

L'Usage de la musique dans les procédés littéraires des écrivains belges francophones contemporains

Auteur : Loneux, Caroline

Promoteur(s) : Pirenne, Christophe; Habrand, Tanguy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23091>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

L'Usage de la musique dans les procédés littéraires
des écrivains belges francophones contemporains

Mémoire présenté par Loneux Caroline
en vue de l'obtention du grade de Master en
Communication, à finalité spécialisée
en Édition et métiers du livre

Année académique 2024 / 2025

Remerciements

Je souhaite remercier mes co-promoteurs, messieurs Tanguy Habrand et Christophe Pirenne, pour leur disponibilité et leurs conseils avisés tout au long de la rédaction de ce travail. Je remercie également mes parents ainsi que mes précieuses amies, Cécile, Coralie, Estelle, Justine, Léna et Noémie, pour leur inestimable soutien durant mes études.

Sommaire

INTRODUCTION.....	1
I. ÉTAT DES CONNAISSANCES SUR LA RECHERCHE MUSICO-LITTÉRAIRE	6
II. PROTOCOLE MÉTHODOLOGIQUE.....	16
III. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUANTITATIVE ET RELEVÉ DES PRATIQUES GÉNÉRALES.....	26
IV. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUALITATIVE ET PROPOSITION DE TYPOLOGIE	55
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE	98
ANNEXES.....	100
TABLE DES MATIÈRES.....	122

Introduction

La littérature et la musique n'ont cessé, au fil des siècles, de s'influencer mutuellement. Depuis l'Antiquité, qui voit apparaître les premières traces de l'union de ces deux formes d'art, aux pratiques culturelles contemporaines multipliant les possibilités de mettre ces dernières en relation, l'histoire n'a cessé de voir s'accumuler les exemples de leurs interactions. Bien qu'il ne subsiste que de rares vestiges de cette période, un certain nombre de chercheurs s'accordent sur les liens étroits qui existaient entre la poésie et la musique, qui collaboraient déjà dans la culture antique pour créer des combinaisons entre son et langage. Poètes et musiciens étaient par ailleurs souvent dépeints dans les mythes comme une seule et même personne ou, lorsqu'ils étaient considérés séparément, étaient souvent représentés ensemble¹.

Les liens qui unissent l'art de manier les mots et celui de manier les sons ont continué de se renforcer avec le temps où, tout au long du Moyen Âge, les pratiques des ménestrels et des troubadours en sont les témoins. La Renaissance, marquée par les premières découvertes de textes anciens et l'invention de l'imprimerie, voit grandir l'intérêt pour la culture antique, jusque-là réservée à une élite très limitée de clercs. Poètes, musiciens et intellectuels humanistes s'en inspirent alors pour créer, à l'initiative du poète Antoine de Baïf et du musicien Thibault de Courville, la musique mesurée à l'antique, une forme musicale qui consiste à adapter la mélodie au rythme des vers en s'inspirant de la métrique gréco-latine².

Leurs réflexions influenceront considérablement le mouvement initié à Florence, à la toute fin de la Renaissance, sous l'influence du comte Giovanni Bardi, où un petit cercle d'artistes et d'intellectuels inspirés par les réflexions de la Grèce antique fondera la *Camerata Fiorentina*, ou *Camerata Bardi*, afin de rendre à la musique le rôle qui aurait été le sien dans la tragédie antique. C'est cette alliance musico-littéraire aux idéaux humanistes qui donnera naissance aux premiers opéras italiens, qui se répandront d'une part dans toute l'Europe et évolueront d'autre part, jusqu'à nos jours, vers de nouvelles formes et de nouveaux genres propres à certains pays, comme l'opéra-ballet français, le *lied* allemand ou encore le *masque* anglais³.

1. Georges-Jean Pinault, *et al.*, *Musique et poésie dans l'Antiquité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « ERGA », 1997, pp. 7-9. [en ligne] <https://books.google.be/books?> (consulté le 17 mai 2025).

2. *Dictionnaire de la musique* ([Nouvelle éd.]) (sous la dir. de Marc Vignal), Paris, Larousse, 2005, pp. 566 et 647.

3. *Dictionnaire de la musique* ([Nouvelle éd.]) (sous la dir. de Marc Vignal), Paris, Larousse, 2005, pp. 148-149.

Un saut dans le temps jusqu'au XIX^e siècle permet de souligner un autre tournant significatif dans l'histoire des rapports entre littérature et musique. Si ces derniers se distinguaient jusqu'à présent par l'idée communément admise selon laquelle le rythme poétique est considéré comme musical dans son essence et que l'expressivité l'emportait sur le contenu des vers, la volonté de dépasser ces considérations a poussé les poètes de la modernité à repenser les liens qui unissent ces deux formes d'art. Leur réflexion s'est alors appuyée sur trois éléments : la rupture avec le mouvement parnassien et l'idéologie de l'Art pour l'Art, l'influence du wagnérisme et la poursuite du *Gesamtkunstwerk*, ainsi que la crise du vers provoquée par l'apparition du vers libre. Ces trois raisons ont conduit des poètes comme Stéphane Mallarmé ou Charles Baudelaire à redéfinir les relations entre poésie et musique, cette dernière étant désormais pensée comme un modèle théorique structurant l'écriture poétique et sa capacité à produire du sens⁴.

Bien plus proche de nos jours, l'influence mutuelle entre la littérature et la musique s'observe entre autres dans la musique populaire contemporaine, tout particulièrement dans le rock, où l'inspiration poétique s'est inscrite dans la tradition de nombreux artistes. Les exemples sont innombrables, mais méritent ici d'être cités, ceux qui ont sensiblement contribué à nourrir notre curiosité sur les dynamiques qui unissent les deux formes d'art ici étudiées.

Le groupe The Doors tout d'abord, dont les co-fondateurs Jim Morrison et Ray Manzarek ont été considérablement inspirés par Jack Kerouac et les écrivains de la *Beat Generation*, mouvement littéraire et artistique apparu dans la seconde moitié des années soixante et s'inscrivant largement dans la philosophie hippie ainsi que dans l'esthétique psychédélique. Leur nom de scène fait en outre directement référence à l'ouvrage *The Doors of Perception* écrit par Aldous Huxley, dans lequel ce dernier relate son expérience avec la mescaline, puissante substance psychédélique⁵. Le groupe The Cure ensuite, et notamment l'intérêt de Robert Smith pour la littérature, dont il s'est très grandement inspiré : Camus, dont *L'Étranger* influencera la première chanson du groupe, *Killing an Arab*, mais aussi Kafka, dont les *Lettres à Felice* ont influencé l'écriture de la chanson *A Letter To Elise*⁶.

L'influence ne s'opère toutefois pas à sens unique. Si la musique s'inspire de la littérature, la littérature s'inspire également de la musique. Cela se reflète dans un certain nombre de pratiques littéraires contemporaines comme, à titre d'exemple, la mise en musique de textes, la

4. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Poésie Modernité Musique au XIX^e siècle », dans Jean-Pierre Bertrand, *et. al.*, *Le Rossignol instrumental. Poésie, musique, modernité*, Louvain, Peeters, 2004, pp. 7-24, [en ligne] <https://orbi.uliege.be/handle/2268/27866> (consulté le 17 mai 2025).

5. Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, pp. 160-174.

6. Guillaume Gilles, *L'Esthétique new wave*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2006, p. 276.

lecture accompagnée d'un fond sonore ou encore la création de playlists musicales associées à des œuvres littéraires. Cette observation s'applique particulièrement au paysage littéraire belge, qui se distingue par la place qu'il occupe dans les domaines de la poésie et de la bande dessinée, branches littéraires où se développent notamment ces nouvelles pratiques en lien avec la musique. Il sied néanmoins de souligner que celles-ci s'inscrivent davantage dans le milieu de l'édition indépendante, voire alternative, à savoir un contexte dans lequel la recherche d'innovation et de créativité s'impose, mais où les exemples peuvent se faire rares.

Il convient donc, dans cette partie introductive, de revenir brièvement sur l'association de playlists musicales à des œuvres littéraires, puisque cette pratique constitue l'entrée en matière qui fut la nôtre dans le contexte de cette recherche. Cette dernière semble en effet gagner en représentation avec les années et avec l'émergence des plateformes proposant un service de streaming musical. Qu'il s'agisse d'auteurs qui partagent la bande sonore de leur écriture, d'éditeurs qui font le choix d'intégrer des playlists à l'appareil paratextuel de certaines publications, ou encore de lecteurs qui prennent l'initiative de créer des sélections de titres pour accompagner leur lecture, ces pratiques témoignent de la volonté, à différentes échelles de la chaîne du livre, d'unir littérature et musique d'une façon qui n'avait pas encore été expérimentée jusque-là, offrant à la recherche musico-littéraire de nouvelles perspectives.

C'est en observant ce prolongement de l'œuvre littéraire au-delà du texte et, par extension, l'enrichissement de l'expérience de lecture, que notre intérêt pour ce domaine de recherche est né, faisant ainsi éclore notre volonté d'interroger le rôle de la musique dans la production littéraire. Les exemples étant cependant limités, force fut de constater que cette pratique, bien qu'en pleine expansion, n'était pas encore suffisamment répandue pour envisager l'exploration de ce phénomène, particulièrement dans le paysage littéraire belge. Ce constat a donc mené à l'élargissement de l'objet de cette étude pour s'intéresser, plus largement, aux usages de la musique par les écrivains dans leurs processus d'écriture.

Dans le cheminement qui fut le nôtre, l'intérêt pour ce type de recherche révèle une volonté de réhabiliter la musique dans les études littéraires. Il semble dès lors fondamental de souligner l'idée selon laquelle c'est un goût marqué pour la musique qui pousse en premier lieu le chercheur s'intéressant aux études musico-littéraires à entreprendre un tel travail. Ce dernier estime en effet que la musique est bien trop peu abordée dans le discours académique et que la place qu'elle occupe dans les œuvres littéraires y est minimisée. Cette conviction le conduira à découvrir qu'un grand nombre d'écrivains, plus ou moins reconnus, ont été influencés par la musique et que leurs écrits portent en eux les diverses traces de cette influence. C'est donc une

incontestable affinité avec ces deux formes d'art qui constitue notre point de départ, mais également celui de toute étude à visée musico-littéraire⁷.

N'est-il pas en effet tout à fait plaisant, pour le lecteur qui apprécie tant la littérature que la musique, de repérer et de reconnaître une référence musicale dans une œuvre littéraire ? Tout individu passionné par ces deux formes d'art en a déjà fait l'expérience : plus un ouvrage recèle des références plus ou moins subtiles, plus il est appréciable pour lui de les identifier. Si cela semble si plaisant, c'est d'abord et avant tout, car c'est à travers elles que le dispositif référentiel du lecteur entre en contact avec celui de l'auteur à travers le partage d'un bagage culturel, qui de surcroît, se veut parfois commun. Dans cette dynamique, tous deux entrent en résonance, invoquant chez le lecteur un souvenir, une émotion et renforçant ainsi le plaisir de la lecture. Ces références ne sont toutefois pas sans signification, elles portent en elles l'empreinte du rapport à la musique de l'écrivain. Qu'elles soient plus ou moins explicites, ces allusions témoignent d'une sensibilité ou encore d'une prise de position de ce dernier. Nous pouvons alors, en ce sens, entrevoir une part du processus créatif dans lequel s'inscrit l'écrivain.

Ces références ne sont cependant pas les seuls témoins des marques laissées par l'usage de la musique dans les cheminements créatifs des écrivains, elles n'en sont en réalité que la part la plus discernable. Les interrogations qu'elles soulèvent constituent certes l'une des réflexions pionnières dans la définition de l'objet de cette étude, mais elles ouvrent essentiellement la voie à un questionnement élargi sur la manière dont la musique intervient dans le domaine de la création littéraire. La problématique qui sillonne ce travail interroge par conséquent la place et la fonction de la musique dans les processus d'écriture des écrivains belges francophones contemporains. Elle vise à déterminer dans quelle mesure cette dernière y intervient et comment cela transparaît dans leurs œuvres. Le choix de faire porter ce travail sur ces auteurs en particulier découle de la volonté de valoriser la richesse et la diversité du corpus littéraire belge et ses relations à la musique. L'hypothèse sur laquelle s'appuie cette recherche suppose quant à elle qu'à travers les différents usages que font ces auteurs de la musique, celle-ci intervient comme une aide à la création dans leurs processus littéraires.

L'identification d'un manque d'approches empiriques dans le domaine musico-littéraire nous a conduits à faire le choix de ce type de méthodologie, davantage ancrée dans la pratique des écrivains. Le choix de l'étude empirique mixte, associant approche quantitative et qualitative,

7. Jean-Louis Cupers, « Approches musicales de Charles Dickens. Études comparatives et comparatisme musico-littéraire », dans *Littérature et musique* (sous la direction de Raphaël Célis), Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, 1982, pp. 15-56, [En ligne] <https://books.openedition.org/pusl/7694> (consulté le 17 mai 2025).

s'est imposée comme un moyen approprié de répondre aux interrogations soulevées et de vérifier l'hypothèse précédemment énoncée ; elle permet en effet d'exploiter les forces de chaque méthode et de compenser leurs limites respectives. La perspective adoptée ne se limite toutefois pas au recensement d'informations sur les pratiques de ces auteurs, mais aspire à mettre en lumière les utilisations concrètes de la musique dans leurs processus d'écriture. L'ambition de ce travail réside dès lors, à partir des résultats de la double enquête empirique menée, en l'établissement d'une proposition de typologie visant à mettre en lumière les différents usages de la musique par ces écrivains, ainsi que la façon dont celles-ci répondent, ou non, à des besoins créatifs dans leurs processus d'écriture.

Cette entreprise poursuit donc deux objectifs principaux, à savoir éclairer la place et la fonction de la musique dans les processus littéraires dans lesquels s'inscrivent les écrivains belges francophones contemporains et ouvrir la voie à l'approfondissement des résultats obtenus dans le cadre de cette étude ou à de futures recherches dans le domaine musico-littéraire. Les quatre chapitres qui structurent ce travail correspondent aux étapes chronologiques qui ont défini notre démarche tout au long des phases de recherche et de rédaction.

Le premier vise à faire l'état des connaissances dans le domaine des études musico-littéraires. Il aspire à définir la discipline et à la replacer dans son contexte historique, avant de mettre en exergue l'intérêt d'une approche empirique dans ce champ de recherche.

Le second s'applique à présenter de manière détaillée et à situer dans son cadre théorique le protocole méthodologique qui a guidé la double enquête empirique, à la fois quantitative et qualitative, qui fait l'objet de ce travail.

Le troisième se consacre à l'examen des données récoltées dans le cadre de la première phase de l'enquête. Elle ambitionne de faire émerger les tendances et les pratiques qui ressortent des réponses au questionnaire afin de les développer par le biais de l'enquête qualitative.

Le quatrième et dernier s'emploie quant à lui, à partir des résultats de la seconde phase de l'enquête, à la définition d'une proposition de typologie mettant en évidence les différents usages de la musique par les écrivains interrogés dans leurs procédés d'écriture.

I

État des connaissances sur la recherche musico-littéraire

DÉFINITION DES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES

À l'intersection des études musicologiques et littéraires, les études musico-littéraires explorent les relations entre musique et littérature et visent à comprendre comment ces deux formes d'art interagissent et s'influencent mutuellement.

Selon Jean-Louis Cupers, chercheur belge en musico-littérature, ces dernières peuvent être réparties en quatre catégories : l'étude des éléments communs à la musique et à la littérature, l'étude de la collaboration de ces deux formes d'art dans la musique vocale ou textuelle, l'étude de l'influence de la musique sur la littérature, et enfin, à l'inverse, l'étude de l'influence de la littérature sur la musique. La première catégorie porte essentiellement sur l'analyse des analogies et des différences structurelles entre les courants, les artistes et les œuvres appartenant à ces deux catégories artistiques et pouvant faire l'objet d'un travail de comparaison. La seconde envisage la manière dont les deux arts se rencontrent, se complètent ou s'opposent dans des formes spécifiques telles que, par exemple, l'opéra ou le *lied*. La troisième étudie comment la musique influe sur les œuvres littéraires, tandis que la quatrième et dernière se penche sur les effets de la littérature sur les œuvres musicales⁸.

Pour qualifier ces dernières et en appréhender les nuances, le théoricien de la littérature allemand, Steven Paul Scher, recommande l'emploi des expressions suivantes : la musique *et* la littérature, la musique *dans* la littérature et la littérature *dans* la musique⁹.

Ces catégories, dans la pratique, ne sont évidemment pas figées et peuvent se recouvrir pour donner lieu à des approches mixtes dont les études possibles se révèlent tout à fait diverses. Une œuvre littéraire peut, à titre d'exemple, intégrer la musique dans ses thématiques principales tout en adoptant une structure qui emprunte certaines formes au domaine de la musique. C'est ce qui est entre autres observé dans l'œuvre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*,

8. Jean-Louis Cupers, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2019, pp. 79-108.

9. Steven P. Scher, « Literature and Music : Comparative or Interdisciplinary Study ? », in *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1975, p. 38.

où la musique de Richard Wagner est citée à de nombreuses reprises et structure également le récit¹⁰. Cela permet notamment d'élargir considérablement le champ des études envisageables en croisant les disciplines et les perspectives.

CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Attention toutefois à ne pas tomber dans le piège du comparatisme précipité, risque fréquent en musico-littérature, en veillant à éviter les analogies confuses suggérées par le transfert arbitraire du langage d'un art dans un autre art. En recherche musico-littéraire et, plus largement, dans les études comparatistes interartistiques, l'ensemble des auteurs s'étant penchés sur la question s'accordent sur ce point : la prudence du chercheur est de mise dans le choix des termes définissant les concepts qu'il souhaite mobiliser. Il est de ce fait préférable d'éviter les rapprochements hâtifs et l'application, en quelque sorte prématurée, de termes techniques appartenant à ces formes d'arts respectives qui, selon ces mêmes auteurs, sont semblables sur certains points et dissemblables sur d'autres.

Les fondements de cette réflexion trouvent leur origine dans les travaux sur l'esthétique comparée, discipline introduite et développée par le philosophe et spécialiste de l'esthétique français, Étienne Souriau¹¹. Selon lui : « On appellera ici esthétique comparée cette discipline dont la base est de confronter entre elles les œuvres, ainsi que les démarches, des différents arts (tels que peinture, dessin, sculpture, architecture, poésie, danse, musique, etc.¹²) ».

Lorsque Étienne Souriau emploie le vocable esthétique, il insiste sur l'idée selon laquelle l'esthétique comparée est une discipline qui dépasse les considérations purement stylistiques dans le domaine des arts. Il affirme dès lors que l'art n'est pas simplement un ensemble de techniques, mais qu'il repose sur une dimension esthétique inhérente à la branche artistique dans laquelle chaque artiste est engagé, quel que soit l'art pratiqué. Le musicien, selon son exemple, n'est pas seulement un technicien des sons, mais un individu profondément immergé dans l'univers des sonorités. Cet engagement ne se limite pas à l'action de créer en tant que telle, mais concerne aussi la manière dont le musicien pense, ressent et donne du sens à son art.

Chaque artiste se meut dans un univers propre à sa pratique artistique, ce qui influence la manière dont il crée ; cette immersion englobe dès lors une manière d'être au monde qui est

10. Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 449-466, [en ligne] <https://books.openedition.org/pur/38142> (consulté le 17 mai 2025).

11. Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « SCIENCE de l'homme », 1969.

12. *Ibid.*, p. 26.

propre à chacune de ces formes d'art. En d'autres termes, l'artiste, qu'il soit musicien, peintre, sculpteur ou écrivain, crée d'une manière qui lui est propre et qui définit l'esthétique de sa pratique artistique. C'est en cela que, pour Étienne Souriau, l'esthétique est une question d'engagement total et ne se résume pas à une simple question de technique¹³.

L'auteur développe de surcroît l'idée selon laquelle l'esthétique comparée s'impose comme une discipline scientifique, nécessitant un engagement méthodologique dépassant les intuitions ou les interprétations grossières qui peuvent se manifester au premier abord. Cette rigueur implique à la fois l'emploi d'un vocabulaire technique et l'établissement de méthodes d'investigation. Contrairement à des approches plus intuitives ou métaphoriques, l'esthétique comparée requiert une transposition méticuleuse des concepts mobilisés afin d'éviter les interprétations simplifiées, voire erronées¹⁴.

Pour atteindre cette rigueur, il conviendra d'abord et avant tout de veiller à éviter la métaphore, « peste de l'esthétique comparée¹⁵ ». L'auteur fait remarquer qu'en laissant entendre des associations et des rapprochements d'idées qui peuvent manquer de justesse scientifique, la métaphore, bien que particulièrement inspirante, peut provoquer des interprétations trompeuses ou approximatives, s'écartant ainsi de l'analyse méthodique souhaitée. La transposition des termes passe dès lors par une extension légitime de ceux-ci, et non par des analogies spontanées ou des parallélismes qui ne tiennent pas compte des spécificités de chaque domaine comparé.

Toujours dans l'idée de parvenir à la rigueur souhaitée, il y a lieu, dans un second temps, de dépasser les premières intuitions pour atteindre une compréhension multidimensionnelle des phénomènes dont il est question. Il convient alors de ne pas se contenter d'un premier fait aperçu, sans en évaluer l'extension et la portée. Les observations initiales peuvent certes paraître justes, mais il est fréquent que, derrière celles-ci, soit masquée une complexité qui ne peut être réduite à des esquisses simplistes ou universelles. Comme le souligne en effet Étienne Souriau : « Que de remarques justes en esthétique comparée, ont été viciées par le désir ou l'illusion d'avoir aperçu d'un coup la loi unique, clef définitive du beau ou de l'art¹⁶ ! ».

