible existe. »

Cyril Barde : Encres d'ivoire et d'ivresse : Jean Lorrain et le merveilleux Art Nouveau

La communication tentera de cerner les principes structurants du merveilleux Art Nouveau en s'attachant à étudier les métamorphoses qui le traversent : la métamorphose est à la fois processus créateur des artistes 1900, jeux des matières et des lumières, recherche esthétique dont le paroxysme, atteint par les danses de Loïe Fuller, défie les capacités et les moyens de l'écriture (voir chroniques de Lorrain). Nous étudierons dans un second temps comment l'écriture des contes de Lorrain se fait pierre, bijou, en analysant les thèmes, motifs et procédés stylistiques qui font de ces textes autant de « contes lapidaires » dialoguant avec les bijoux narratifs d'un Lalique. Nous consacrerons le dernier temps de l'intervention à montrer comment la Riviera devient l'horizon d'un merveilleux moderne, merveilleux 1900 qui suscite la rêverie de Mucha et de Lorrain dans *Les Noronsoff*. Plus qu'un simple cadre au déploiement du merveilleux, la féerie de la Riviera se stylise dans la ligne arabesque, ligne Art Nouveau s'il en est, jusqu'à l'abstraction.

Federica d'Ascenzo : L'esthétique artiste selon Édouard Dujardin : question de genres et d'écriture

Fondateur et directeur de la « Revue Wagnérienne », directeur de la « Revue Indépendante », dandy, shopenhauérien convaincu et idéaliste de la première heure, Édouard Dujardin s'inscrit à plus d'un titre dans le contexte de la nouvelle réalité littéraire de la fin du XIX^e siècle qu'il interprète en basant notamment sa production sur les tentatives réitérées de fusion des arts et des genres et de libération des formes. Le caractère fortement expérimental de son œuvre – qui se concrétisera dans l'invention du monologue intérieur –, sa participation active à la vie littéraire fin de siècle dont il partage les convictions esthétiques ressortissent d'une vision élitiste tendant à sacrifier la pratique artistique. Lorsque Théodor de Wyzewa l'initie à la nécessité de concilier les formes (poétique et romanesque) ainsi que les diverses tendances littéraires de la fin de siècle (poésie descriptive et musicale, roman naturaliste, psychologique et idéaliste), Dujardin s'essaie à une forme nouvelle de contes, dans le recueil *Les Hantises*, puis aboutit à un roman emprunté au réalisme psychologique, *Les Lauriers sont coupés*, qui oblige à reconsidérer les contours du naturalisme, du symbolisme et de la décadence. Cette tentative formelle et générique est naturellement soutenue par une écriture recherchant la restitution la plus fidèle de la sensation et de l'émotion qui rompt avec la rationalité et l'équilibre de la prose française. Une langue décadente devant tendre au raffinement poétique, qui décompose le réel selon l'ordre des perceptions et inscrit Dujardin parmi les écrivains de l'instantané, dans la lignée des Goncourt et de Francis Poictevin.

Catherine Dousteysier-Khoze : Style clownesque et interférences génériques dans *Les Frères Zemganno* (1879), roman expérimental d'Edmond de Goncourt

La préface des *Frères Zemganno* (1879) d'Edmond de Goncourt, roman de cirque à forte dimension autobiographique, prend des résonances de manifeste et ses enjeux vont bien au-delà du simple roman. Goncourt entend se positionner dans le champ littéraire, exposer ses nouvelles orientations esthétiques, et faire part de la nécessité d'un changement de direction. Avant tout, Edmond de Goncourt veut se démarquer d'un naturalisme zolien insolent de succès : il s'agit selon lui d'éviter de tomber dans la « canaille littéraire » de *L'Assommoir*. La préface constitue donc un véritable pavé lancé dans la mare naturaliste et Zola ne s'y trompera pas. Mais au-delà d'une « bataille des chefs », en quoi consiste la « tentative dans une réalité poétique » annoncée par Edmond de Goncourt ? Comme nous allons le voir, cet oxymore renvoie aussi à l'ambition de créer une nouvelle esthétique. Différents types d'écriture et de genres se rencontrent et se court-circuitent, qui font des *Frères Zemganno* un fascinant laboratoire d'expérimentation littéraire.

Laure Darcq : L'écriture poétique théâtrale de Joséphin Péladan – *l'eumolpée* : expression privilégiée d'une écriture-artiste

En 1891, en réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, Joséphin Péladan, aux prémices de sa création dramatique, affirmait déjà la suprématie de l'écriture théâtrale, sa prédilection pour un art capable d'exprimer ce qu'il nomme, à la suite de Fabre d'Olivet, *l'eumolpée*. Ce mode poétique, sous l'influence musicale, restituerait la quintessence des émotions et serait l'expression orphique d'un Verbe hautement poétique, la forme renouvelée d'un langage ancien. En 1892 et 1893, à l'occasion des premiers Salons Rose-Croix, deux pièces théâtrales péladanes sont représentées, *Le Fils des Étoiles* et *Babylone*. Les représentations de ces « poèmes dialogués » ont suscité un débat tant sur la posture de l'écrivain que sur la réception de ces œuvres destinées, selon la critique, à un public *restreint* et *raffiné*. L'examen de la presse et des textes fondateurs du théâtre idéaliste guidera notre réflexion afin de saisir les enjeux et les voies de communication de cette écriture-artiste.