En dernier lieu, il est à noter que la démarche en esthétique comparée exige ténacité et exigence intellectuelle. L'accumulation des savoirs associés à cette démarche ne se fait pas sans investissement ; elle nécessite un temps de travail suffisamment long pour forger les matériaux

13. Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 9.

14. *Ibid.*, p. 34.

15. *Ibid.*, p. 35.

16. *Ibid.*, p. 37.

terminologiques et méthodologiques nécessaires. L'étude des rapports entre les arts vise assurément à analyser une matière qui recèle une profondeur pratiquement infinie. Il ne suffit donc pas de dresser un inventaire des œuvres ou des pratiques artistiques, il s'agit de dégager des structures, des hiérarchies et une compréhension de l'art dans sa complexité et dans sa diversité. Il est par conséquent, absolument illusoire de croire à la possibilité de parvenir, facilement et sans effort, à la connaissance approfondie d'une réalité aussi étendue que celle-ci. L'esthétique comparée, en somme, n'est pas une simple exploration des correspondances entre les arts, mais une discipline à part entière qui exige des appuis théoriques solides pour espérer saisir les relations et les structures qui organisent le vaste monde de l'art¹⁷.

Quelques années avant l'établissement de l'esthétique comparée en tant que discipline, le philosophe et professeur d'histoire de l'art américain, Thomas Munro, insistait déjà, dès l'ouverture de son ouvrage sur les arts et leurs relations mutuelles, sur la nécessité d'une conception claire de tous les termes inhérents au monde de l'art¹⁸. Il y souligne entre autres la révulsion de nombreux philosophes concernant la définition et la classification des arts, estimant ces derniers insaisissables et, par conséquent, impossibles à définir et à classer de manière satisfaisante. Il indique également que ces définitions et ces classifications sont également perçues par de nombreux artistes et amateurs d'art comme des exercices superflus et rébarbatifs, n'apportant rien à la compréhension réelle de l'art. Ces derniers rejettent ainsi les études portant sur des questions d'esthétique, y voyant des détours inutiles par rapport à l'expérience artistique elle-même. Il relève enfin le peu d'intérêt porté par les esthéticiens sur cette question de la définition et de la classification, d'ordinaire perçue comme un exorde et considérée comme acquise. Ceux-ci se montrent alors impatients d'accéder aux réalités concrètes de l'art sans s'attarder sur des questions de pure terminologie¹⁹.

Pour Thomas Munro, ces contestations sont précieuses, car elles permettent de limiter les risques de se prémunir des théories, qu'il juge grandiloquentes et déconnectées de la réalité, qui ont été développées aux XVIII^e et XIX^e siècles et qui n'ont pas nécessairement été remplacées au début du XX^e siècle. Il insiste néanmoins sur l'affirmation selon laquelle ces réticences peuvent être dépassées afin de continuer à réfléchir sur la nature des arts et de leurs relations mutuelles. Selon lui, ignorer ces questions n'est pas un acte sans conséquence : le sens de certains termes fondamentaux étant abstrait et d'anciennes conceptions continuant de persister crée une source

17. Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 34-41.

18. Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

19. *Ibid.*, pp. 1-22.

de confusion dans la recherche sur l'esthétique. Même les esthéticiens les plus avant-gardistes sont ainsi contraints d'utiliser des termes et des concepts parfois devenus désuets, en supposant que leur sens soit compris de tous, alors que ces derniers revêtent aujourd'hui une multiplicité de sens. C'est pourquoi une clarification des termes et des notions employés dans le cadre de la comparaison des arts permettrait selon lui de dissiper cette confusion²⁰. C'est en cela que Thomas Munro, également considéré comme un auteur précurseur dans le domaine des études musico-littéraires, rejoint la pensée développée par Étienne Souriau sur l'importance fondamentale de définir précisément les concepts empruntés.

Ces quelques considérations méthodologiques sont indispensables, non seulement dans le cadre de l'esthétique comparée et des études comparatistes interartistiques, mais aussi dans celui des études musico-littéraires au sens large. L'articulation méthodologique entre plusieurs disciplines exige en effet une rigueur théorique permettant d'éviter les écueils de l'analogie facile ou de la subjectivité excessive. En intégrant au domaine musico-littéraire les concepts de l'esthétique comparée, les chercheurs contemporains disposent d'un socle théorique permettant d'ancrer leurs travaux sur des appuis méthodologiques conformes aux exigences de la recherche scientifique. Cela leur permet d'éviter des interprétations trop subjectives et de s'inscrire dans un cadre d'analyse valorisant la précision et l'objectivité.

ESQUISSE HISTORIQUE

Dans un article rédigé pour la revue *Comparative Literature*, Calvin Smith Brown, auteur américain pionnier dans la recherche musico-littéraire, propose un exposé chronologique permettant de placer les études musico-littéraires dans une perspective historique éclairante²¹.

D'après ce texte, l'idée d'étudier les relations entre les arts, particulièrement entre la musique et la littérature, se développe au XVIII^e siècle, période durant laquelle ce domaine d'étude commence à être reconnu, plus spécifiquement en Angleterre où les premières recherches ont vu le jour. L'auteur cite tout d'abord John Dryden, qui publie *A Parallel of Poetry and Painting* (1668), préface de sa traduction d'un traité latin sur la peinture, dans lequel sont établis des liens techniques entre les domaines de la poésie et de la peinture. En France, l'abbé Jean-Baptiste du Bos poursuit cette observation dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), un ouvrage influent qui sera traduit sous le titre *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* (1748) et inspirera grandement les critiques européens. Entre-temps, en

20. Thomas Munro, *op. cit.*, p. 3.

21. Calvin S. Brown, « The Relations between Music and Literature As a Field of Study », in *Comparative Literature*, vol. 22, n°2, 1970, pp. 98-101.

Angleterre à nouveau, est publié l'ouvrage *Of the Sister Arts* (1734) de Hildebrand Jacob, œuvre comparative plus ambitieuse, qui inclut la musique dans cette approche interdisciplinaire²².

La réflexion sur les liens entre musique et littérature continue de se développer dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec des textes comme *An Essay on Musical Expression* (1752), par Charles Avison, une œuvre pionnière de l'esthétique dans laquelle il distingue l'imitation et l'expression, deux concepts abordés dans le cadre de la combinaison entre musique et texte. Dans la foulée, Daniel Webb publie *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (1762) et, l'année suivante, paraît l'ouvrage de John Brown, *A Dissertation on the Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (1763). En quelques années, cet ouvrage est traduit en plusieurs langues, dont le français. Il s'agit ici des prémices d'une esthétique critique, où l'interaction entre les arts devient un sujet de débat théorique international. Les travaux qui continuent de paraître tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle dépassent progressivement l'observation générale pour explorer les spécificités techniques des relations entre les deux arts. L'ouvrage de Joshua Steele, *An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols* (1775) en est un exemple notable dans lequel il tente d'adapter la notation musicale à la lecture de la poésie. Ce mouvement prendra de l'ampleur à l'échelle européenne, avec la publication d'ouvrages critiques dans plusieurs pays, principalement en Angleterre, en France et en Allemagne. Les théories sur les correspondances entre les arts évoluent alors vers des analyses de plus en plus représentatives sur la question du rapport entre musique et texte²³.

Toujours selon Calvin Smith Brown, durant la majeure partie du XIX^e siècle, l'intérêt pour les relations entre musique et littérature se déplace des critiques et des théoriciens aux poètes et aux musiciens, qui commencent à explorer davantage les correspondances artistiques dans leurs œuvres. Difficile cependant de prouver s'il s'agit d'un phénomène indépendant, ou si les écrits précédemment évoqués ont ouvert la voie à cette évolution. Le XIX^e siècle est néanmoins souvent décrit comme une époque de synthèse des arts, où la séparation stricte entre les disciplines commence à s'estomper : « Baudelaire's "Correspondances," Rimbaud's "Voyelles," the cultivation of synaesthesia, the attempts at *transpositions d'art*, the pursuit of the *Gesamtkunstwerk*—these things are too well known to call for anything beyond a passing mention²⁴ ». Ce basculement marque un éloignement avec les approches purement théoriques.

22. Calvin S. Brown, *op. cit.*, pp. 98-99

23. *Ibid.*, p. 99.

24. *Ibid.*, pp. 99-100.

Les œuvres de cette période étaient certes fréquemment accompagnées d'écrits théoriques, mais ceux-ci étaient plus souvent des manifestes et des polémiques visant surtout à inspirer ou à justifier des pratiques artistiques nouvelles, plutôt qu'à les rationaliser de manière désintéressée. Vers la fin du siècle cependant, une forme de retour théorique se manifeste à travers des œuvres comme *The Science of English Verse* (1880) de Sidney Lanier, qui renoue avec l'analyse métrique en utilisant la notation musicale, s'inscrivant ainsi dans la lignée de Joshua Steele²⁵.

À la toute fin du XIX^e siècle, le musicologue français Jules Combarieu publie *Les Rapports de la musique et de la poésie, considérés au point de vue de l'expression* (1894), ouvrage qui marque un tournant dans l'étude des rapports entre musique et littérature. Considéré comme l'un des premiers grands traités critiques modernes et, selon Calvin Smith Brown, l'un des meilleurs, ce texte est, aujourd'hui encore, une référence dans le domaine des études musico-littéraires, dans laquelle l'auteur explore la capacité de la musique et de la poésie à transmettre des émotions et des idées de manière complémentaire. La théorie de Combarieu ouvre la voie à de nombreuses recherches qui prendront de l'ampleur tout au long des XX^e et XXI^e siècles, où l'intérêt pour les études musico-littéraires s'amplifie de manière constante et où ce domaine se généralise pour devenir un champ d'études légitime et international. La plus grande partie de ces recherches est écrite, dans des proportions similaires, en anglais, en français et en allemand, mais il existe aujourd'hui des études dans la plupart des langues européennes²⁶.

Cette brève esquisse historique suggérée par Calvin Smith Brown propose un aperçu du contexte dans lequel se sont développées les études musico-littéraires, ainsi que de l'évolution du regard porté sur ces deux arts, soulignant ainsi à quel point ce domaine a gagné en légitimité depuis ses débuts au XVIII^e siècle. L'auteur fait toutefois remarquer qu'un examen exhaustif nécessiterait à la fois des réserves et des précisions. Il exprime, à titre d'exemple, que l'ouvrage *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister, bien que fondateur, s'appuie sur des prédécesseurs et que son originalité réside davantage dans sa synthèse et dans son organisation que dans la création d'idées entièrement nouvelles. Il mentionne aussi l'existence de travaux de prosodistes entre Joshua Steele et Sidney Lanier, comme Coventry Patmore, qui ont eux aussi contribué à façonner la discipline²⁷.

Son travail établit néanmoins un cadre de référence mettant en lumière les avancées importantes de ce champ d'études. Depuis lors, la discipline a non seulement continué de se développer,

25. Calvin S. Brown, *op. cit.*, pp. 99-100.

26. *Ibid.*, p. 100.

27. *Ibid.*, pp. 100-101.

mais elle s'est aussi élargie, touchant désormais des domaines toujours plus divers et répondant à de nouveaux questionnements, découlant eux-mêmes des intérêts contemporains pour ce type d'approche. La curiosité pour les études musico-littéraires s'est donc continuellement intensifiée et, au fil des décennies, de nouvelles perspectives n'ont cessé d'émerger. Les chercheurs de ce domaine ne se limitent plus à la comparaison structurelle des œuvres ; ils examinent aussi, comme cela a été brièvement mentionné, leurs influences mutuelles en prenant en compte les contextes historiques, sociaux et culturels dans lesquels ces dernières sont produites et reçues. Les travaux de Calvin Smith Brown ont finalement tracé un parcours de recherche qui, des dizaines d'années plus tard, ne cesse de s'enrichir et de se diversifier, s'ouvrant aujourd'hui sur des perspectives à peine envisagées par l'auteur et témoignant, par conséquent, de la pertinence contemporaine de cette discipline et de l'intérêt qu'elle continue de susciter chez les chercheurs internationaux.

L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE SUR LA LITTÉRATURE

La catégorie musico-littéraire qui se consacre à l'étude de l'influence de la musique sur la littérature constitue l'approche dans laquelle s'inscrit naturellement ce travail, portant quant à lui sur les usages de la musique par les écrivains belges francophones contemporains. Cette approche aspire à mettre en exergue les multiples façons dont ces écrivains s'approprient la musique dans leurs processus littéraires, et comment cela s'inscrit dans leurs œuvres. Il convient, dans ce contexte, de s'intéresser aux différentes manières dont la recherche musico-littéraire a abordé ces interactions, en mettant notamment en lumière les recherches qui ont analysé les différentes manières dont la musique s'est glissée dans le domaine de la littérature.

Comme succinctement évoqué, la recherche en musico-littérature s'est souvent penchée sur la manière dont les écrivains intègrent, dans leurs œuvres, des structures formelles inhérentes au domaine de la musique. Ces études se concentrent généralement sur des auteurs qui intègrent dans leur style des éléments appartenant à cette branche, particulièrement par le biais du rythme et de la prosodie. Il s'agit le plus souvent de poètes, mais aussi de romanciers, qui recherchent une fluidité narrative proche de la composition musicale. Dans son article pour la revue *Comparative Literature*, Calvin Smith Brown révèle que ces analogies sont aisément identifiables dans un texte, et peuvent donc être plus ou moins isolées afin d'être analysées individuellement. De manière générale, ces adaptations de la musique en littérature sont étudiées dans l'œuvre d'un écrivain ou sur une période donnée. En ce sens, l'auteur met en lumière l'essai de Steven Paul Scher, *Literature and Music : Comparative or Interdisciplinary Study ?*, qui se montre particulièrement innovant en étudiant comment la littérature tente de

reproduire ou de suggérer les effets provoqués par la musique, au-delà des formes et des techniques musicales²⁸.

Ce ne sont toutefois pas les seuls types d'études qui peuvent être menées dans le domaine de l'influence de la musique sur la littérature. Dans ce même article, Calvin Smith Brown indique que l'une des recherches musico-littéraires les plus courantes consiste à se concentrer sur la musique dans l'œuvre d'un auteur spécifique. Dans certains cas, ces dernières se limitent au recensement des références musicales présentes dans l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, sans réel objectif analytique. Selon lui, celles-ci peuvent avoir une éventuelle utilité historique ; elles n'apportent généralement rien à notre compréhension de l'art littéraire, mais elles fournissent de nombreuses informations aux historiens de la musique. Dans d'autres cas, la recherche outrepassa l'inventaire des références musicales en étudiant les œuvres d'écrivains pour qui la musique constitue une source d'inspiration essentielle²⁹. Chez des auteurs comme Stéphane Mallarmé ou Marcel Proust, pour ne citer qu'eux, la musique est un moteur créatif fondamental et étudier son influence sur leur art permet de mieux appréhender leurs œuvres. De très nombreuses études portent sur la place qu'occupe la musique chez ces écrivains et montrent à quel point cette dernière peut être essentielle dans la création, même si cela ne se traduit pas toujours par des références explicitement reconnaissables.

ABSENCE DE CANON ÉTABLI

Les études sur la présence de la musique dans la littérature offrent une diversité d'approches qui semble aujourd'hui presque inépuisable. Qu'il s'agisse d'analyser les emprunts techniques ou les tentatives de reproduction des effets de la musique par les écrivains, d'étudier l'influence de la musique sur l'écriture d'un auteur ou encore les allusions musicales et leur rôle dans des œuvres littéraires, ces travaux révèlent les multiples moyens par lesquels la musique inspire la littérature et, d'une certaine manière, contribue à façonner le travail des écrivains.

Dans ce contexte, il convient de mettre en évidence le constat de Jean-Louis Cupers : « Dans ce domaine où l'explosion bibliographique est particulièrement sensible, ni les arts et la littérature comparée, ni l'étude musico-littéraire proprement dite, en particulier dans le cadre renouvelé des études culturelles, ne disposent encore d'un canon établi³⁰ ». Contrairement à d'autres disciplines reconnues, le champ d'étude qui s'intéresse aux rapports entre musique et littérature n'a pas encore atteint la maturité nécessaire pour s'inscrire dans un paradigme défini.

28. Calvin S. Brown, *op. cit.*, p. 105.

29. *Ibid.*, p. 106.

30. Jean-Louis Cupers, *op. cit.*, pp. 79-108.

La littérature scientifique et les recherches académiques portant sur ce sujet prolifèrent, mais sans véritable consensus sur ce qui en constitue le cadre de référence. La musico-littérature forme donc une discipline en pleine expansion, particulièrement riche en termes d'innovation, mais cela complique la création d'un corpus stable sur lequel s'appuyer.

Il convient par ailleurs de souligner que la plupart des recherches dans ce domaine ont tendance à porter sur des analyses théoriques ou des lectures interprétatives de textes, plutôt que sur des données empiriques issues de l'expérience des écrivains eux-mêmes. L'un des risques de ce type d'approche, souvent spéculative, est de faire abstraction de la manière dont ces auteurs perçoivent et intègrent la musique dans leurs processus créatifs. Les études interdisciplinaires, notamment celles qui incluent la musique, sont en effet régulièrement le terrain de spéculations et de théories infondées ou trop hasardeuses, ce qui peut conduire à des conclusions contestables si la rigueur méthodologique fait défaut.

Outre la solution méthodologique proposée par Jean-Louis Cupers³¹, une démarche empirique permettrait d'atténuer ce risque. Cette dernière donnerait effectivement l'occasion de recueillir directement les témoignages et les expériences personnelles de ces écrivains en s'ancrant dans leurs processus créatifs, offrant par conséquent un aperçu de leurs pratiques concrètes. Cette approche contribuerait à limiter les risques de surinterprétation ou de projection de concepts qui pourraient ne pas correspondre à la réalité, particulièrement dans un contexte de recherche marqué par l'absence d'un modèle canonique établi.

31. Pour éviter ces écueils, l'auteur propose l'utilisation d'un *tertium comparationis*, un concept qui désigne un troisième élément de comparaison clairement défini, permettant de relier de manière rigoureuse la musique et la littérature. Ce cadre comparatif offrirait une méthode plus structurée pour analyser les interactions entre les deux formes d'art et permettrait de réduire les risques de dérives spéculatives dans les études musico-littéraires.

II

Protocole méthodologique

Le travail d'état de l'art ayant permis de mettre en évidence l'intérêt d'une approche empirique dans un contexte de recherche musico-littéraire, il convenait dès lors d'établir un cadre méthodologique se voulant précis et permettant d'apporter un regard neuf sur la thématique des interactions entre les écrivains et la musique. Le choix d'une enquête empirique témoignait par conséquent d'une volonté d'inscrire ce travail dans un domaine académique en plein essor, mais également d'enrichir le champ des études musico-littéraires par une perspective ancrée dans la pratique des auteurs, contribuant par conséquent à combler le manque d'approches de ce type identifié dans ce domaine de recherche.

À titre de rappel, cette étude propose d'explorer la place et la fonction de la musique dans les processus d'écriture des écrivains belges francophones contemporains. Elle vise de ce fait à comprendre dans quelle mesure la musique exerce une influence sur leur créativité, mais aussi la manière dont cette éventuelle influence apparaît dans leurs œuvres. En ciblant ces auteurs en particulier, cette étude s'inscrit dans une démarche visant à valoriser la richesse et la diversité du corpus littéraire belge, tout en cherchant à faire apparaître et à proposer une typologie des différents usages de la musique par les écrivains, qui pourrait servir de point de départ pour des recherches dans d'autres contextes historiques, géographiques ou culturels.

L'approche empirique adoptée ne se limite pas au recensement d'informations sur les pratiques d'écriture d'un échantillon donné, mais aspire à offrir un éclairage représentatif de l'influence de la musique sur la littérature dans les processus créatifs de ces acteurs indispensables de la chaîne du livre. L'ambition de ce travail réside dès lors en l'établissement d'un jalon dans le champ des études musico-littéraires, en démontrant que la prise en considération des témoignages personnels des auteurs peut ouvrir la voie à de nouvelles perspectives sur les dynamiques qui relient ces deux formes d'art.

CADRE THÉORIQUE

L'approche méthodologique choisie dans le cadre de cette recherche a été celle d'une étude empirique mixte, combinant une enquête quantitative et une enquête qualitative. Cette méthode

permet en effet d'exploiter les forces de chaque approche et de compenser leurs limites respectives, proposant ainsi une analyse plus nuancée du phénomène étudié.

Le développement de cette méthode s'est principalement appuyé sur la méthodologie d'enquête par questionnaire développée par Claude Javeau³² et sur l'enquête sur la double vie des écrivains, combinant questionnaire et entretiens individuels, réalisée par Bernard Lahire³³. Le choix de ce paysage théorique a été motivé par la volonté de mener une recherche qui s'appuie sur le travail de référents proposant des protocoles aisément adaptables à différents contextes de recherche ainsi que des approches permettant de répondre aux exigences scientifiques requises par ce travail, tout en proposant un socle théorique congruent.

Le sociologue belge, Claude Javeau, est un auteur réputé pour ses travaux sur la méthodologie de l'enquête sociologique, plus particulièrement sur l'usage des questionnaires. Son approche se concentre sur l'exigence scientifique et la précision des données collectées, tout en prenant en considération les spécificités contextuelles et les éventuels biais qu'implique cette méthode. Il insiste donc sur l'importance de structurer efficacement un questionnaire d'enquête, mais aussi sur la nécessité de garantir que les données recueillies soient représentatives et reflètent fidèlement les opinions ou les comportements des répondants.

Le sociologue français, Bernard Lahire, est quant à lui renommé pour ses travaux sur la sociologie de la culture et de l'éducation. Son enquête explore les conditions de vie et les pratiques professionnelles, principales ou secondaires, entretenues par les écrivains en parallèle de leur activité d'écriture. Pour cela, il adopte une approche mixte, identique à celle qui a guidé ce travail, permettant d'offrir une perspective approfondie sur les dynamiques dont il est question dans le cadre d'une enquête empirique de ce type.

L'usage de ces travaux comme référents théoriques se justifie donc par leur complémentarité et par leur pertinence à l'égard de l'objet de cette enquête : Claude Javeau fournit un mode d'emploi méthodologique rigoureux pour la collecte et l'analyse de données quantitatives, tandis que Bernard Lahire apporte une dimension qualitative enrichissant l'interprétation des résultats grâce au témoignage d'auteurs. Son travail portant de surcroît sur des écrivains, il entretient par conséquent une relation étroite avec le monde littéraire, ainsi qu'avec ses spécificités, ses codes et ses conventions.

32. Claude Javeau, *L'Enquête par questionnaire. Manuel à l'usage du praticien*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Collections de l'Institut de Sociologie », 1988.

33. Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales », 2006.

La première phase de l'enquête consiste en une recherche quantitative, comprenant l'élaboration d'un questionnaire soumis par courriel à un échantillon d'écrivains sélectionnés. L'objectif poursuivi est de recueillir et d'analyser des données en quantité, dans le but de parvenir à des conclusions mesurables qui dresseront une vue d'ensemble qui ne peut être dégagée à partir d'un cas individuel. Comme le développe Bernard Lahire, l'analyse de données chiffrées à l'aide de méthodes statistiques permet de simplifier certaines situations en identifiant des tendances générales et en les épurant de tout ce qui pourrait en obscurcir la compréhension, de clarifier des problèmes en mettant en évidence les liens entre différentes variables, mais aussi de mettre en exergue des logiques sociales et des relations sous-jacentes, susceptibles d'influencer les individus, et n'étant pas immédiatement apparentes à l'échelle individuelle. L'analyse statistique permet donc de faire apparaître une tendance sociale lorsque celle-ci n'est pas perceptible au niveau de l'individu³⁴.

La seconde phase consiste en une recherche qualitative comprenant des entretiens individuels semi-directifs avec un échantillon d'écrivains ayant accepté d'approfondir le sujet à la suite du questionnaire. Il s'agit ici de parvenir à recueillir et à analyser des données qui vont permettre d'illustrer les pratiques et les opinions à l'échelle de l'individu, en travaillant à partir d'interprétations, d'expériences et de leur signification. L'auteur insiste ici sur l'importance de compléter l'analyse statistique par cette approche qualitative pour une compréhension plus fine des trajectoires individuelles. Selon lui, il est indispensable de revenir à l'échelle individuelle pour appréhender la richesse et la complexité de chaque parcours et ainsi se garder de réduire les individus à des données. Chaque personne possède un vécu qui lui est propre et où interagissent différents facteurs sociaux formant ainsi leurs parcours singuliers. Cette phase qualitative implique donc de laisser les écrivains s'exprimer sur leurs expériences et leurs perceptions personnelles, avec leurs propres mots, pour ensuite analyser comment ces facteurs façonnent leurs trajectoires à l'échelle des existences individuelles³⁵.

PREMIÈRE PHASE : L'ENQUÊTE QUANTITATIVE

Construction de l'échantillon

Comme l'explique Claude Javeau, il est nécessaire de rechercher au sein de la population parent, à savoir l'ensemble des écrivains belges francophones contemporains, un certain nombre d'individus qui en constituent un échantillon suffisamment représentatif. Cet

27. Bernard Lahire, *op.cit.*, p. 31.

35. *Ibid.*, p. 32.

échantillon se compose de femmes et d'hommes aux profils contrastés, de différents âges, professions, nationalités, lieux de résidence, etc.³⁶

Dans le cadre de cette enquête, envisager la totalité des écrivains belges francophones contemporains comme échantillon semblait difficilement envisageable, car il n'existe pas de base de données répertoriant l'intégralité de cette population. Or, comme l'évoque Bernard Lahire, pour connaître une population partageant une caractéristique ou une activité commune, il est indispensable de disposer d'une base de données la concernant. L'enquête statistique nécessite en effet d'identifier les individus concernés en s'appuyant sur un fichier contenant les informations essentielles les concernant, comme des noms et des coordonnées de contact, afin de pouvoir leur soumettre le questionnaire dont il est question. Ces bases de données sont généralement le résultat d'un intérêt institutionnel pour ces parties de la population. Les exemples de l'auteur illustrent de ce fait différents contextes justifiant la création de ce type de fichier : « [...] inscription à un club, adhésion à une association, recensement de population, inscription au registre du commerce, entrée dans un *who's who*, fiches de renseignements bureaucratiques, policiers ou commerciaux, casiers judiciaires, etc.³⁷ »

Il existe cependant des bases de données référençant des écrivains répondant aux critères de sélection de l'enquête, celles-ci se retrouvent sur les sites internet d'associations littéraires comme, à titre d'exemple, celui d'Objectif plumes. Ce dernier se présente comme le portail des littératures belges de la Fédération Wallonie-Bruxelles, il est créé par le Service Général des Lettres et du Livre et reprend plus de huit mille auteurs, ainsi que leurs œuvres dans tous les genres littéraires existants. À travers ce portail, la Fédération Wallonie-Bruxelles annonce mettre en avant un état des lieux complet de la production littéraire belge actuelle³⁸.

On y trouve notamment la rubrique *Auteurs en classe*, qui propose aux enseignants de la Fédération Wallonie-Bruxelles d'inviter un écrivain belge, ou résidant en Belgique, pour intervenir dans leurs classes. La liste proposée est divisée en deux parties : la première reprend les écrivains qui interviennent dans les classes de l'enseignement maternel et primaire, la seconde reprend ceux qui interviennent dans les classes de l'enseignement secondaire. Quelle que soit la liste, tous les genres littéraires sont représentés. Notons toutefois que la liste destinée aux classes de maternelle et de primaire compte un nombre conséquent d'illustrateurs, catégorie exclue de cette enquête, car elle appartiendrait davantage au domaine des arts plastiques qu'à

36. Claude Javeau, *op.cit.*, pp. 92-96.

37. Bernard Lahire, *op.cit.*, p. 82.

38. Service Général des Lettres et du Livre, « Auteurs en classe » dans *Objectif plumes. Le portail des littératures belges*, n.d, [en ligne] <https://objectifplumes.be/complex/auteurs-en-classe/> (consulté le 14 novembre 2023).

celui de l'écriture au sens strict. Cette liste répertorie de manière structurée et accessible un ensemble d'écrivains, mettant en avant leur profil et fournissant un moyen rapide et efficace de les contacter, à savoir leur adresse courriel.

Dans le cadre de cette enquête, des critères ont été définis afin de pouvoir sélectionner les auteurs qui ont constitué l'échantillon auquel a été soumis le questionnaire. L'enquête quantitative a donc porté sur un échantillon formé par l'ensemble des écrivains de littérature (roman, poésie, bande dessinée, littérature jeunesse, théâtre, nouvelle), de nationalité belge, francophones, ayant été publiés au moins une fois dans une maison d'édition entre 2000 et 2023 et étant inscrits dans la liste destinée à l'enseignement secondaire de la rubrique *Auteurs en classe* du portail Objectif plumes. Cet échantillon se compose de deux cent dix-sept auteurs. Cette liste n'est pas exhaustive et implique certains biais, mais elle est suffisamment représentative, aux yeux de la définition de Claude Javeau, pour constituer une base de données convenable à partir de laquelle travailler.

Ces choix ont en effet été essentiels pour permettre à l'échantillon d'être exploitable, tout en se rapprochant de la représentativité la plus précise de la population à étudier. Comme cela fut brièvement évoqué ci-dessus, ils imposent néanmoins un certain nombre de limites qu'il est fondamental de reconnaître pour garantir une analyse rigoureuse et nuancée des résultats. En se reposant uniquement sur les auteurs correspondant aux critères définis ci-dessus et en excluant certaines réalités telles que, les pratiques d'édition alternatives, les écrivains nés non belges résidant sur le territoire, les écrivains ayant été publiés en dehors de la période sélectionnée ou les écrivains non-inscrits sur le portail Objectif plumes, plusieurs dimensions de la population étudiée ont été écartées et l'échantillon ne peut donc être strictement représentatif de l'ensemble de la population des écrivains belges francophones contemporains.

Ces limites traduisent la complexité de représenter une population aussi vaste et hétérogène que celle qui fait l'objet de cette recherche. La sélection opérée se justifie toutefois par des contraintes pratiques et méthodologiques, à savoir l'inexistence d'une base de données officiellement reconnue répertoriant l'intégralité de cette population et la reconnaissance du portail Objectif plumes dans le domaine de la littérature belge francophone. Ces choix, bien que restrictifs, permettent par conséquent de poser un cadre opératoire pour l'analyse, tout en reconnaissant que l'échantillon obtenu inclut certains biais qu'il était nécessaire de mettre en évidence afin d'éviter toute forme de malhonnêteté intellectuelle. La présente étude ne prétend de ce fait représenter l'ensemble de la population parent identifiée, mais elle se veut toutefois la plus exacte et la plus rigoureuse que possible.

Rédaction du projet de questionnaire

La rédaction du projet de questionnaire est une étape cruciale dans la réalisation de cette enquête. Elle a fait l'objet d'une élaboration méticuleuse visant à assurer une collecte de données qui soit précise et appropriée. De ce fait, le questionnaire a été conçu en s'appuyant sur les recommandations de Claude Javeau, c'est-à-dire de manière à couvrir les différents aspects liés à l'objet d'étude et à éviter les déformations involontaires apportées dans les réponses, tout en étant accessible et agréable à l'œil pour les répondants³⁹. Une copie du questionnaire ayant été soumis à l'échantillon d'auteurs est consultable en annexe⁴⁰.

Selon l'auteur, la première étape d'un projet de questionnaire consiste à partir d'une épure pour parvenir progressivement à une ébauche plus précise et, par la suite, à un projet de questionnaire convenablement structuré et prêt à être soumis. Il définit cette dernière comme : « [...] un rassemblement, sans ordre et en langage de tous les jours, de toutes les questions correspondant aux hypothèses de travail retenues que l'enquêteur souhaite poser⁴¹ ».

Les questions qui ont constitué cette première épure ont permis de structurer le questionnaire en quatre sections distinctes, apparaissant dans l'ordre de succession suivant : les données démographiques des écrivains interrogés, leur rapport à l'écriture, leur rapport à la musique et leur rapport à la musique durant les processus d'écriture. Ces quatre sections ont ensuite été graduellement révisées pour être coulées dans leur forme finale, destinée à être soumise. Ces ensembles de questions ont été conçus de manière à couvrir l'intégralité des aspects de l'enquête, dans un ordre de succession qui se voulait logique et manifeste.

Pour déterminer la façon dont il convenait de présenter le questionnaire, il a semblé essentiel d'interroger les différentes formes de questions et ce qu'elles impliquent, afin d'opérer le choix qui soit le plus adéquat à l'égard des objectifs de l'enquête. Considérant cette recherche comme une étude empirique mixte, combinant à la fois enquête quantitative et enquête qualitative, le questionnaire avait pour principal objectif de faire émerger des tendances qui allaient ensuite être précisées par la réalisation d'entretiens individuels semi-directifs. C'est pour cette raison que l'usage de questions fermées s'est imposé dans le projet de questionnaire. Elles correspondent en effet, par les caractéristiques de leur forme, aux besoins spécifiques précédemment mentionnés. D'après l'auteur, on utilise en effet les questions fermées pour obtenir des renseignements factuels, pour juger de l'approbation ou de la désapprobation d'une

39. Claude Javeau, *op. cit.*, pp. 56-89.

40. Annexe 1.

41. Claude Javeau, *op. cit.*, p. 56.

opinion ou même pour juger de la position des répondants sur une gamme de jugement. L'avantage de ce type de question est qu'il est celui qui se prête le mieux à l'analyse statistique. Les réponses étant prévues, il ne peut y avoir aucune ambiguïté dans les réponses et les répondants peuvent être directement répartis selon les réponses données, sans passer par une analyse intermédiaire. Au contraire, le principal inconvénient des questions fermées est qu'elles présentent le risque d'orienter la réponse, non vers ce qui se rapproche le plus de la pensée des répondants, mais de ce qui se conforme le mieux aux attentes des personnes qui réalisent l'enquête⁴². Pour tenter de limiter ce risque, il a semblé approprié de transformer certaines questions fermées en questions semi-ouvertes, grâce à l'ajout de la mention « autres ». Les principales réponses sont alors prévues, comme pour une question fermée, tout en laissant la possibilité d'ajouter une réponse libre, comme pour une question ouverte.

L'objectif principal étant d'obtenir des renseignements factuels permettant de faire émerger des tendances à développer par le moyen de l'enquête qualitative, le recours aux questions ouvertes ne s'est fait que lorsque cela s'est avéré impératif, en raison de la nature de la question. À titre d'exemple, lorsque les pratiques rituelles impliquant la musique durant les processus d'écriture des écrivains interrogés ont été abordées, l'usage de la question ouverte s'est imposé comme une nécessité, car aucune question fermée ou semi-ouverte n'aurait pu en prévoir la réponse.

L'auteur met par ailleurs en garde les futurs enquêteurs sur les risques de déformations involontaires apportées par les répondants dans leurs réponses, un risque accru lorsque les questions sont fermées. Il insiste donc sur l'importance d'éviter de provoquer, chez ces derniers, la crainte d'être jugé, le désir de se conformer à la norme sociale et la suggestibilité aux questions. À cet effet, il recommande tout d'abord d'éviter de commencer par des questions susceptibles d'entraîner des réponses dites de façade, engageant personnellement les répondants, provoquant des efforts de réflexion ou traitant de problèmes délicats. Il préconise ensuite d'éviter les questions abordant de manière directe des thèmes épineux ou chargés d'affects, les questions pouvant suggérer certaines réponses et provoquer un comportement de conformité, mais aussi les questions trop longues ou formulées dans un langage compliqué et peu accessible. Il suggère enfin de veiller à ce que le passage d'un thème à l'autre n'entraîne pas de retrait de la part des répondants et que le questionnaire ne dépasse pas une longueur optimale de quarante-cinq à soixante minutes⁴³. Ces quelques règles ont été prises en considération dans la conception du projet de questionnaire, et ce dans l'objectif de minimiser

42. Claude Javeau, *op. cit.*, pp. 57-58.

43. *Ibid.* 78-83.

les risques énoncés par l'auteur. Il semble néanmoins important de mentionner que l'objet d'étude se prête aisément à ce type d'exercice ; n'étant pas fondamentalement enclin à susciter des émotions vives ou la crainte d'un jugement, ce dernier a largement facilité la mise en place des recommandations précédemment citées.

Outre les questions de jugement, de conformité et de suggestibilité, la formulation des questions et le ton employé ont été inspirés du questionnaire soumis par Bernard Lahire⁴⁴. Si les deux questionnaires se différencient par leurs objets d'étude respectifs, ils s'adressent néanmoins à des profils similaires, ayant comme dénominateur commun le fait d'être un écrivain. Par conséquent, les questions formulées par l'auteur ont constitué un exemple pertinent sur lequel s'appuyer dans le cadre de cette enquête.

Mise en forme et diffusion du questionnaire

Sur le plan pratique, le questionnaire diffusé dans le cadre de cette enquête a été conçu et mis en forme à l'aide de Google Forms, un outil proposé gratuitement par Google, facilitant la création, la personnalisation et le partage de questionnaires en ligne. Cette plateforme se distingue par son interface intuitive et accessible ayant permis la création à la fois simple et rapide du questionnaire. La flexibilité offerte par ce dispositif et ses différentes options de personnalisation, comme la possibilité de créer des sections distinctes ou le choix entre différents formats de réponses, a simplifié l'élaboration des questions afin qu'elles répondent aux objectifs de l'étude, contribuant ainsi à structurer le questionnaire de manière engageante pour les répondants. Dans le contexte de ce travail académique, la gratuité de l'outil a en outre constitué un avantage non négligeable.

Sur le plan logistique, l'utilisation de cette plateforme a également assuré une diffusion efficace du questionnaire, grâce à la création d'un lien direct pouvant être transmis par courriel à l'ensemble de l'échantillon. Sa compatibilité avec la plupart des navigateurs a par ailleurs garanti une expérience fluide pour les répondants, qu'ils utilisent un ordinateur, une tablette numérique ou un smartphone et quelles que soient leurs compétences techniques. Cette accessibilité a grandement contribué à minimiser les éventuelles barrières technologiques et à encourager une participation la plus inclusive que possible.

À cela s'ajoutent les fonctionnalités en matière de collecte et d'analyse de données ; les réponses sont en effet enregistrées en temps réel et peuvent être visualisées sous forme de graphiques ou exportées directement pour un traitement ultérieur. Cette automatisation a non

44. Bernard Lahire, *op. cit.*, pp. 553-569.

seulement permis un réel gain de temps, mais a également assuré une meilleure précision dans la gestion des données, de manière à garantir l'efficacité de leur exploration.

DEUXIÈME PHASE : L'ENQUÊTE QUALITATIVE

Sélection des écrivains

Un mois après la diffusion du questionnaire visant à collecter des données générales sur les pratiques et les perceptions des auteurs sollicités, l'étape suivante a consisté à sélectionner les écrivains avec qui allaient être menés les entretiens individuels semi-directifs. Cette démarche a nécessité une approche réflexive afin d'identifier des auteurs dont les réponses se révélaient suffisamment pertinentes pour enrichir l'analyse. Pour effectuer cette sélection, les réponses au questionnaire ont été étudiées, avec une attention particulière portée aux aspects montrant un lien manifeste entre l'écoute musicale et la création littéraire.

Dans le but d'assurer une meilleure qualité d'échange et puisque les entretiens semi-directifs requièrent une implication active des participants, la première condition de sélection a été de regrouper l'ensemble des écrivains ayant exprimé leur intérêt pour l'objet de cette étude et ayant indiqué leur volonté d'approfondir le sujet lors d'un entretien en laissant leur adresse de contact à la fin du questionnaire. Sur une liste de quarante-neuf auteurs intéressés, douze ont été sélectionnés en s'appuyant sur plusieurs autres critères et seul dix d'entre eux ont finalement participé à l'enquête. Une fiche présentant quelques informations sur le profil de chaque écrivain ainsi que leurs bibliographies respectives est disponible en annexe⁴⁵.

La richesse des réponses au questionnaire a formé un second critère de sélection, probablement le plus important. Les répondants ayant fourni des réponses étoffées ou ayant exprimé des réflexions particulièrement intéressantes sur l'influence de la musique sur leur écriture ont été privilégiés. L'objectif a été d'identifier les écrivains ayant apporté des éléments originaux sur leur propre rapport à la musique, comme évoquer des anecdotes personnelles liées à ce dernier, expliquer son rôle dans leurs rituels d'écriture ou bien dans leurs œuvres, ou encore manifester une réflexion sur l'interaction entre musique et écriture dépassant celles déjà maintes fois développées dans les ouvrages théoriques traitant ce sujet.

De manière à garantir une pluralité des perspectives, la diversité des profils s'est ajoutée à la liste des conditions de sélection. Les écrivains ont, dans la mesure du possible, été sélectionnés en tenant compte de leur diversité démographique, mais aussi des différents genres littéraires

45. Annexe 2.

pratiqués. Cela signifie que leur tranche d'âge, leur appartenance à un genre et leur situation géographique ont été considérées afin d'éviter la surreprésentation d'un groupe et pour refléter la diversité socioculturelle propre au territoire belge. Un effort a également été fourni afin d'inclure des auteurs pratiquant différents genres littéraires de sorte à mettre en évidence les différences d'usage et de perception, notamment entre le roman, la poésie et la bande dessinée.

Préparation des entretiens

Une fois les écrivains sélectionnés, la préparation des entretiens individuels a constitué une étape essentielle pour assurer la pertinence des échanges. Pour rappel, ces derniers avaient pour objectif d'approfondir les thèmes identifiés dans le questionnaire et de recueillir des témoignages qualitatifs sur la place et la fonction de la musique dans les processus d'écriture.

Pour explorer les relations entre musique et écriture, le choix des entretiens semi-directifs s'est imposé comme l'approche la plus appropriée. Ce type d'entretien, à mi-chemin entre la conversation libre et le cadre structuré, offre en effet plusieurs avantages dans le contexte de cette recherche. Par rapport à des entretiens directifs, les entretiens semi-directifs offrent davantage de liberté dans l'exploration de pistes non envisagées et, par rapport à des entretiens non directifs, ils permettent de conserver un fil conducteur et d'assurer que les thématiques centrales de la recherche soient abordées.