Akram Ayati : Théophile Gautier et l'ambition de « peindre avec des mots »

« [...] notre grand plaisir a été de transformer dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, bas-reliefs, au risque de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette », voilà l'aveu de Théophile Gautier, le poète qui se voulait plutôt peintre que romancier. En effet, la manière picturale se manifeste au cœur de l'œuvre littéraire de Gautier en créant une langue qui reflète les mêmes sensations que devant un art plastique. Il dénonce lui-même cette large et profonde influence en exprimant que « le livre lui avait volé tous ses sujets de tableaux ». L'immixtion de l'art dans la poésie, célébrée par Gautier se manifeste en grande partie, dans l'œuvre poétique et romanesque du poète, sous la forme de l'ekphrasis, la figure rhétorique qui désignait dans l'antiquité toute description des scènes, des lieux et des personnages et qui a changé progressivement le sens en focalisant au XIX^e siècle, sur « l'œuvre d'art ». Notre objectif sera donc d'étudier, dans cette intervention, l'écriture picturale dans le recueil poétique de Théophile Gautier et d'analyser les fonctions de cette écriture particulière.

Pauline Bruley : Lexique et style de l'improvisation : entre musique et poésie, dans *Musiciens* d'André Suarès

Thomas Doherty et plus récemment Frédéric Gagneux ont étudié l'imprégnation musicale d'André Suarès, ami très proche de Romain Rolland. Wagnérien, pianiste, admirateur de Bach, Beethoven, Debussy, Suarès fut aussi critique musical. La valeur que prennent des termes comme *chant* ou *improvisation* dans l'esthétique de Suarès marque une continuité avec sa critique et sa compétence technique d'instrumentiste, ainsi qu'avec la poésie de Baudelaire, Verlaine... L'originalité de Suarès est sans doute d'introduire une précision technique et empirique dans le lexique de la musique employé par les poètes. Mais on peut légitimement s'interroger sur l'extension de ces termes : Suarès parle-t-il de la musique pour elle-même, ou au profit de la poésie ? Promeut-il un art total – ou un accomplissement de l'art dans la musique ? On pourrait s'intéresser au lexique de la musique employé avec l'ethos d'un poète, et particulièrement à l'extension du terme d'*improvisation*. Nous proposons d'observer la portée de ce mot, appartenant conjointement aux champs sémantiques de la poésie et de la musique chez Suarès, dans *Musiciens* (édité par Louis Jou en 1931 où Suarès reprend quelques articles publiés dans les années vingt). Les textes de *Musiciens* relèvent de la critique musicale autant que de l'essai poétique, comprenant épigraphes, portraits et chroniques. Il nous semble que le flou générique est maintenu à dessein par Suarès, pour qui l'art moderne invente sa propre structure, à la manière de l'improvisation. L'intérêt du terme d'improvisation est de réunir un ensemble de genres et de pratiques au profit d'une poétique générale où se construit aussi un *ethos* de l'artiste, par excellence Suarès, qui en fait aussi un style.

Charles Arden : Le compositeur, critique musical : écrire la musique en homme de lettres

Cette communication se propose d'étudier la critique musicale dans la mesure où elle a recouru à une littérisation de son discours. Pour rendre compte de sa réception de la musique, le critique choisit en effet une plume artistique, témoignant que son expérience d'auditeur atteint un sens esthétique et donc requiert un nouveau langage qu'il contribue à redéfinir. L'enjeu de cette rénovation du langage est celui d'une construction nouvelle de la sensibilité artistique définissant l'individu esthétique et son époque. La critique se présente alors à ses interprètes comme un ensemble de choix d'adéquation qu'elle opère entre la plume et le musical. La tribune rend compte d'une œuvre et de l'habitus d'une communauté qui se constitue autour d'elle. Elle représente l'œuvre et lui présente ses interprètes, elle deviendra ainsi force créative dans son lien discursif à l'œuvre, et invitera ses lecteurs à devenir ses interprètes comme ils le seraient de l'œuvre elle-même, à en questionner les choix comme ils entameraient eux-mêmes la construction d'un rapport avec la musique : l'exécutant, le critique, le musicologue, l'auditeur, voire le lecteur, l'homme de lettres, le poète, chacun opérera ce lien selon sa compétence du matériau musical et langagier dans l'actualisation de son ressenti en expression, dans son passage d'écrivain à écrivain, dans sa confrontation au style, au passage de la poésie à la littérature. Pour justifier qu'elle puisse parvenir à contribuer à la sensibilité artistique et musicale qui reconfigure l'expression personnelle et le rapport au monde, cette construction de la critique s'est appuyée sur l'exemple de la musique à programme. En effet, un discours à portée littéraire placé en exergue d'une œuvre musicale résonne avec un discours critique pensé dans son élaboration comme la présentation des images que déploie le musical et qui le déploie, comme autant de points de départ et de portées de la musique. Les figures de compositeurs tels que Berlioz, Liszt ou Wolf paraîtront de fait exemplaires pour le lien qui s'installe dans leur pratique entre la critique musicale et la musique à programme.