Grâce à un ensemble de questions préparées, certaines thématiques survolées dans le questionnaire ont dès lors pu être explorées en détail. Cette méthode garantissait par ailleurs que le rapport de l'écrivain à la musique dans les processus d'écriture soit abordé avec chaque auteur. Toutefois, il a semblé important de laisser aux écrivains la possibilité de s'exprimer librement et, éventuellement, de s'éloigner du cadre strict des questions, de manière à encourager l'émergence d'idées et de perspectives non prévues dans la préparation d'entretien. Un guide d'entretien a dès lors été élaboré dans le but de structurer les échanges, tout en laissant la souplesse nécessaire aux approfondissements spontanés. Souplesse particulièrement précieuse lorsqu'il s'agit d'explorer des expériences personnelles ou subjectives. Ce guide se composait d'une introduction standardisée, présentant les objectifs de l'entretien et rappelant les principes éthiques essentiels, à laquelle s'est ajouté un ensemble de questions ayant pour but d'approfondir les points clés identifiés dans les réponses de ces écrivains au questionnaire.

III

Analyse de l'enquête quantitative et relevé des pratiques générales

Ce troisième chapitre est consacré à l'examen des données récoltées dans le cadre de la première phase de cette recherche. L'enquête repose, pour rappel, sur deux approches méthodologiques complémentaires. D'une part, un questionnaire soumis à un échantillon d'écrivains, et d'autre part, des entretiens individuels semi-directifs réalisés avec un groupe d'auteurs sélectionnés selon le protocole méthodologique précédemment décrit.

La présente section d'analyse est dédiée à l'exposé des résultats de l'enquête quantitative, qui avait pour objectif de faire émerger des tendances générales à développer par le biais de l'enquête qualitative. Ce volet quantitatif repose majoritairement sur des questions fermées, permettant d'établir des statistiques éclairantes et de mettre en avant les pratiques et les perceptions des répondants. Les réponses ouvertes et semi-ouvertes ont, quant à elles, apporté une perspective personnelle plus nuancée lorsque cela s'est avéré nécessaire.

LE TAUX DE RÉPONSE

Le questionnaire a été soumis à un échantillon de deux cent dix-sept écrivains, parmi lesquels quatre-vingt-neuf ont répondu, soit un taux de réponse de 41%. Un tel chiffre peut être considéré comme significatif, bien qu'il demeure en dessous des attentes idéales. Ce résultat témoigne néanmoins d'un intérêt certain pour la thématique abordée. Il est en effet pertinent de souligner que le questionnaire a réussi à mobiliser près de la moitié des auteurs sollicités. Le taux d'engagement enregistré pour cette étude peut dès lors être considéré comme suffisamment élevé pour être en mesure de répondre aux objectifs de l'enquête quantitative, à savoir faire émerger des tendances générales, tout en laissant place aux éclairages singuliers mis en exergue par l'analyse du volet qualitatif de l'enquête.

Ce pourcentage de participation ne peut cependant être interprété isolément ; il dépend d'un ensemble de facteurs qui ont influencé les écrivains contactés à remplir, ou non, le questionnaire. Ceux-ci peuvent dépendre à la fois d'éléments internes à la recherche, comme l'objet de l'étude ou certains choix méthodologiques opérés, et à la fois d'éléments qui en sont externes, comme l'emploi du temps des auteurs ou leurs propres valeurs et centres d'intérêt.

Il apparaît tout d'abord approprié de mettre en évidence le fait que la thématique de l'enquête peut sembler attrayante pour un certain nombre d'écrivains, car elle renvoie directement à leurs pratiques professionnelles et créatives. Ce lien avec leur expérience et leur sensibilité peut avoir incité une partie de l'échantillon à répondre, notamment celles et ceux ayant un intérêt marqué pour la musique. Cette forme d'art étant en réalité souvent liée aux domaines neuroscientifiques et psychologiques relatifs à l'affect et à l'émotion, cela pourrait avoir contribué à éveiller, chez les répondants, un intérêt particulier renforçant leur volonté de s'impliquer. Au contraire, le questionnaire a pu être jugé moins pertinent pour les écrivains n'entretenant aucune relation particulière avec la musique, ce qui pourrait expliquer un éventuel désengagement de la part d'une partie de l'échantillon ayant choisi de ne pas répondre.

Concernant les facteurs d'influence découlant des choix méthodologiques opérés, le mode de diffusion du questionnaire peut avoir joué un rôle considérable sur le taux de réponse. Dans le cadre de cette étude, comme cela a été mentionné dans la partie relative au protocole méthodologique, le questionnaire a été transmis par courriel uniquement. Cette décision a certes facilité l'accès des répondants au questionnaire, ce qui apparaît comme un facteur ayant pu encourager une part de l'échantillon à y répondre. Mais il est également possible que ce choix, exclusivement numérique, ait à l'inverse contribué à diminuer le taux d'engagement. Les questionnaires en ligne, bien que pratiques, peuvent en outre être perçus comme plus impersonnels, et donc moins avenants, que des contacts directs. Cela a par conséquent pu dissuader une partie des destinataires de participer à l'enquête, particulièrement les personnes plus âgées ou moins confortables avec les dispositifs numériques.

Le suivi de la diffusion du questionnaire peut en outre représenter un facteur déterminant dans le contexte des fluctuations du taux d'engagement. Par nécessité de passer rapidement à la seconde étape de l'enquête, c'est-à-dire les entretiens individuels semi-directifs, mais aussi par volonté d'éviter que les écrivains y répondent plusieurs fois, faussant ainsi les résultats de la recherche, aucune relance par courriel de rappel n'a été effectuée dans le cadre de cette étude. Une ou plusieurs relances, exprimées de la manière la moins intrusive possible, auraient cependant pu permettre d'augmenter le taux de réponse au questionnaire, particulièrement en ce qui concerne les auteurs ayant initialement prévu d'y participer et qui auraient ensuite oublié de le faire. C'est donc par mesure de précaution vis-à-vis de la justesse des statistiques et par souci d'éviter une quelconque perte de temps que cette décision s'est imposée.

Par ailleurs, de sorte à favoriser un taux de participation le plus élevé possible, une attention particulière a été portée à la conception du questionnaire, notamment en s'appuyant sur les

recommandations de Claude Javeau⁴⁶. Un point d'honneur a par conséquent été posé sur la clarté dans la formulation des questions, dans le but d'éviter d'éventuelles ambiguïtés et afin de rendre le remplissage du questionnaire à la fois simple et fluide pour les répondants. Dans la même perspective, une estimation réaliste du temps requis pour y répondre a également été communiquée, afin que les écrivains contactés puissent s'engager en toute connaissance de cause. Cette démarche avait avant tout pour objectif de prévenir l'effet dissuasif qu'un questionnaire perçu comme trop long ou trop exigeant pouvait entraîner.

Pour ce qui se rapporte aux facteurs d'influence provenant des auteurs, il semble fondamental d'insister sur le fait que les écrivains, à travers la nature de leur activité, sont fréquemment confrontés à des contraintes de temps parfois importantes. Ces dernières peuvent se manifester sous diverses formes, telles que le respect d'échéances éditoriales, la participation à des événements littéraires, l'implication dans des projets personnels et bien d'autres possibilités encore. Ces responsabilités qui leur incombent peuvent alors limiter de manière plus ou moins signifiante leur disponibilité pour répondre à des enquêtes de ce type, même lorsque le sujet abordé résonne avec leur pratique et leurs centres d'intérêt. De surcroît, il convient de souligner que beaucoup d'écrivains sont régulièrement sollicités pour des enquêtes en ligne, ce qui peut diminuer leur volonté de s'y impliquer si le sujet ne leur parle pas particulièrement.

Un dernier facteur qu'il convenait de mentionner concerne la manière dont les écrivains contactés perçoivent l'utilité de cette étude pour la recherche. Au-delà de simplement participer à une enquête par volonté de rendre service ou de se montrer aimable, certains auteurs pourraient se sentir animés par la volonté de contribuer à un travail académique portant sur leur activité d'écriture, qu'elle soit professionnelle ou non. Prendre part à ce type de recherche pourrait dès lors, pour ces auteurs, renvoyer à une forme de valorisation de leurs pratiques, mais aussi à un éclairage sur le rôle qu'ils jouent dans l'édification des connaissances sur les cheminements créatifs en littérature. De ce fait, la façon dont les auteurs approchés ont perçu l'intérêt de cette recherche a pu encourager leur participation, notamment en renforçant l'idée selon laquelle leurs expériences personnelles comptent. Dans le cadre de cette enquête, ce sentiment d'utilité a pu se voir intensifié auprès de celles et ceux qui, parmi les auteurs sélectionnés, se caractérisent par un intérêt plus ou moins marqué pour la musique.

Ces quelques considérations permettent d'identifier des pistes de réflexion mettant en évidence les facteurs qui ont pu influencer la participation ou, au contraire, l'abstention de la part de

46. Claude Javeau, *op. cit.*, pp. 56-89.

l'échantillon. Il demeure toutefois difficile d'établir avec précision les raisons qui ont poussé certains écrivains à répondre, ou non, au questionnaire qui leur a été soumis ; les motivations de chacun échappant en grande partie à une analyse qui se voulant parfaitement exhaustive. Il était néanmoins essentiel de mettre en exergue ces quelques points, non seulement pour réfléchir sur les résultats obtenus, mais aussi pour se prémunir des éventuels biais impliqués.

Un exemple de biais probant dans le cadre de cette recherche porte sur le fait que les auteurs qui ont une sensibilité particulière à la musique, ou bien les auteurs pour lesquels la musique est un véritable moteur créatif, sont plus enclins à répondre au questionnaire que ceux pour qui ce n'est pas le cas. Cela peut par conséquent introduire un biais susceptible d'influencer les résultats de l'enquête et leur interprétation. Si une part importante des auteurs ayant choisi de remplir le questionnaire se compose en effet d'écrivains intéressés par la musique, les statistiques qui découleront de l'enquête risquent de ne pas être parfaitement représentatives de l'ensemble des écrivains belges francophones contemporains.

Cela peut conduire à une surreprésentation des auteurs entretenant un lien personnel avec la musique, par rapport à ceux pour qui elle ne joue qu'un rôle moindre, voire inexistant, dans leur cheminement. Mais encore, cela pourrait également suggérer l'idée selon laquelle la musique occupe une place plus importante qu'elle ne le fait réellement dans les processus d'écriture de cette population, alors qu'il pourrait plutôt s'agir d'une caractéristique propre à celles et ceux qui ont choisi de participer. Le taux de non-réponse est de ce fait à prendre en considération, au même titre que le taux de réponse, puisqu'il donne une indication sur la diversité des opinions concernant la place qu'occupe la musique dans les procédés d'écriture de la population étudiée.

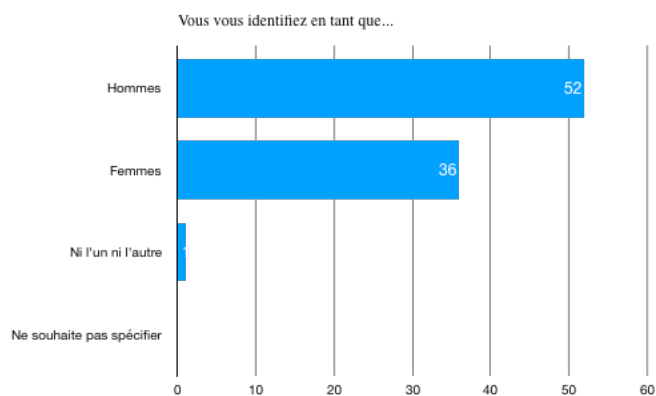
Les questions relatives à ce biais seront davantage approfondies dans les pages consacrées à l'analyse des matériaux récoltés à travers les réponses au questionnaire. Il convenait cependant de mettre cette réalité en évidence, afin de dissiper toute forme de malhonnêteté quant aux résultats obtenus. Reconnaître l'existence et la présence de ce biais permet de limiter les risques de généralisation sur les rapports de la population étudiée à la musique. Cette présence ne remet nullement en cause la pertinence des résultats obtenus lors de l'enquête quantitative, mais il est fondamental d'en tenir compte afin d'analyser et d'interpréter les données obtenues avec la prudence et la rigueur scientifique qu'exige un travail académique tel que celui-ci.

LES DONNÉES DÉMOGRAPHIQUES

L'analyse des résultats obtenus à la suite de la diffusion du questionnaire commence par l'exploration de données, certes générales, mais essentielles à l'interprétation correcte des

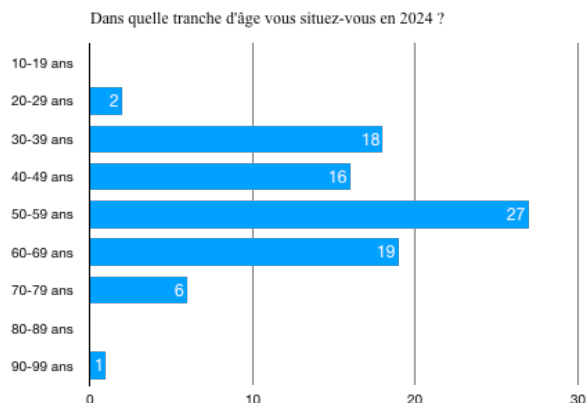
résultats, à savoir les données démographiques des répondants. Ces questions avaient pour but principal de fournir une vue d'ensemble sur l'identité, d'un point de vue démographique, de la partie de l'échantillon ayant contribué à l'enquête, et par conséquent, de vérifier que l'ensemble de la population étudiée se compose de profils hétérogènes et contrastés.

Parmi les quatre-vingt-neuf personnes qui ont répondu au questionnaire, cinquante-deux sont des hommes, trente-six sont des femmes et une est non binaire. L'ensemble des répondants se compose donc d'une légère majorité d'hommes, bien que les proportions entre hommes et femmes ne soient pas excessivement déséquilibrées : 58% d'hommes pour 41% de femmes, le pourcentage restant correspondant à la personne qui n'appartient à aucun de ces deux genres.



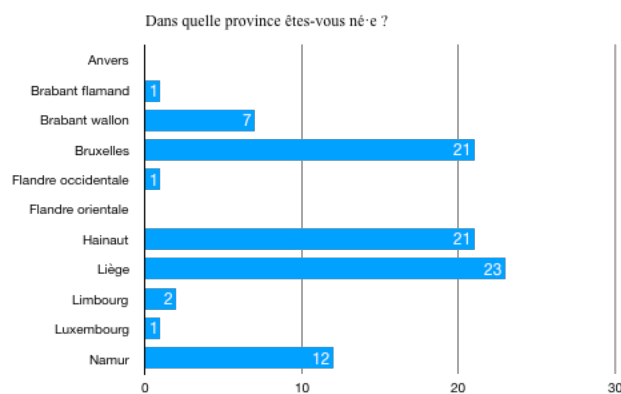
Concernant l'âge des répondants, 2% se situent entre vingt et vingt-neuf ans, 20% entre trente et trente-neuf ans, 18% entre quarante et quarante-neuf ans, 31% entre cinquante et cinquante-neuf ans, 21% entre soixante et soixante-neuf ans, 7% entre septante et septante-neuf ans, et enfin une personne, soit 1%, entre nonante et nonante-neuf ans.

Sont donc constatées quatre parts plus ou moins proportionnelles en ce qui concerne les quatre décennies se situant entre trente et soixante-neuf ans, avec une plus grande majorité d'écrivains se situant dans la cinquantaine. Les auteurs plus jeunes ou plus âgés sont à l'inverse beaucoup moins nombreux, avec un très faible pourcentage.



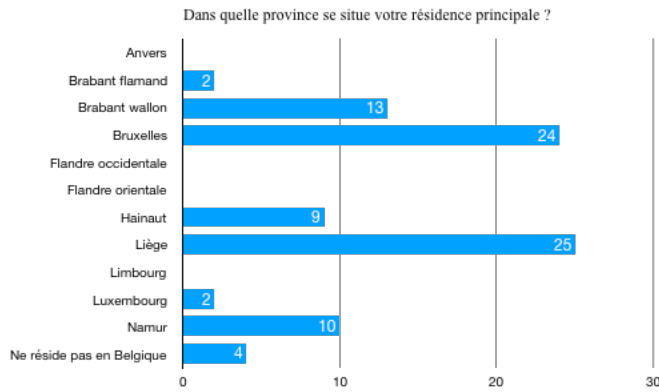
Du côté des provinces de naissance des écrivains ayant participé à l'enquête, les données récoltées montrent que 26% des répondants sont nés en province de Liège, 24% à Bruxelles, 24% dans le Hainaut, 13% à Namur, 8% dans le Brabant wallon, 2% sont nés dans le Limbourg et enfin, 1% d'entre eux sont respectivement nés au Luxembourg, en Flandre occidentale et dans le Brabant flamand. Personne n'est né à Anvers, ni en Flandre orientale.

Ici, le déséquilibre des pourcentages entre les provinces flamandes et wallonnes peut être justifié par le facteur de la langue couramment parlée. Il semble en effet cohérent que la majorité des écrivains belges francophones soient nés dans des provinces où la langue communément parlée est le français, plutôt que le néerlandais ou l'allemand, bien que des exceptions doivent probablement exister pour certains auteurs bilingues ou multilingues.



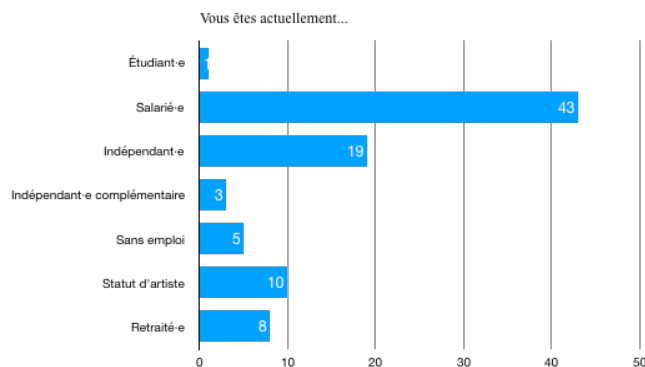
Cette remarque s'observe également au niveau des provinces de résidence, et se justifie de la même façon. Les données récoltées signalent ici que 28% des répondants résident à Liège, 27% à Bruxelles, 15% dans le Brabant wallon, 11% à Namur, 10% dans le Hainaut, 2% respectivement dans le Brabant Flamand et au Luxembourg et enfin, les 5% restants sont bel et bien nés en Belgique, mais n'y résident pas. Aucun auteur ayant répondu ne réside à Anvers, en Flandre occidentale, en Flandre Orientale et dans le Limbourg.

Comme cela a été brièvement évoqué, cette importante différence de pourcentage entre les provinces flamandes et wallonnes s'explique par le même facteur que celui présenté ci-dessus, c'est-à-dire celui de la langue. La légère majorité d'écrivains liégeois observée peut en outre se justifier par la volonté de contribuer, à travers une forme de solidarité, à une recherche organisée dans le cadre d'un travail académique lié à l'Université de Liège. Plusieurs répondants travaillent notamment pour l'institution, ou y ont réalisé leurs études.



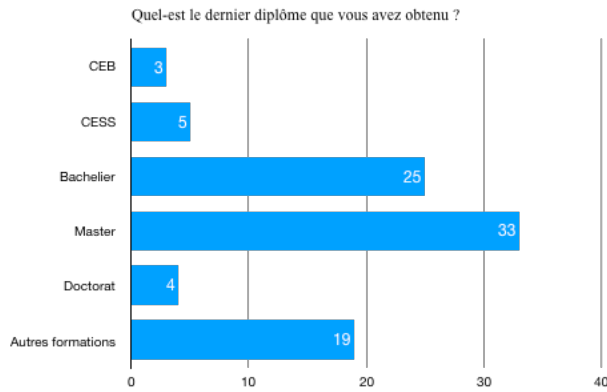
Les statistiques mises en évidence par les résultats de l'enquête quantitative démontrent que la majorité des auteurs, soit 48%, sont actuellement salariés. 21% sont indépendants, 11% bénéficient du statut d'artiste, 10% sont retraités, 6% sont en ce moment sans emploi, 3% sont indépendants à titre complémentaire et enfin une personne, soit 1%, est encore aux études.

Ces chiffres témoignent d'une réalité dont Bernard Lahire dressait déjà le bilan dans son enquête sur la double vie des écrivains, à savoir le fait que l'écriture soit, pour des raisons principalement économiques, une activité secondaire pour une grande majorité d'auteurs⁴⁷. Encore aujourd'hui, les résultats de l'enquête en témoignent ; la plupart des auteurs ont une activité professionnelle parallèle à leur activité d'écriture et celle-ci est plus ou moins importante selon les personnes et les situations dont il est question.



De manière générale, les écrivains ayant répondu au questionnaire ont suivi des études, la majorité d'entre eux ont d'ailleurs suivi des études supérieures. Les chiffres indiquent effectivement que 37% des répondants ont obtenu un diplôme de master, 28% ont un diplôme de bachelier et 5% sont docteurs. 21% des répondants ont par ailleurs suivi d'autres formations pour lesquelles ils ont obtenu divers diplômes et attestations. Les 9% restants se sont arrêtés au Certificat d'Études de Base ou au Certificat d'Enseignement Secondaire Supérieur et, pour diverses raisons, n'ont pas entrepris d'études dans l'enseignement supérieur.

47. Bernard Lahire, *op cit.*



Ces quelques statistiques ne disent probablement pas encore grand-chose sur les usages des écrivains belges francophones contemporains à la musique dans leurs processus d'écriture, mais il était toutefois nécessaire de les présenter afin de s'assurer que l'ensemble formé par les répondants se révèle tout aussi hétéroclite que l'échantillon de départ. La population formée par l'ensemble des écrivains belges francophones contemporains, bien que difficilement identifiable dans sa réalité la plus complète, est une population identifiée comme contrastée et diversifiée. Elle est composée, comme cela a été abordé précédemment, d'hommes, de femmes et de personnes non binaires, de tous les âges et aux situations socio-économiques et professionnelles différentes.

Afin que les résultats de cette enquête se rapprochent le plus possible du niveau de représentativité le plus correct, ces différences devaient impérativement se retranscrire dans le profil des répondants. Bien que la parfaite représentativité ne soit jamais complètement assurée, les résultats de l'analyse des statistiques portant sur les données démographiques des écrivains ayant participé à l'enquête démontrent que ces derniers, malgré le fait qu'ils partagent le point commun incontestable d'avoir l'écriture pour activité professionnelle et créative, appartiennent à des réalités tout à fait différentes, de par leur genre d'appartenance, leur âge, leurs lieux de naissance et de résidence, leur statut professionnel et leur niveau d'étude.

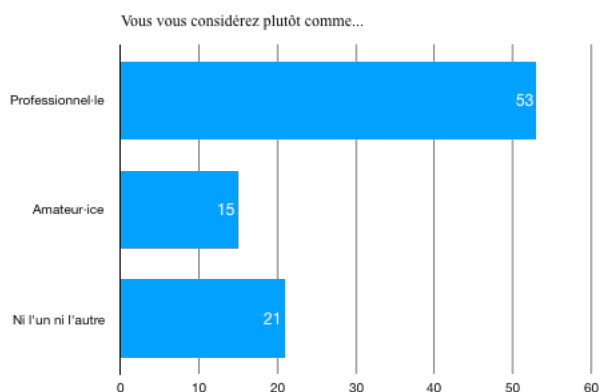
De manière générale, les proportions entre les différentes données peuvent être considérées comme équilibrées, hormis peut-être en ce qui concerne le niveau d'éducation, où une majorité de répondants atteste avoir suivi des études supérieures. Cela peut par conséquent introduire un autre biais, influençant la représentativité de l'enquête. L'éducation étant un pilier essentiel dans la construction de l'identité et de l'esprit critique, avoir ou non suivi des études supérieures ou des formations professionnelles, quel que soit le domaine, joue un rôle sur les perspectives des individus et leurs façons de concevoir le monde. Il est dès lors fondamental d'envisager le fait que la plupart des auteurs qui ont contribué à cette recherche ont eux-mêmes suivi un cursus ayant influé sur les expériences personnelles dont ils rendent compte.

LE RAPPORT DES AUTEURS À L'ÉCRITURE

Dans la même perspective que pour l'analyse des données démographiques, les questions posées dans cette seconde section du questionnaire, portant sur le rapport des écrivains interrogés à leur activité, avaient pour objectif de s'assurer de la diversité dans les pratiques d'écriture des répondants ; l'objectif étant en effet de combiner les points de vue et les expériences d'auteurs plus ou moins prolifiques et plus ou moins reconnus. Ces questions portaient essentiellement sur la manière dont ces derniers perçoivent leur activité, sur le fait qu'il s'agisse ou non de leur activité principale, sur le temps qu'ils y consacrent en moyenne, sur les genres littéraires qu'ils pratiquent, ainsi que sur leur reconnaissance auprès des maisons d'édition, dans les médias et à travers d'éventuels prix littéraires.

Sur les quatre-vingt-neuf auteurs ayant pris part à l'enquête, 60% affirment se considérer comme des professionnels, 17% comme des amateurs et 23% s'envisagent quant à eux comme n'étant, ni vraiment l'un, ni vraiment l'autre. Ce résultat ne semble pas particulièrement surprenant lorsqu'est mis en évidence, à titre de rappel, le fait que l'un des critères de sélection des membres de l'échantillon était d'avoir été publié au moins une fois en maison d'édition entre 2000 et 2023. Maisons d'édition qui, il apparaît comme approprié de le souligner, sont des structures professionnelles dont les compétences sont communément reconnues dans la sphère littéraire.

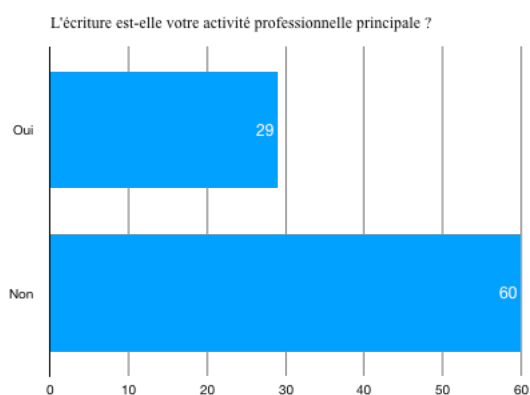
Ce qui compte ici n'est pas d'établir si, oui ou non, le fait d'être publié fait de ces auteurs des professionnels, mais plutôt de voir quelles sont leurs propres perceptions quant à leur activité d'écriture. En effet, voir un ou plusieurs de ses ouvrages publiés par une structure d'édition professionnelle contribue à augmenter la probabilité d'un écrivain à se définir comme tel. Ceci n'est néanmoins pas à admettre comme une vérité systématiquement observable chez les auteurs, puisque seule une majorité de 60% se perçoit et s'affirme comme un professionnel dans ce domaine, soit à peine plus de la moitié des répondants.



En contraste avec l'observation précédente, les statistiques mettent en évidence le fait que l'écriture soit l'activité principale de seulement 33% des auteurs sollicités. Pour les 67% restants, elle est pratiquée de manière complémentaire à un autre métier, soit en lien avec les métiers du livre, soit tout à fait différent.

Si la majorité des répondants occupe des fonctions qui gravitent autour du domaine littéraire, comme éditeur, directeur de collection, correcteur, traducteur, libraire, bibliothécaire, d'autres s'en éloignent un peu, comme les enseignants et les artistes, tandis qu'une petite minorité s'en écarte davantage en s'inscrivant dans des professions comme architecte, naturopathe, employé dans les transports publics ou encore animateur.

Ce constat renvoie une nouvelle fois aux remarques énoncées par Bernard Lahire dans son enquête sur la double vie des écrivains, confirmant l'idée selon laquelle la réalité économique des auteurs ne leur permet que rarement de vivre avec l'écriture pour seule et unique source de revenus⁴⁸. Selon le même principe que celui évoqué plus tôt, dans le contexte du niveau d'éducation comme garant de la pluralité des perspectives, il convient de mettre en évidence le fait que cette réalité permet, elle aussi, de garantir une certaine diversité des approches et des optiques, avec un échantillon d'écrivains issus de milieux professionnels parfois très différents.



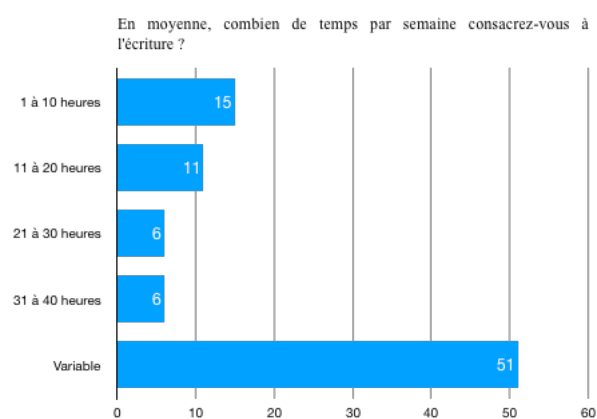
Concernant la moyenne de temps, sur une base hebdomadaire, consacrée à leur activité d'écriture, une remarque domine les réponses des écrivains : cette dernière varie énormément en fonction de leur emploi du temps, de leurs projets en cours, mais aussi de leur échelle de motivation et de leur degré d'inspiration.

57% des répondants estiment en effet que cette moyenne est indéfinissable et évolue constamment. Pour nombreux d'entre eux, le travail d'écriture se caractérise par une alternance entre des pics de productivité et des périodes plus calmes, moins prolifiques. Cette alternance

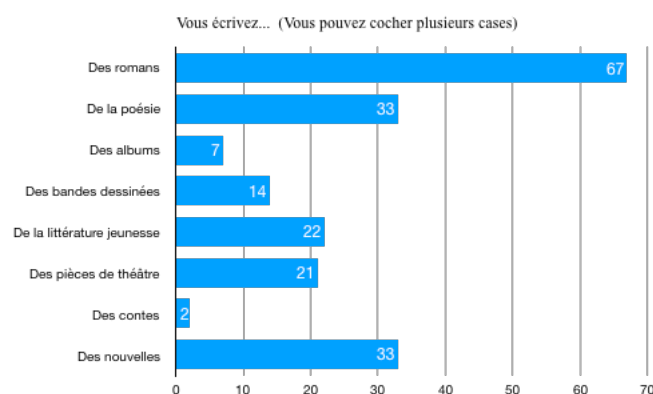
48. Bernard Lahire, *op cit.*

peut aussi découler du fait qu'ils soient, ou non, engagés dans un projet d'écriture ; certains auteurs travaillent beaucoup sur une période donnée, par exemple, afin de clôturer un manuscrit, et s'arrêtent ensuite pour une période plus ou moins longue. Pour d'autres, le syndrome de la page blanche est une réalité qu'il leur arrive d'expérimenter et qui implique des moments de suspens dont la durée varie.

Les statistiques désignent par ailleurs que 17% des écrivains ayant participé à l'enquête consacrent entre une et dix heures à l'écriture, 12% y accordent entre onze et vingt heures et deux fois 7% travaillent respectivement entre vingt-et-une et trente heures, ainsi qu'entre trente-et-une et quarante heures par semaine.

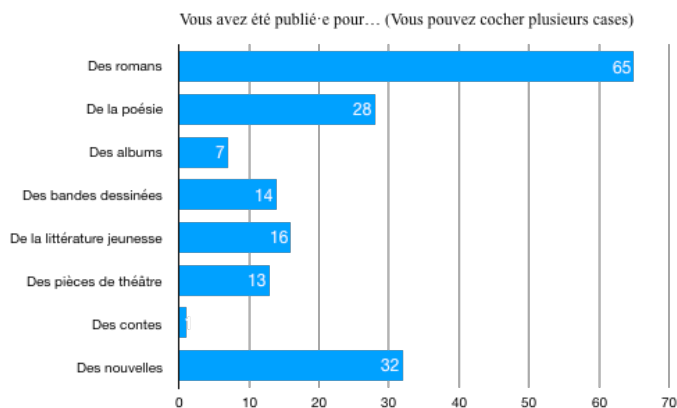


Pour ce qui est relatif aux différents genres littéraires pratiqués par ces auteurs, la majorité est attribuée au roman, à hauteur de 33%, suivi par la poésie et la nouvelle, à hauteur de 17% pour chacun des deux genres, 11% de littérature pour la jeunesse, 10% de théâtre, 7% de bande dessinée, 4% d'album et 1% de conte.

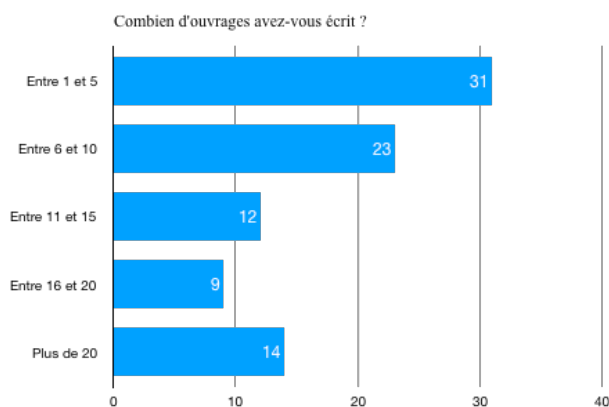


À propos de la division par genres littéraires des ouvrages, non plus pratiqués, mais cette fois publiés, les statistiques varient légèrement. 37% des ouvrages écrits par les répondants et publiés en maison d'édition sont des romans, 18% sont des nouvelles, 16% sont des recueils de poésie, 9% sont des ouvrages de littérature pour la jeunesse, 8% sont des bandes dessinées, 7%

sont des pièces de théâtre, 4% sont des albums et le dernier pour cent revient aux contes. Si les statistiques varient légèrement entre les ouvrages écrits et les ouvrages publiés, l'ordre des proportions entre les différents genres littéraires reste quant à lui identique, marqué par la prééminence du genre romanesque.

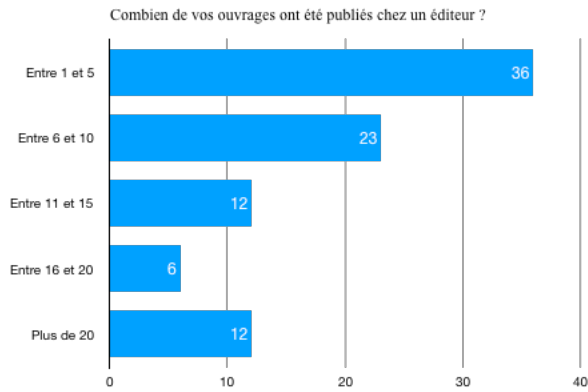


Au niveau du nombre d'ouvrages écrits par les auteurs ayant pris part au questionnaire, 35% de ces derniers ont écrit entre un et cinq livres, 26% entre six et dix livres, 13% entre onze et quinze livres, 10% entre seize et vingt livres et enfin 16% ont écrit plus de vingt livres.



Parmi la part de ces ouvrages écrits qui ont été publiés en maison d'édition, une diminution de la tranche de plus de vingt livres est observée, ainsi qu'une augmentation de la tranche qui se situe entre un et cinq livres, ce qui peut laisser supposer que certains auteurs, particulièrement les plus prolifiques en termes d'écriture, ne sont pas publiés à la hauteur de ce qu'ils ont produit. En d'autres termes, tout ce qu'ils ont écrit n'a pas infailliblement été publié par une structure éditoriale professionnelle. Les autres tranches restent en outre plus ou moins similaires entre les deux graphiques interrogés. Sont donc observés les chiffres suivants, pour ce qui relève cette fois des ouvrages publiés : 41% des auteurs ont été publiés entre une et cinq fois en maison d'édition, 26% entre six et dix fois, 13% entre onze et quinze fois, 7% entre seize et vingt fois et 13% l'ont été plus de vingt fois.

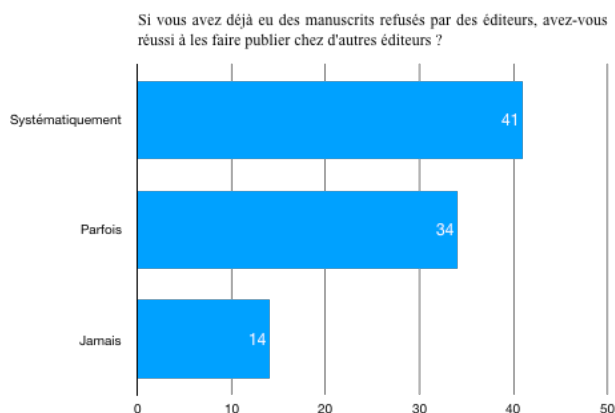
III. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUANTITATIVE ET RELEVÉ DES PRATIQUES GÉNÉRALES



Parmi ces livres proposés aux maisons d'édition, certains sont refusés. Lorsque cela se produit, les statistiques signalent que 46% des auteurs parviennent systématiquement à faire publier leur manuscrit chez un autre éditeur, 38% réussissent parfois et seuls 16% déclarent quant à eux ne jamais y arriver.

La conclusion qui peut être tirée de ces chiffres sous-tend l'idée selon laquelle la majorité des répondants au questionnaire, plus précisément 84% d'entre eux, déclare arriver à être publiée malgré un ou plusieurs refus de la part d'une ou plusieurs structures éditoriales auxquelles ils ont proposé un texte. Cela révèle une information sur la perception de ces auteurs dans le système éditorial professionnel, qui nécessite souvent de répondre à certaines attentes en termes de qualité d'écriture pour bénéficier de la reconnaissance suffisante pour être publié.

Comme une grande majorité des écrivains ayant répondu au questionnaire affirme qu'elle y parvient toujours, cela peut signifier qu'elle bénéficie généralement de cette reconnaissance de la part des éditeurs. L'objectif, en soulignant cette observation, n'est pas de justifier ou non cette reconnaissance, ni même d'affirmer que cette dernière est indispensable pour assurer et témoigner de la qualité d'un ouvrage, mais simplement d'en faire le constat.



Outre la reconnaissance du système éditorial, la question du rayonnement dans les médias des auteurs sollicités a également été abordée au sein du questionnaire. Il en ressort les statistiques

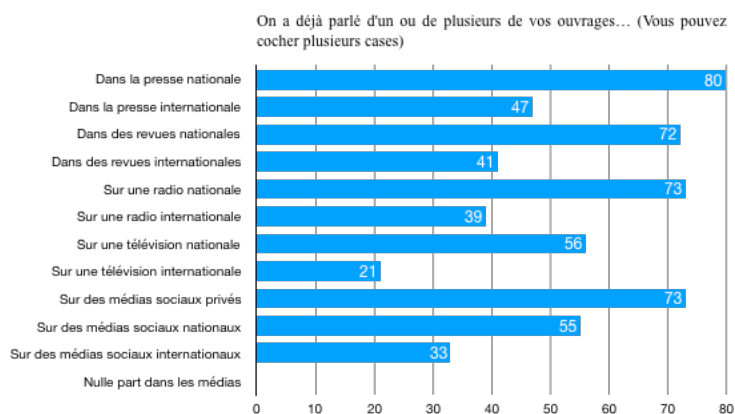
suivantes : parmi les répondants, quatre-vingts auteurs ont été mentionnés dans la presse nationale, quarante-sept dans la presse internationale, septante-deux dans des revues culturelles ou littéraires nationales, quarante-et-un dans des revues culturelles ou littéraires internationales, septante-trois dans une émission de radio nationale, trente-neuf dans une émission de radio internationale, cinquante-six dans une émission de télévision nationale, vingt-et-un dans une émission de télévision internationale, septante-trois sur des médias sociaux privés, cinquante-cinq sur des médias sociaux publics nationaux, trente-trois sur des médias sociaux publics internationaux et enfin, aucun des écrivains ayant participé à l'enquête n'a jamais été remarqué, cité ou promu dans les médias.

Deux conclusions peuvent être avancées à la suite de la mise en évidence de ces données chiffrées. Un premier constat souligne l'idée selon laquelle l'ensemble des auteurs ayant répondu au questionnaire dispose d'une forme de rayonnement dans les médias. Tous ont en effet bénéficié, à un moment donné, d'une mise en valeur de leur travail sur les différents supports de diffusion médiatique cités ci-dessus. Une nouvelle fois, le but n'est pas de justifier ces mises en lumière, ni d'affirmer que celles-ci sont essentielles pour que le travail d'un écrivain soit reconnu, mais uniquement d'en faire la mention.

Un second constat désigne que le rayonnement de ces auteurs, bien que parfois international, reste plus conséquent à l'échelle nationale. Plusieurs facteurs peuvent être ici considérés, à savoir celui de la langue dans laquelle l'ouvrage est publié, la reconnaissance et le soutien médiatique dont bénéficient les structures éditoriales dans lesquelles sont publiés les ouvrages dont il est question, mais également la différence de reconnaissance, en termes de notoriété et d'impact, entre la littérature belge et la littérature française. Cette différence se justifie entre autres historiquement, avec une littérature belge longtemps associée à l'activité de contrefaçon qui s'étale approximativement de la seconde moitié du XVII^e siècle à la première moitié du XIX^e siècle et laissera une marque presque indélébile sur l'imaginaire collectif concernant la légitimité du paysage littéraire belge⁴⁹. À nouveau, aucun jugement de valeur n'est posé ; il ne s'agit que d'une énonciation.

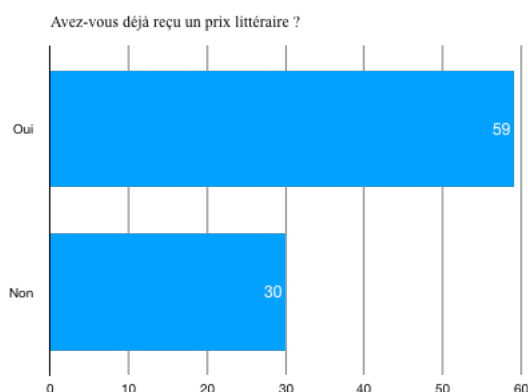
49. Pascal Durand et Tanguy Habrand, *Histoire de l'édition en Belgique. XV^e – XXI^e siècle*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2018, pp. 78-140.

III. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUANTITATIVE ET RELEVÉ DES PRATIQUES GÉNÉRALES



Enfin, indépendamment du rayonnement éditorial et médiatique, une dernière forme de reconnaissance est allouée aux écrivains à travers la remise des prix littéraires. Selon les statistiques analysées, 66% des répondants ont déjà reçu un prix littéraire, tandis que les 34% restants n'en ont jamais, ou pas encore, reçu.

Parmi les prix littéraires cités, certains sont unanimement reconnus et considérés comme un gage de prestige, et d'autres sont plus méconnus. Une fois de plus, aucun jugement de valeur n'est énoncé ici, il s'agit uniquement d'un constat qui se veut neutre⁵⁰.



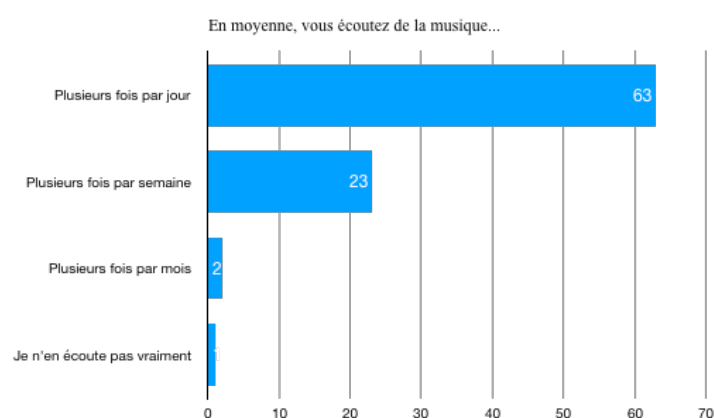
LE RAPPORT DES AUTEURS À LA MUSIQUE

L'examen des réponses de cette troisième section du questionnaire, couvrant le rapport des écrivains interrogés à la musique, avait pour objectif de déterminer dans quelle mesure celle-ci occupe une place dans leur vie quotidienne et de quelle manière cette dernière se manifeste habituellement. Les questions posées dans cette partie portaient, dans l'ensemble, sur la

50. Ont été cités, afin de donner un ordre d'idée : le prix Gillain, le prix Polar de la foire du livre de Bruxelles, le prix Edmée de la Rochefoucauld, le prix Gros Sel, le prix Château de Cheverny de la bande dessinée historique, le prix Töpffer, le prix Rossel, le prix Rossel BD, le prix Atomium, le prix Soleil noir jaune rouge, le prix Annick Lansman, le prix Millepages, le prix Auguste Michot, le prix Marcel Thiry, le prix Simenon, le prix Fauve d'or, le prix Lumière des Mines Noires, le prix George Gamir, le prix Prima Bula, le prix Saga Café, le prix des Lecteurs du Journal de Mickey, le prix FintroPrijs, le prix Maurice Carême, le Manneken Prix, le prix André Praga, le prix Franz De Wever, le prix Laure Nobels et le prix Triennal de Littérature française de la Ville de Tournai.

fréquence à laquelle les répondants écoutent de la musique, sur le caractère actif, ou au contraire passif, de cette écoute musicale, sur leurs éventuelles pratiques musicales ainsi que sur la façon dont ils perçoivent la musique, ce que celle-ci leur évoque. L'analyse de cette section revêt une importance capitale, puisqu'elle permet de prendre garde à l'intervention du biais de participation évoqué quelques paragraphes plus tôt, concernant l'éventualité que des auteurs n'ayant que peu ou pas d'intérêt pour la musique auraient pu prendre la décision de ne pas participer à l'enquête, estimant que le sujet abordé ne les concerne pas, ou pensant tout simplement ne rien avoir y à apporter. L'analyse de cette partie du questionnaire permet donc une première approche pour observer les rapports à la musique des écrivains ayant participé à la recherche. Celle-ci permettra ensuite de faire progressivement le rapprochement avec la thématique principale de l'étude, à savoir leurs usages de la musique dans le procédé d'écriture.

Parmi les répondants, 71% affirment écouter de la musique plusieurs fois par jour, cela correspond presque aux trois-quarts des écrivains ayant participé à l'enquête, soit une grande majorité. En ce qui concerne les pourcentages restants, 26% des auteurs soutiennent qu'ils écoutent de la musique plusieurs fois par semaine, tandis que seuls 2% en écoutent plusieurs fois par mois. Enfin, 1% uniquement, soit une seule personne, admet ne pas écouter de musique.

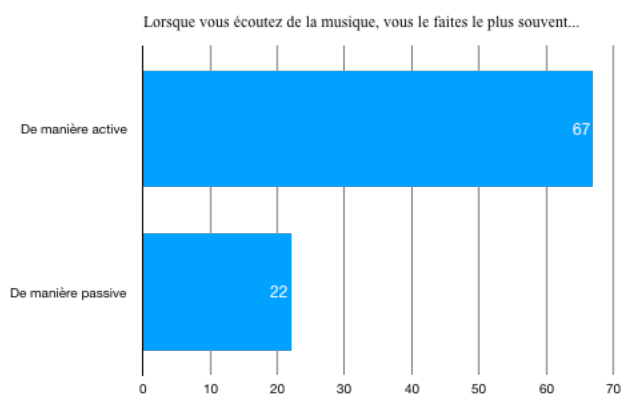


Bien qu'il convienne de souligner l'idée selon laquelle il paraît aujourd'hui naturel et raisonnable d'écouter de la musique régulièrement, cette dernière étant en effet omniprésente dans le quotidien de bon nombre de personnes, le constat est significatif : 99% des auteurs ayant fait le choix de répondre au questionnaire écoutent de la musique, et la majeure partie d'entre eux le fait de façon journalière. C'est ici que se pose une question essentielle, celle de l'importance des non-répondants dans l'exploration de la diversité des rapports à la musique. Comme cela a été précédemment exposé, il est plausible qu'une partie de l'échantillon contacté ait fait le choix de ne pas répondre à l'enquête parce que la thématique ne résonne pas avec leur pratique, ni même avec leurs centres d'intérêt. L'absence d'auteurs n'écoutant pas de musique,

ni dans leur vie personnelle ni dans leur pratique, peut priver l'étude de perspectives permettant de nuancer le propos de ce travail. Il est donc souhaitable de mettre en évidence l'affirmation selon laquelle les données récoltées lors de cette analyse reflètent davantage les perceptions des écrivains sensibles à la musique, puisque, d'une certaine manière, l'absolue majorité d'entre eux en écoute sur une base régulière.

Par ailleurs, lorsqu'ils écoutent de la musique, 75% des écrivains questionnés le font de manière active, c'est-à-dire en choisissant volontairement la ou les œuvres musicales qu'ils souhaitent écouter. Cela passe par le choix d'un disque vinyle ou d'un disque compact, ou par la création d'une playlist numérique sur les plateformes proposant un service de streaming musical, comme Spotify, Apple Music, Youtube ou encore Deezer. Les 25% restants, quant à eux, écoutent de la musique de manière passive, autrement dit sans choisir de manière intentionnelle ce qu'ils s'approprient à écouter. Il s'agit, par exemple, d'allumer une chaîne de radio ou encore une chaîne de télévision diffusant de la musique, ou bien de sélectionner au hasard un disque vinyle, un disque compact ou une playlist numérique préétablie par les applications de streaming musical citées ci-dessus, ou par leurs utilisateurs.

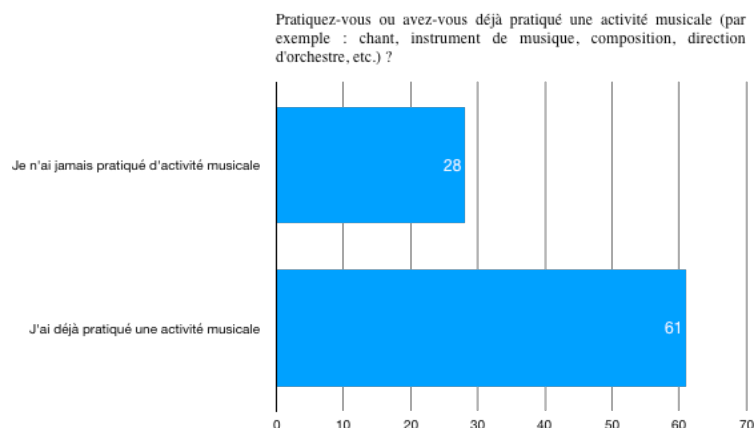
Les chiffres sont une nouvelle fois incontestables ; la sélection musicale des trois-quarts des répondants est établie de manière consciente et délibérée. Le fait qu'une majorité d'écrivains choisisse activement la musique qu'elle souhaite écouter peut éventuellement indiquer que ces derniers sont à la recherche d'une certaine forme d'intentionnalité dans leur relation à la musique. Cette idée suggère que les œuvres musicales sélectionnées par ces auteurs ne font pas simplement office de fond sonore, mais sont choisies en lien avec des envies et des situations précises de leur vie quotidienne, que cela s'intègre dans un contexte créatif ou non. À l'inverse, les 25% d'écrivains qui font le choix d'écouter de la musique de manière passive paraissent davantage disposés à laisser la musique s'imposer à eux de manière aléatoire, ce qui peut refléter leur ouverture à la découverte d'œuvres qui leur étaient jusque-là inconnues, ou encore une volonté de leur part de ne pas avoir le contrôle sur ce qu'ils écoutent.



Concernant les pratiques musicales en tant que telles, 32% des répondants signalent n'avoir jamais pratiqué d'activité musicale comme, à titre d'exemple, le chant, la pratique d'un instrument de musique, la composition, ou encore la direction d'orchestre. Les 68% restant pratiquent, ou ont déjà pratiqué, l'une de ces activités. Parmi les pratiques mentionnées, peuvent être citées : le solfège, le piano, la guitare, la basse, la batterie, la flûte alto, la flûte traversière, le djembé, le violon, le saxophone, l'ukulélé, la clarinette, l'harmonica, le clavier électronique, le basson, la composition, le *sound design*, le chant, le chant lyrique, le slam et la chorale.

Avec 68% de répondants ayant déjà pratiqué une activité musicale, il est incontestable qu'une proportion dominante des écrivains ayant répondu au questionnaire entretienne un rapport à la musique allant au-delà de l'écoute. L'absence d'une telle pratique n'exclut toutefois pas une relation sensible à la musique, qui peut se manifester, comme cela a été évoqué dans les paragraphes précédents, par l'écoute ou encore, par l'appréciation esthétique. Quoi qu'il en soit, les statistiques mettent une nouvelle fois en évidence le fait qu'une majorité de répondants soit composée d'auteurs portant un intérêt à la musique, dans ce cas précis, à travers une pratique musicale concrète et plus ou moins professionnelle selon les individus.

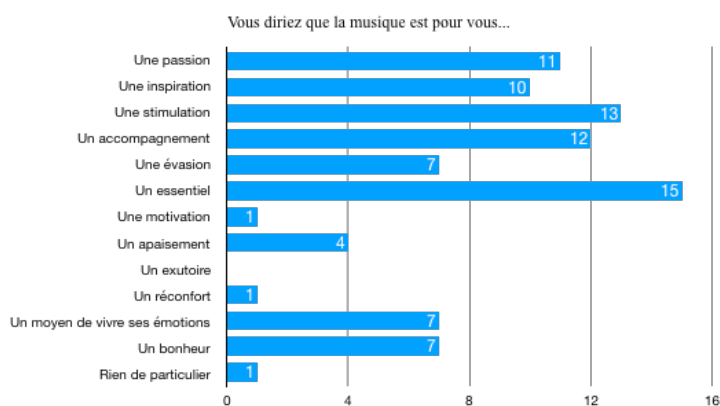
Cela confirme une fois de plus l'attention qu'il est nécessaire de porter au biais de participation selon lequel les écrivains les plus sensibles à la musique ont été davantage enclins à prendre part à l'enquête que les écrivains ne rencontrant aucun intérêt pour cette forme d'art, influençant par conséquent les résultats de l'analyse en raison de l'exclusion de profils dont les opinions peuvent difficilement être prises en considération, mais qui existent pourtant bel et bien dans l'ensemble de la population étudiée. Les nombreuses disciplines mentionnées, allant de la pratique de différents instruments de musique à la composition sous ses formes les plus variées, indiquent que les répondants possèdent des expériences musicales diversifiées, et peuvent donc témoigner de différentes perspectives pouvant influencer leur cheminement créatif dans le cadre de leur activité d'écriture.



Pour ce qui relève des perceptions des répondants concernant la musique, les chiffres désignent que 17% des écrivains la considèrent comme un essentiel, 15% comme une stimulation, 14% comme un accompagnement, 12% comme une passion, 11% comme une inspiration, 8% comme une évocation, 8% comme un bonheur, 8% comme un moyen de vivre ses émotions, 5% comme un apaisement, 1% comme un réconfort et enfin, 1% comme une motivation.

Si cette question peut sembler restrictive, en raison de l'impossibilité pour les répondants de sélectionner plusieurs réponses ou d'énoncer la leur avec leurs propres mots, elle n'est toutefois pas sans importance et n'a pas été formulée au hasard ; les propositions suggérées ont été le résultat d'une longue réflexion préalable au travail d'enquête, menée durant la phase de conception du questionnaire. L'objectif à travers cette question fermée à choix unique, a été d'inciter les auteurs interrogés à choisir la proposition qui, de manière intuitive, faisait le plus écho avec leur propre vérité. En évitant de leur laisser la possibilité de trop intellectualiser leur réponse, le but poursuivi fut d'obtenir un retour qui se voulait le plus spontané possible.

Les données récoltées lors de l'exploration de cette question montrent que la musique est perçue de diverses manières par les écrivains ayant répondu au questionnaire. Qu'il s'agisse d'une aide créative, d'un soutien émotionnel ou, comme pour la majorité d'entre eux, d'un véritable essentiel, cette multiplicité des perceptions illustre le caractère varié du rôle que la musique peut endosser dans le quotidien de ces auteurs et qui, comme cela sera davantage développé dans les pages consacrées à l'analyse du rapport entre écoute musicale et démarche créative chez les écrivains ayant répondu au questionnaire, peut agir de différentes façons sur leurs processus d'écriture personnels. Ces différentes façons de percevoir la musique, de manière générale et dans le contexte de leurs vies personnelles, constituent un premier levier de réflexion permettant d'évoluer, de fil en aiguille, vers l'objet principal de cette recherche et, par conséquent, vers la partie la plus essentielle de cette analyse.



LE RAPPORT DES AUTEURS À LA MUSIQUE DANS LE PROCESSUS D'ÉCRITURE

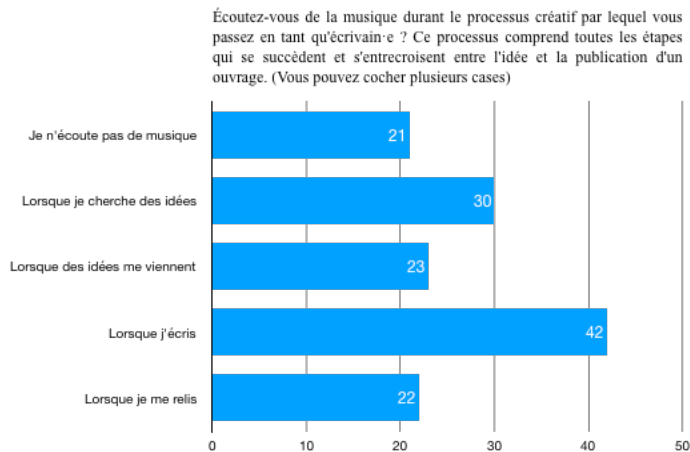
C'est de ce fait dans cette quatrième et dernière section du questionnaire qu'a été abordée la thématique centrale de ce travail, portant sur les différents usages des écrivains belges francophones contemporains à la musique dans leurs procédés d'écriture. L'examen des réponses récoltées dans cette partie de l'enquête quantitative avait pour principal objectif de commencer à apporter des éléments de réponse à la problématique de cette recherche. En d'autres termes, de mettre en exergue des perspectives et des pratiques permettant de commencer à déterminer dans quelle mesure la musique intervient dans le cheminement créatif des écrivains faisant l'objet de cette étude, éléments de réflexion qui, comme cela a été décrit dans les pages précédentes, seront ensuite complétés par le biais de l'enquête qualitative.

Dans un premier temps, il convenait d'interroger si oui ou non les auteurs sollicités écoutent régulièrement de la musique durant le procédé créatif par lequel ils passent en tant qu'écrivains. À titre de rappel, tel que cela est mentionné dans le questionnaire, ce développement comprend toutes les étapes qui se succèdent et s'entrecroisent entre l'idée et la publication d'un ouvrage.

Les résultats mettent en évidence que, parmi les répondants, vingt-et-une personnes n'écoutent pas de musique durant ces processus créatifs, quarante-deux en écoutent lorsqu'elles écrivent, trente en écoutent lorsqu'elles cherchent des idées et vingt-deux en écoutent lorsqu'elles se relisent. Comme il s'agissait d'une question à choix multiple et semi-ouverte, c'est-à-dire composée des propositions mentionnées ci-dessus ainsi que de l'éventualité d'ajout d'une réponse libre, des possibilités non envisagées ont été évoquées. Parmi elles, une observation se distingue particulièrement : plusieurs auteurs de bandes dessinées ont confié n'écouter de la musique que lors de la phase de dessin, mais jamais, ou très occasionnellement, durant la phase d'écriture. Ce constat suggère une idée qui sera plus largement développée dans l'analyse des questions suivantes, mais qui consiste, pour ces auteurs en particulier, mais pas seulement, à considérer l'écriture comme une phase de travail nécessitant plus de concentration que le dessin. Ceci entraîne, chez ces derniers, une différence majeure au niveau des pratiques liées à la musique entre ces deux phases de leurs procédés créatifs.

Un autre constat nécessite de mettre en évidence l'aspect variable de la place de l'écoute musicale dans les processus d'écriture. Si la majorité des écrivains ayant participé à l'enquête admettent écouter de la musique durant ce procédé, un certain nombre d'entre eux admettent également que cette pratique n'est pas une fin en soi et dépend fréquemment de diverses circonstances. Certaines d'entre elles peuvent être mentionnées comme, à titre d'exemple, le fait d'écrire certains passages en s'accompagnant d'une musique associée à un personnage

spécifique du texte ou à l'ambiance recherchée par l'auteur, mais aussi le fait d'associer certains ouvrages à une playlist dédiée, mais pas forcément tous, parce que le contenu de l'histoire s'y prête particulièrement bien. Quoi qu'il en soit, rien de tout cela n'est systématique et dépend généralement, au cas par cas, des envies et des besoins des auteurs en termes d'écriture. Cette dernière observation permet d'évoluer vers une réflexion, qui sera davantage détaillée dans la suite de cette étude, sur les raisons précises conduisant les écrivains interrogés à écouter de la musique en parallèle de leur activité d'écriture.



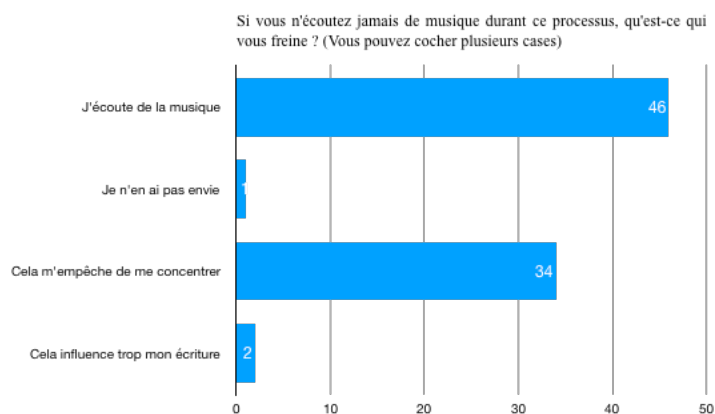
Avant de poursuivre l'analyse portant sur les auteurs mêlant musique et écriture dans leur pratique, il a semblé fondamental de questionner les raisons qui freinent les auteurs qui font le choix de ne pas écouter de musique durant leurs procédés d'écriture. Auteurs qui, pour rappel, représentent une proportion de 24% des répondants, soit vingt-et-un des quatre-vingt-neuf écrivains ayant participé à la recherche.

À ce sujet, les données récoltées indiquent que quarante-six répondants confirment écouter de la musique durant ces processus. Le décalage avec les données récoltées lors de la question précédente peut très probablement s'expliquer par la remarque mise en lumière quelques lignes plus tôt, à savoir que le fait de coupler écoute musicale et écriture n'est pas une action systématique chez tous les auteurs interrogés. Autrement dit, parmi les écrivains ayant sélectionné l'une des propositions de réponse justifiant les éventuelles limites à l'écoute musicale durant les procédés d'écriture, ou ayant proposé leur propre réponse, vingt-et-un d'entre eux sont les écrivains qui affirment ne pas combiner musique et écriture et les autres sont vraisemblablement des auteurs pour qui cette pratique varie selon le contexte, c'est-à-dire qu'ils écoutent parfois de la musique durant ces processus créatifs, mais pas systématiquement.

Pour ce qui relève des raisons qui peuvent empêcher ces auteurs de combiner musique et écriture, les chiffres désignent que quarante-six répondants considèrent que cela les empêche

de se concentrer, deux estiment que cela influence trop leur écriture et l'un d'eux admet ne simplement pas en avoir envie. Comme il s'agissait également d'une question à choix multiples semi-ouverte, certains auteurs ont une nouvelle fois évoqué des possibilités qui n'avaient pas été envisagées de prime abord. Parmi celles-ci, il semble indispensable de mentionner les suivantes : le fait qu'il s'agisse de deux domaines différents qui ne peuvent pas être combinés, le fait qu'écouter de la musique soit considéré comme l'ajout de la pensée d'autrui autour de celle de l'auteur, ou encore le besoin de silence.

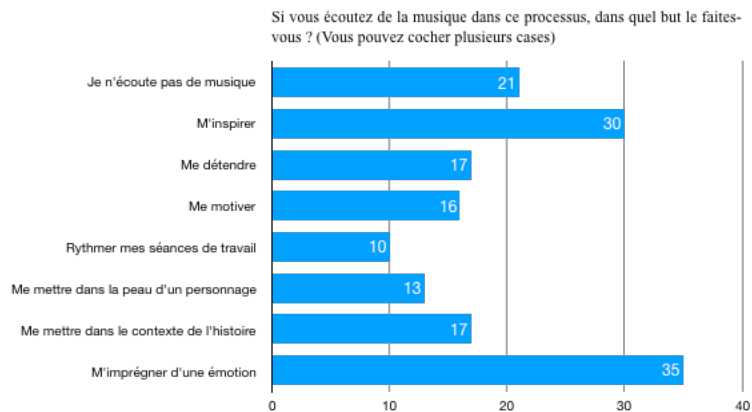
Une remarque s'est cependant démarquée à plusieurs reprises, il s'agit de l'idée selon laquelle le choix de la musique et le fait qu'elle possède, ou non, des paroles influence la décision des auteurs de refuser d'associer la musique à leurs processus d'écriture. Il semble que pour plusieurs de ces écrivains la musique ne soit pas un frein à l'écriture, pour peu qu'elle ne contienne effectivement pas de paroles. Ces dernières sont en effet considérées comme plus susceptibles de distraire les auteurs de leur tâche principale, à savoir l'écriture, en entrant en conflit avec leur propre construction syntaxique et esthétique. Au contraire, lorsque cette dernière est exclusivement instrumentale, elle ne semble plus nuire à leur capacité d'attention et, à l'inverse, s'avère parfois être une aide les plongeant dans un état de concentration propice au travail. Plusieurs auteurs de bande dessinée ont par ailleurs à nouveau mentionné la différence entre leurs pratiques en phase d'écriture, où ils favorisent le silence, éventuellement la musique instrumentale, et leurs pratiques en phase de dessin, où la musique, quelle qu'elle soit, ne représente plus un frein pour leur travail.



La question suivante s'est penchée sur les raisons pour lesquelles certains écrivains choisissent d'associer l'écoute musicale à leurs procédés d'écriture. Les résultats de l'enquête annoncent que trente-cinq répondants écoutent de la musique pour s'imprégner d'une émotion, trente pour s'inspirer, dix-sept pour se détendre, dix-sept pour se mettre dans le contexte de l'histoire, seize pour se motiver, treize pour se mettre dans la peau d'un personnage et dix pour rythmer leurs

séances de travail. Parmi les réponses proposées par les écrivains, plusieurs tendances reviennent régulièrement.

La musique donne tout d'abord l'occasion, à plusieurs de ces auteurs, de créer une bulle de travail favorable à l'écriture, ou encore leur permettant de s'isoler du monde, du bruit ambiant, les mettant ainsi à l'abri de toute distraction extérieure. De manière paradoxale, si la musique représente un frein à la concentration pour certains auteurs, elle permet à d'autres de rester concentrés et de revenir immédiatement au travail qu'ils sont en train d'accomplir, ou bien pour certains, à l'univers dans lequel se déroule leur histoire. En d'autres termes, la musique peut être, selon les affinités des écrivains, à la fois un frein à la concentration et à la fois un facteur favorisant. Pour bon nombre d'auteurs enfin, la musique permet de rythmer l'écriture, de lui donner la cadence recherchée. Elle les aide à trouver la juste allure du texte, ou comme cela a été mentionné, de poser leur souffle.

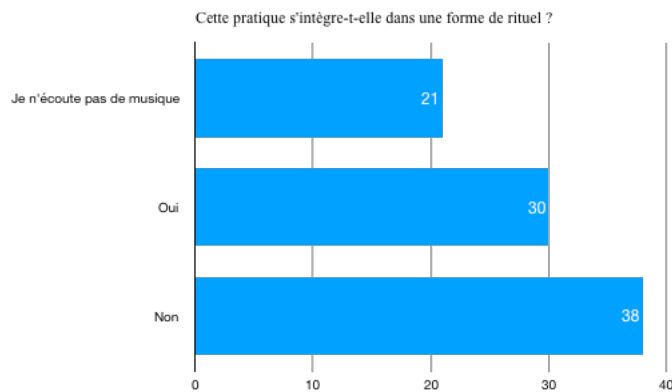


Ces différentes perspectives, couplées à leur approfondissement lors des entretiens individuels, se verront davantage développées dans la partie de ce travail qui sera consacrée à la proposition de typologie visant à décrire les différents usages de la musique, par les écrivains ayant fait l'objet de cette enquête, au sein de leurs procédés d'écriture. Il paraissait toutefois nécessaire de citer celles qui revenaient le plus fréquemment et d'en tirer de premières conclusions. Outre les tendances dégagées par les auteurs dans la section consacrée aux réponses libres, les chiffres soulignent qu'une part importante des répondants, trente-cinq personnes exactement, associent la musique au domaine émotionnel, en affirmant qu'ils en écoutent de sorte à s'imprégner d'une émotion particulière. La musique étant considérée, de manière communément admise, mais aussi par plusieurs écrivains ayant participé à l'enquête⁵¹, comme particulièrement liée à ces domaines affectifs et émotionnels, il semble cohérent qu'une proportion plutôt élevée de

51. Cela renvoie à l'information, évoquée à la page 48, selon laquelle sept des quatre-vingt-neuf répondants considèrent, instinctivement et de manière spontanée, la musique comme un moyen de vivre ses émotions.

répondants admette écouter de la musique dans ce but précis. Les résultats de l'analyse de cette question permettent par ailleurs de mettre en évidence le fait que la musique puisse être une source d'inspiration notable pour les auteurs répondants, cette affirmation sera cependant analysée avec plus de précision dans les paragraphes suivants, puisque l'une des questions porte précisément sur ce point.

L'une des questions les plus personnelles, et d'ailleurs la seule question complètement ouverte de ce questionnaire, concerne les éventuelles façons dont cette pratique, qui consiste à écouter de la musique durant le procédé d'écriture, peut s'intégrer dans une forme de rituel chez les auteurs interrogés. Selon les statistiques, tout d'abord, 44% des écrivains écoutant de la musique durant ce développement admettent que cette pratique peut prendre la forme d'un rituel, tandis que ce n'est pas le cas pour les 56% restant.



Cette question ayant pour objectif d'être approfondie lors des entretiens individuels avec les auteurs sélectionnés, il convient dès à présent de rappeler que ce n'est pas parce que les réponses qui suivent n'ont pas été explorées dans le cadre de ces entretiens, qu'elles ne permettent pas d'apporter des perspectives légitimes éclairant l'objet sur lequel porte cette étude. Plusieurs de ces auteurs n'ont pas manifesté le souhait de poursuivre la réflexion, certains n'ont pas été sélectionnés parce que des choix méthodologiques en termes de représentativité et de diversité des profils ont dû être posés et enfin, d'autres ont été sélectionnés, mais n'ont finalement pas donné suite et n'ont, par conséquent, pas pu être interrogés individuellement. Les témoignages récoltés permettent de mettre en exergue, comme cela vient d'être énoncé, plusieurs tendances partagées par différents auteurs. Certaines ont déjà été évoquées, alors que d'autres éléments apportent un éclairage relativement neuf.

La tendance la plus souvent observée dans les réponses concerne la création et l'écoute d'une playlist spécifique, ayant pour objectif d'immerger l'auteur dans une ambiance, de faire surgir certaines émotions, ou encore de placer le récit ou les personnages dans un certain contexte.

C'est ce qui est particulièrement mis en évidence dans des déclarations comme : « Une playlist par projet d'écriture, instrumentale, des musiques qui appartiennent à l'ambiance du texte, enclenchée au moment où je me mets à travailler », « Pour certains projets, je confectionne une playlist particulière, souvent avec un ou deux morceaux phares que j'écoute pour lancer une session d'écriture », « Une playlist spéciale d'écriture, avec des musiques spécifiques qui m'inspirent », « Une mise en condition, avec des morceaux choisis », « J'ai certaines playlists que j'écoute en fonction de l'émotion que je veux toucher en moi. Certaines musiques sont alors écoutées en boucle durant des heures », « Lors du début du processus créatif, je crée une playlist que j'écoute en boucle, ce qui me permet de poser le décor et de créer mes personnages », « À beaucoup d'instantanés professionnels ou privés, j'aime me programmer une bande sonore adaptée à l'instant. Professionnellement, un exemple : Arvo Pärt pour un récit imprégné, sérieux, mélancolique, ou The Ramones pour une scène déjantée ».

Une seconde tendance constatée chez plusieurs répondants, porte sur la volonté de se créer un espace à soi, une bulle telle que souvent nommée, qui soit propice à l'écriture et qui leur permette de s'isoler. Cette notion de bulle s'était déjà distinguée dans la question portant sur les principales raisons entraînant les écrivains à mêler musique et écriture, et s'est à nouveau démarquée dans les partages d'expériences suivants : « Entrer dans une bulle d'écriture, un monde sous hypnose », « La musique m'aide à faire une bulle, à me couper du reste du monde », « La musique me fait entrer dans une dimension particulière », « Quand j'écris dans un lieu public (train, salle d'attente, bibli, etc.), je mets mes écouteurs et de la musique pour m'isoler et me permettre de n'être que dans mon texte », « Écouter de la musique sans rien faire d'autre et noter les idées qui me viennent en tête (état semi-méditatif) ».

La notion de musique comme moyen de rythmer le texte s'observe à nouveau, notamment dans les témoignages suivants : « Pour le slam : écrire le texte directement sur une instru pour coller à la musicalité », « La musique comme rythme pour procéder au choix des mots », « Quand j'imagine une scène, j'ai besoin du cadre physique, mais la musique permet de donner l'ambiance et le rythme de narration », « Je réalise des "gammes" d'écriture. Sorte d'entraînement à écrire de la poésie improvisée (en vers ou en prose) inspirée par un choix musical que j'écoute en écrivant⁵² ».

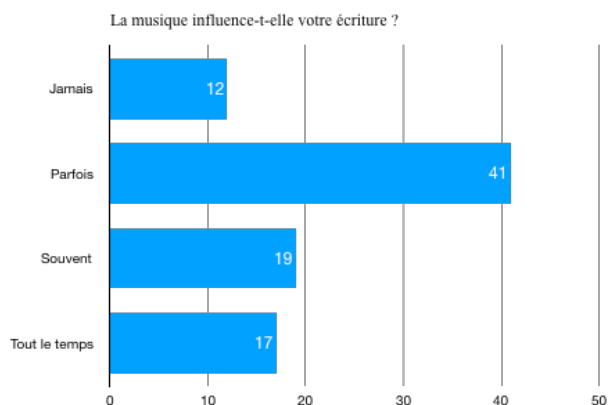
Parmi les tendances soulevées, il convient présentement d'aborder deux aspects qui n'ont pas encore été soulignés dans le cadre de cette analyse. Le premier concerne la perception de la

52. Dans ce cas précis, l'inspiration agit au niveau du rythme, d'où sa mention dans cette partie de l'analyse, mais elle ne se limite pas à ce seul aspect et renvoie également à tout ce que la musique suscite chez l'écrivain.

musique en tant qu'accompagnement, ce qui est sous-entendu dans des déclarations comme : « Je ne supporte pas le silence... la musique m'accompagne lorsque j'écris », « Elle accompagne des moments précis de la création », « Besoin d'un entourage sonore, d'une mise en émotion ». Alors que le second porte sur la notion d'habitude, évoquée par les auteurs dans les exemples qui suivent : « C'est une habitude depuis plus de trente ans. Je suis très sensible à la musique baroque et elle fait totalement partie de mon processus de création », « Je mets systématiquement de la musique lorsque je travaille », « Je mets toujours de la musique instrumentale lorsque je m'installe à mon bureau pour écrire ».

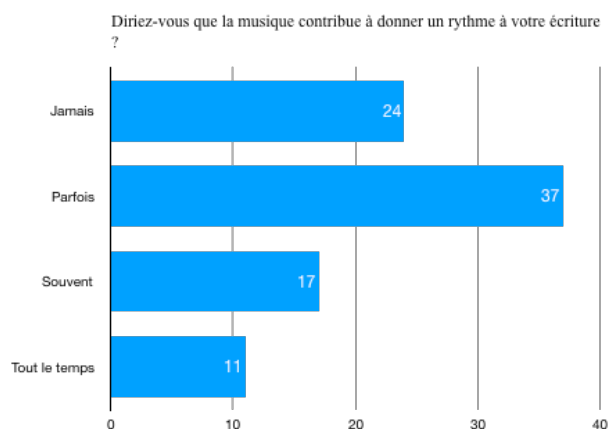
Dans l'objectif de mesurer les proportions dans lesquelles la musique agit sur les procédés d'écriture des écrivains sollicités, trois questions à échelle de fréquence ont été posées. Celles-ci correspondaient aux premières hypothèses, formulées *a priori*, définies durant la phase de préparation du questionnaire. Selon Claude Javeau : « Les hypothèses peuvent être énoncées *a priori* ou à l'issue d'une pré-enquête. [...] La formulation *a priori* correspond à l'activité intellectuelle du chercheur isolé "qui se demande si... ?" »⁵³. Ces hypothèses supposaient que la musique, premièrement, exerce une influence sur l'écriture, deuxièmement, donne un rythme à l'écriture et enfin, troisièmement, stimule la créativité des auteurs. À cette étape de l'analyse et après avoir parcouru une partie des réponses au questionnaire, il semble évident que ces hypothèses formulées *a priori* se vérifient. Il paraît toutefois opportun d'exposer avec clarté les statistiques correspondant aux réponses des auteurs à ces trois questions, afin d'évaluer à quelle échelle ces hypothèses se confirment.

Pour la première question, concernant pour rappel l'éventuelle influence exercée par la musique sur l'écriture, les chiffres indiquent que c'est tout le temps le cas pour 19% des répondants, souvent le cas pour 21%, parfois le cas pour 46% et jamais le cas pour 13%.

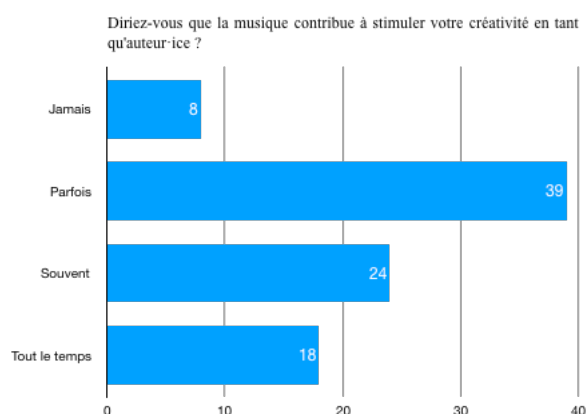


53. Claude Javeau, *op. cit.*, pp. 36-37.

Concernant la deuxième question, qui évoquait quant à elle la possible de contribution de la musique au rythme de l'écriture, les statistiques signalent que c'est tout le temps le cas pour 12% des auteurs, souvent le cas pour 19%, parfois le cas pour 42% et jamais le cas pour 27%.



Pour ce qui a trait à la troisième question, relative à la potentielle influence de la musique sur la créativité des auteurs, les données mettent en évidence que c'est tout le temps le cas pour 20% des écrivains, souvent le cas pour 27%, parfois le cas pour 44% et jamais le cas pour 9%.

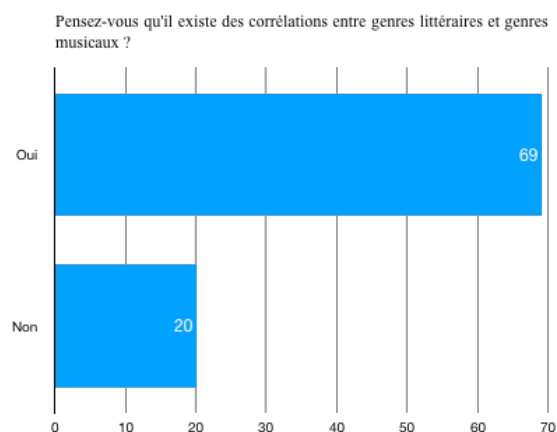


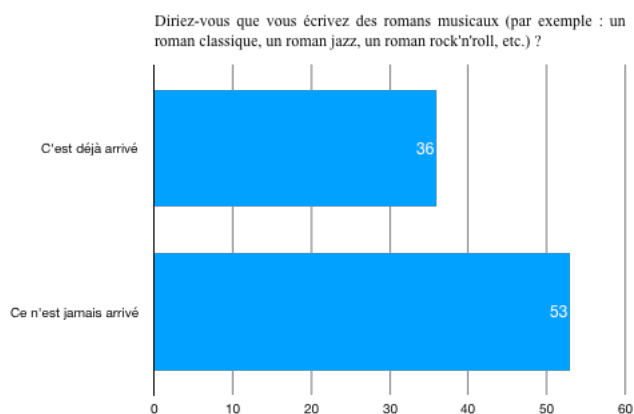
Lorsqu'il convient d'analyser ces proportions, un constat se distingue immédiatement : la majorité des réponses aux trois questions revient de manière immuable à la même proposition, *parfois*. Si chacune de ces trois premières hypothèses se vérifie auprès d'une part significative de répondants, ce qui se confirme à travers les réponses à ces trois questions, mais également à travers l'ensemble des réponses déjà explorées dans le cadre de cette analyse, l'incidence de la musique sur les processus d'écriture varie incontestablement selon les écrivains. Ceci renforce la conclusion antérieurement émise selon laquelle l'association entre musique et procédés d'écriture n'est pas une pratique systématique chez tous les auteurs interrogés. Une grande majorité de ces derniers confirment en effet entretenir un certain rapport à la musique dans leurs processus d'écriture, mais ce rapport n'est constant et invariable que pour une faible proportion d'entre eux. Pour les autres, cette relation à la musique se manifeste de manière plus ou moins

récurrente, mais dépend davantage de toute une série de circonstances. L'influence de la musique sur l'écriture peut dès lors être considérée, pour la majorité des répondants, comme contextuelle et dépendante de différents facteurs comme, tel que cela a été mentionné, les envies de ces écrivains en termes d'écriture, en fonction des projets sur lesquels ils travaillent.

Afin de conclure l'analyse de la phase quantitative de cette enquête, il convenait d'aborder un dernier point relatif aux liens unissant musique et écriture : les éventuelles correspondances entre les genres musicaux et les genres littéraires, ou peut-on également parler de sous-genres musicaux et de sous-genres littéraires. Comme cela a été exposé avec précision dans la partie relative à l'état de l'art sur la recherche musico-littéraire, les études comparatistes nécessitent de la rigueur dans la définition et dans l'emploi des termes techniques faisant l'objet d'une comparaison et de la prudence quant au comparatisme précipité et aux analogies confuses. Il ne s'agit néanmoins pas, dans le contexte de cette enquête empirique, de juger l'exactitude et la justesse scientifique des propos tenus par les auteurs sollicités ; qui ne sont pas nécessairement des chercheurs du domaine musico-littéraire, ni même des comparatistes. L'objectif de ces deux dernières questions visait davantage à tenter de saisir les perceptions personnelles et subjectives des auteurs et les analogies qu'ils font entre ces deux formes d'art dans leur propre pratique. C'est donc dans une perspective visant à éclairer les différents points de vue des auteurs faisant l'objet de cette étude que ces questions portant sur les correspondances possibles entre œuvres musicales et œuvres littéraires se sont imposées dans le présent questionnaire.

Les données récoltées signalent de ce fait que 64% des répondants considèrent qu'il existe des corrélations entre musique et littérature, tandis que les 36% restants estiment le contraire. Lorsqu'à l'inverse, ces derniers sont interrogés sur leurs pratiques, 60% des écrivains questionnés admettent ne jamais avoir écrit un ouvrage dit musical, c'est-à-dire inspiré de manière plus ou moins marquante et plus ou moins tangible par la musique. Les 40%, quant à eux, s'accordent sur le fait d'avoir déjà, à un moment donné, écrit une œuvre de ce type.





De manière paradoxale, un décalage est observé entre la perception des auteurs sur les analogies entre musique et littérature et leur pratique. Une majorité de répondants reconnaît assurément l'existence de corrélations entre les deux formes d'arts, alors que dans les faits, cette reconnaissance ne se traduit pas nécessairement par l'écriture consciente ou revendiquée d'une œuvre explicitement inspirée par la musique, quelle qu'en soit la façon.

Pour conclure, l'enquête quantitative, à laquelle ont participé quatre-vingt-neuf écrivains belges contemporains aux profils contrastés, a finalement donné lieu à la mise en exergue d'un certain nombre de tendances illustrant leur rapport à la musique dans leurs procédés d'écriture. Ces différentes perspectives, décrites de manière plus ou moins détaillée par les auteurs ayant pris part à l'enquête, renvoient à de multiples façons de concevoir et d'utiliser la musique dans un contexte d'écriture. Les mettre en évidence contribue à faire émerger de premières pistes de réflexion sur les différents usages de la musique que peuvent faire ces écrivains au sein de leurs procédés créatifs. Ces tendances, exposées tout au long de cette première section d'analyse, ont été pour la plupart abordées lors des entretiens individuels réalisés avec les auteurs dans le cadre de l'enquête qualitative. L'objectif était d'en approfondir la compréhension et d'en illustrer le contenu à la lumière des expériences personnelles d'un ensemble d'écrivains ayant accepté d'explorer davantage la thématique, en partageant à la fois leurs opinions et leur vécu.

Ces premières observations, couplées à l'exploration des principaux éléments mis en lumière par l'analyse des informations récoltées lors du registre qualitatif de cette recherche, constitueront le point de départ de l'élaboration de la proposition de typologie qui a pour objectif de proposer une réflexion permettant de répondre à la problématique centrale de ce travail qui, à titre de rappel, aspire à déterminer dans quelle mesure la musique intervient dans les procédés créatifs des écrivains belges francophones contemporains.

IV

Analyse de l'enquête qualitative et proposition de typologie

L'examen du volet quantitatif de l'enquête empirique ayant permis de mettre en évidence toute une série d'observations concernant les relations entre la musique et l'écriture dans le cheminement créatif par lequel passent les auteurs interrogés dans le cadre de ce travail, cette quatrième et dernière partie d'analyse se concentrera à son tour sur l'enquête qualitative, laquelle approfondit les idées soulevées par le questionnaire tout en apportant un regard neuf sur la problématique à travers les réalités subjectives des auteurs interrogés.

L'étape qualitative de la présente enquête s'intègre, comme cela fut précédemment évoqué, dans une réflexion sur la proposition d'une typologie mettant en exergue les usages de la musique par les écrivains belges francophones contemporains dans leurs processus d'écriture. Cette entreprise poursuit donc deux objectifs principaux, à savoir répondre à la problématique centrale de cette étude et ouvrir la voie à son approfondissement ou à de futures recherches dans le domaine des études musico-littéraires. Les catégories principales de cette proposition de typologie seront dès lors éclairées par des extraits des entretiens conduits avec les dix écrivains ayant été sélectionnés pour participer à la seconde partie de l'enquête empirique. À titre de rappel, les textes de présentation et les bibliographies des auteurs dont il est question sont consultables en annexe⁵⁴.

L'objectif de cette démarche était avant tout de tenter de mieux comprendre comment la musique s'inscrit dans les procédés d'écriture des écrivains interrogés. Autrement dit, de déterminer, à travers une approche qui se veut empirique, la place et la fonction de la musique dans leur activité littéraire. L'élaboration d'une proposition de typologie s'est donc naturellement imposée comme un format particulièrement approprié pour répondre à la problématique qui fait l'objet de ce travail, puisqu'il permet, à partir des considérations amenées par l'analyse des résultats des enquêtes quantitative et qualitative, d'apporter un éclairage à la fois synthétique et structuré sur les différentes utilisations de la musique, par les écrivains, dans le cadre d'un travail d'écriture.

54. Annexe 2.

En faisant ressortir les différentes fonctions endossées par la musique dans ces processus créatif, la présente proposition de typologie vise aussi à servir de point de départ pour des recherches ultérieures, en creusant davantage les réflexions soulevées par ce travail, ou en conduisant des études sur les relations entre musique et écriture dans d'autres contextes historiques, géographiques ou culturels, par exemple. À travers sa structure, le système de type proposé vise dès lors à proposer un modèle ayant pour ambition de contribuer à jeter les bases d'un cadre théorique dans un champ d'études qui ne cesse de s'enrichir.

Cette proposition de typologie se compose de trois catégories principales, sur lesquelles il conviendra de revenir dans les pages qui suivent. L'analyse des données recueillies dans le cadre de l'enquête empirique a effectivement révélé que les écrivains belges francophones contemporains entretiennent des relations diverses avec la musique, dans le cheminement créatif qu'ils sont amenés à expérimenter en tant qu'auteurs. Ces relations, bien que différentes dans leurs façons de se manifester, peuvent être regroupées autour de trois grandes catégories, reflétant les fonctions endossées par la musique dans les procédés littéraires des écrivains. Dans le contexte de cette étude, ces dernières ont été nommées : la musique pour s'isoler, la musique pour impulser et la musique pour générer.

La première catégorie, la musique pour s'isoler, met en avant le rôle de barrière sonore, de bulle personnelle, endossé par l'écoute musicale dans les processus d'écriture. La musique permet ici aux auteurs de se couper du monde extérieur, qu'il s'agisse de bruits parasites ou de leur propre brouillard mental, pour se concentrer pleinement sur leur écriture.

La deuxième catégorie, la musique pour impulser, souligne une relation, passant davantage par la mise en mouvement, entre l'écoute musicale et l'acte d'écriture. La musique fonctionne ici comme un vecteur d'élan, travaillant tant sur la motivation des auteurs face aux obstacles qu'ils sont susceptibles de rencontrer, que sur la manière dont ils rythment leur écriture.

La troisième et dernière catégorie, la musique pour générer, se concentre sur le potentiel de l'écoute musicale dans l'éveil de la créativité. La musique a ici pour rôle de stimuler les écrivains en provoquant des émotions ou en évoquant des éléments qui nourrissent le contexte de leur histoire, devenant ainsi une précieuse ressource pour la transmission.

Bien qu'elles aient été identifiées comme distinctes, ces trois catégories ne sont pas foncièrement exclusives et, comme cela a pu être observé dans les résultats de l'enquête empirique, certains auteurs peuvent passer de l'une à l'autre, selon les différentes phases de leurs procédés créatifs ou selon leurs habitudes et leurs préférences d'écriture.

Il convient dès à présent d'insister sur le fait qu'il s'agit bien ici d'une proposition de typologie. Celle-ci vise donc avant tout à réfléchir sur une manière de catégoriser et de systématiser les tendances mises en évidence à travers l'exploration des matériaux recueillis dans le cadre de cette recherche. Loin de se présenter comme une vérité incontestable, celle-ci cherche plutôt à fournir une suggestion, qui se veut théorique, en s'appuyant sur des données empiriques. En ce sens, la proposition doit être envisagée comme un outil d'analyse qui ne prétend pas être exhaustif ou universel.

Les catégories définies n'ont par ailleurs pas vocation à enfermer les auteurs dans des cases rigides, mais plutôt à servir de point de départ pour comprendre dans quelle mesure la musique intervient dans les processus d'écriture de ces derniers. Il semble dès lors important de garder à l'esprit que cette démarche est avant tout à la fois exploratoire et provisoire. La typologie proposée peut en effet évoluer à mesure que de nouvelles données et perspectives viennent l'enrichir. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de la démarche amorcée par ce travail.

LE RÔLE DU SILENCE

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse des différentes catégories précédemment citées. Il semble pertinent de se pencher sur certaines interrogations concernant la place du silence dans les procédés littéraires des écrivains interrogés dans le cadre de cette enquête, mais également et surtout, dans ceux de celles et ceux qui ont fait le choix de ne pas y prendre part.

Il convient pour cela de revenir sur une réflexion amorcée dans la partie consacrée à l'analyse des résultats de l'enquête quantitative, à savoir la question des raisons ayant conduit les auteurs sollicités à répondre, ou non, au questionnaire. Pour certains d'entre eux, la possibilité de ne pas se sentir concerné par le sujet, et donc de décider de ne pas prendre part à l'enquête, peut résulter du fait que la musique n'intervient tout simplement pas dans leurs processus d'écriture. Il est alors souhaitable de faire lumière sur les témoignages récoltés auprès des répondants ayant affirmé écrire en silence, que ce soit de façon récurrente ou ponctuelle. Plusieurs affirmations recueillies auprès des écrivains vont en effet assurément dans ce sens.

Certains auteurs écrivent donc en silence ; c'est-à-dire que la musique n'intervient pas dans leurs processus créatifs. Cela signifie qu'une part de l'échantillon ayant choisi de ne pas prendre part à l'enquête peut possiblement, dans la pratique, accorder plus d'importance au silence qu'à la musique. Cela implique dès lors un biais de non-réponse dont il est impératif de tenir compte dans l'interprétation des résultats de cette enquête, notamment en reconnaissant que la non-participation pourrait être révélatrice d'une posture où l'absence de musique joue un rôle

tout aussi important que sa présence. Comme l'écoute musicale n'intervient pas dans leurs procédés d'écriture, ces non-répondants ont pu ne pas se sentir concernés par l'objet de ce travail et ont donc pu faire le choix de ne pas en être partie prenante. D'autres raisons peuvent évidemment justifier cette abstinence, mais cette éventualité nécessitait toutefois d'être soulignée, car le silence, loin d'être un choix insignifiant dans les processus des écrivains, justifie l'attention qui lui est conférée dans ces quelques lignes précédant le développement des différentes catégories de cette proposition de typologie.

Que ce soit à travers le questionnaire ou à travers les entretiens individuels, plusieurs auteurs ont en outre fait part de leur tendance à écrire dans le silence, soit exclusivement, soit partiellement. Comme cela a pu être avancé, cette tendance à écrire sans écouter de musique découle généralement d'un besoin accru de concentration, la musique étant dans ce cas perçue comme un élément perturbateur. Tel que ce fût précisé par les auteurs interrogés, il peut s'agir d'une perturbation purement sonore, où la musique est considérée comme un bruit ambiant parasitant, ou d'une perturbation affective, où la musique provoque chez eux toute une série d'émotions plus ou moins fortes intervenant sur leur plume. Quoi qu'il en soit, dans certaines situations, l'écoute musicale peut les influencer dans leur travail et nuire à leur capacité de concentration, d'où leur volonté de ne pas en écouter durant la phase d'écriture.

Le silence, dans cette perspective, peut être perçu comme une condition permettant aux auteurs de mener à bien leur activité. Il peut de ce fait être ressenti par les écrivains comme un espace de retour au calme, un moyen de libérer leur esprit des distractions et de l'influence non sollicitée que peut exercer la musique sur leur travail. Il semble dès lors approprié de mettre l'accent sur l'idée selon laquelle privilégier un environnement silencieux peut être considéré comme un moyen pour certains d'entre eux de nourrir leur créativité, au même titre qu'écouter de la musique en est un pour d'autres.

C'est donc pour ces différentes raisons qu'une mention du silence comme catégorie annexe à cette proposition de typologie s'est avérée nécessaire. Si le silence ne peut être réellement considéré comme une relation à la musique, cela n'exclut pas le fait que l'absence de musique, ou la recherche du silence absolu, joue un rôle significatif dans les processus créatifs de certains auteurs. La musique représente certes un élément constitutif du procédé littéraire pour de nombreux écrivains, mais le silence peut l'être également. De ce fait, bien que la proposition de typologie développée dans cette dernière section d'analyse s'attache à réfléchir sur la nature des relations entre musique et écriture, il serait fort réducteur de négliger cette fonction du

silence comme condition *sine qua non* dans un contexte de travail littéraire, en le réduisant à un facteur non déterminant dans ce même cheminement.

PREMIÈRE CATÉGORIE : S'ISOLER

La première grande catégorie de cette proposition de typologie porte sur le rôle de la musique comme moyen de s'isoler, ou tel que plusieurs témoignages issus de l'enquête empirique le qualifient, de créer une bulle. Cette dernière permet aux écrivains de prendre de la distance avec leur environnement pour créer un espace propice au travail d'écriture et encourager la concentration. Son action ne se limite toutefois pas aux nuisances sonores environnantes puisque, pour certains auteurs, la musique intervient également comme un moyen de faire taire leur propre mental, c'est-à-dire les pensées distrayantes ou les tensions qui pourraient agir sur leur créativité. Dans cette catégorie, la musique endosse donc un double rôle de régulation, un rôle externe et un rôle interne, invitant les auteurs à retrouver un état d'esprit favorable à l'accomplissement des tâches imposées par leur activité.

De manière similaire à la fonction du silence évoquée dans les pages précédentes, cette utilisation de la musique comme moyen d'isolement reflète une volonté commune à plusieurs écrivains de se concentrer sur la création littéraire, dans un contexte où les distractions sont omniprésentes. Il peut dès lors être conclu que l'usage de la musique dans l'objectif de s'isoler répond d'abord et avant tout à un besoin de concentration. Qu'il soit question de limiter les bruits extérieurs ou intérieurs, la musique inhibe les distractions et permet aux écrivains d'atteindre l'état introspectif nécessaire pour écrire.

Comme cela a été mis en évidence par l'exploration des résultats de l'enquête, cette volonté de s'isoler peut passer par l'écoute de différents types de musique, bien qu'elle soit généralement marquée par la volonté d'écouter une musique considérée par les écrivains comme plus appropriée pour un travail nécessitant une concentration accrue. Les musiques instrumentales ou aux rythmes répétitifs sont celles qui ont été les plus mentionnées dans les réponses.

S'isoler du bruit extérieur

Un certain nombre d'écrivains l'ayant signalé, les bruits environnants peuvent constituer un frein à leur capacité de concentration. Dans cette perspective, la musique représente un moyen efficace de limiter l'influence des distractions imposées par le bruit environnant, qu'il soit subi ou partiellement choisi. Les aléas du quotidien impliquent assurément un certain nombre de nuisances sonores qui se veulent plus ou moins tonitruantes. Ces nuisances sont, dans certains cas, complètement subies et, pour la plupart, tout à fait fortuites. Quel que soit le contexte de

travail, l'environnement qui entoure les écrivains n'est jamais pleinement silencieux. Qu'il s'agisse du trafic urbain, de bruits de travaux ou encore d'une présence avoisinante, les interruptions extérieures se multiplient rapidement et s'imposent régulièrement aux auteurs.

En définitive, écouter de la musique durant la phase d'écriture donne lieu, chez certains d'entre eux, à la création d'un environnement coupé du monde, éloigné des nuisances sonores qui leur sont imposées. Pour le poète, romancier et critique littéraire, Frédéric Saenen, la musique permet d'atteindre la concentration que requiert le travail d'écriture en le plongeant dans un espace qu'il considère comme étant plus efficace que le silence, le retirant de son environnement direct et encourageant chez lui la réflexion. Dans l'extrait d'entretien suivant, l'auteur met en évidence cette fonction d'isolement permise par l'écoute musicale, là où pour d'autres la musique peut être perçue comme une perturbation :

La musique, parfois, me met dans un état un peu complémentaire au silence et il y a un moment où je n'entends même plus ce que j'écoute. C'est là, c'est un bruit de fond, mais ça m'englobe. Et donc parfois ça m'enferme beaucoup mieux dans la réflexion que le silence. Dans le silence, il y a toujours un bruit périphérique qui peut surgir, il y a quelque chose qui peut survenir, qui peut vous distraire, un bruit accidentel ou parasite. Tandis que dans la musique, comme en général je mets toujours un peu les mêmes choses, je connais les morceaux, donc je veux dire... ça me porte d'un point A vers un point B. Et comme j'écoute de la musique assez fort, je vous l'ai mis dans le questionnaire, ça m'enferme vraiment. Je suis parfois plus enfermé dans le bruit musical que dans le silence, même si j'apprécie beaucoup le silence aussi. Je peux écrire en silence. Je peux rester certaines heures à écrire et m'apercevoir après que je n'ai pas du tout écouté de musique, parce qu'il faisait très calme et que les conditions étaient bien réunies.

Mais ce qui me perturbe vraiment beaucoup, c'est, comme je vous le disais tout à l'heure, les petits bruits parasites. S'il y a quelque chose, je ne sais pas, une machine qui tourne, quelque chose qui tourne quelque part, un truc comme ça, un bruit que je n'ai pas choisi, ça m'énervé. Donc voilà, la musique permet un peu de masquer ça, elle a cette fonction de vous permettre de vous concentrer et de vous mettre un peu dans une bulle. [...] La musique ce n'est donc pas systématique, mais c'est régulier. C'est très régulier.

De manière paradoxale, certains écrivains peuvent aussi faire le choix de travailler dans des environnements naturellement bruyants, comme les transports en commun ou les cafés. Si ce choix leur est parfois plus ou moins imposé, il peut aussi être complètement délibéré. Il arrive en effet que des auteurs n'aient pas d'autre alternative que de travailler dans un environnement différent de celui dans lequel ils ont pour habitude d'écrire, ce dernier étant parfois beaucoup moins silencieux. C'est notamment le cas d'écrivains, comme le scénariste de bande dessinée, Thierry Van Hasselt, qui sont amenés à porter plusieurs casquettes et sont par conséquent soumis à des obligations leur imposant de passer de nombreuses heures dans les transports en commun comme le train ou l'avion.

Pour l'auteur, le travail d'écriture et de dessin s'accompagne toujours de musique, c'est une sorte de rituel qu'il met en place de manière systématique. Écouter de la musique durant ce procédé créatif lui permet d'atteindre une certaine forme de concentration et l'encourage à se plonger dans une énergie propice au travail. Comme la plupart des scénaristes de bande dessinée

interrogés et tel que cela a été mis en évidence dans la partie consacrée à l'analyse des réponses récoltées lors de l'enquête quantitative, la musique qu'il écoute en travaillant varie selon s'il est engagé dans une phase d'écriture ou dans une phase de dessin, ces deux dernières ne lui demandant pas le même type d'attention et de réflexion :

J'ai un atelier dans le haut de la maison, où je suis seul et j'écoute des disques. En fait, c'est le seul endroit dans la maison où il y a une platine vinyle, donc c'est comme une sorte de rituel. Quand je monte dans mon atelier, je choisis le disque que je vais mettre, je mets la musique assez fort et je me mets au travail. Ça, c'est quand je peux être dans mon atelier, sinon, il y a quand même beaucoup d'autres moments où je travaille. Et comme j'ai assez peu de temps parce que j'ai beaucoup de casquettes, je suis auteur, je suis aussi éditeur, je suis aussi prof et j'ai aussi des enfants, je ne suis pas toujours dans mon atelier. Donc je prends souvent le train, je travaille pas mal... j'essaie de travailler dans le train ou dans l'avion. Et donc, que ce soit dans mon atelier, ou que ce soit dans un train, j'aime bien avoir une espèce de mur de son autour de moi, qui me met dans un type d'énergie de concentration particulière, mais qui est quand même guidé par le choix de la musique.

Je fais tout le temps ça, et si je ne le fais pas, c'est que j'écoute un podcast. Mais je travaille moins bien avec ça. En tout cas, je ne pourrais pas le faire en faisant du scénario, par exemple. Mais sinon, vraiment pour écrire et pour créer, il faut que j'écoute de la musique... pour écrire, par exemple, je ne vais pas écouter de la musique en français non plus. Je vais plutôt écouter de la musique... des trucs que je ne comprends pas ou alors de la musique instrumentale quoi. Parce qu'effectivement, j'écoute beaucoup de musique, je choisis bien ce que je veux mettre et ça me met dans une énergie, une ambiance particulière. Et il y a des moments où la musique se termine et je ne m'en rends presque pas compte. À un moment, la concentration fait que je n'écoute pas vraiment, mais je suis quand même entouré de ça, et c'est des musiques, en général, que je connais assez bien. Souvent, j'ai quand même besoin, quand c'est plus difficile ou plus la concentration est difficile à trouver... je vais aller dans des disques ou des musiques que je connais déjà et que je sais être l'espèce de cocon idéal pour faire émerger les idées ou les formes.

D'autres auteurs peuvent en outre faire le choix de changer d'environnement d'écriture pour diverses raisons telles que changer d'air, voir du monde, éviter la procrastination et bien d'autres motivations encore. Quoi qu'il en soit, l'agitation ambiante est ici relativement choisie, bien que tout aussi nuisible à la concentration recherchée. C'est ce qu'explique entre autres le poète et romancier, Alexis Alvarez, qui fait parfois le choix de travailler dans des lieux où le bruit est subi, comme dans un train, mais également dans des lieux où le bruit est partiellement choisi, comme dans un café.

Quel que soit son environnement de travail, la musique fait systématiquement partie de son procédé d'écriture, comme le confie ce dernier : « La musique en écrivant, c'est tout le temps ». S'il lui arrive d'écrire en silence lorsqu'il travaille à la bibliothèque, cela relève généralement de l'exception. Ainsi, de la même manière que pour plusieurs de ses consœurs et confrères, écouter de la musique pendant la phase d'écriture lui permet de se plonger dans un contexte de travail. Ce qu'il recherche à travers cela, c'est donc avant tout de se couper du bruit et ainsi trouver la concentration nécessaire pour écrire :

Dans le travail en tant que tel, la musique c'est une source de concentration. Par exemple, si je suis dans un train, si je suis dans un lieu comme ici, si je veux essayer de m'isoler du bruit extérieur, la musique va me permettre de le faire. Et là, ça peut être des musiques de toutes sortes. Je peux parfois me concentrer grâce à de la musique classique, comme je peux me concentrer parfois grâce à de l'électro.

Ça dépend un peu de ce dont j'ai besoin. Par exemple, ce matin, non, hier soir, voilà, j'essayais de trouver de la concentration et pourtant j'écoutais de la musique presque du reggaeton, enfin de la musique latino. Et puis après, si vraiment j'ai besoin d'une concentration accrue, là, il me faut vraiment de la musique sans paroles. De la musique classique ou même de la musique sérielle, un truc très mantra qui se répète.

S'isoler du bruit intérieur

L'enquête empirique signale en outre que certains écrivains peuvent chercher à s'isoler des distractions mentales, comme les pensées ou les ruminations. La musique constitue, de ce point de vue, un moyen pour ces auteurs d'entrer dans une forme d'état second, leur permettant de retrouver l'espace nécessaire au travail d'écriture et ainsi faire taire leurs pensées pour rediriger leur attention sur leur activité.

Dans cette perspective, l'écoute musicale devient une manière pour les auteurs de s'abstraire aux contraintes de leur réalité et de réduire l'attention conférée à leurs préoccupations. Comme cela a été évoqué dans les pages précédentes au sujet du silence, l'inverse est ici de rigueur ; pour certains écrivains, l'écoute musicale est indispensable pour accéder à une certaine forme de quiétude dans laquelle les idées sont invitées à émerger librement, sans être influencées par un flux de pensées intrusives. La musique écoutée, dans ce cas précis, peut également devenir une source d'inspiration, en permettant aux auteurs de se plonger dans un espace créatif, coupé du monde et propice au jaillissement d'idées.

Dans sa pratique, la romancière Daphné Tamage n'écoute pas de musique lorsqu'elle écrit, car elle considère que cela l'éloigne de son roman en influençant sa plume. La musique est toutefois constamment présente tout au long de ses journées. Ces instants du quotidien durant lesquels elle écoute de la musique ont alors une fonction très importante dans le processus créatif dans lequel elle s'inscrit en tant qu'autrice. Ils lui donnent en effet l'occasion de lâcher prise sur son propre mental, permettant par conséquent à des idées, qui ne se seraient pas forcément distinguées dans le silence, d'émerger de manière spontanée :

C'est vraiment en dehors de l'écriture. Donc quand je cherche des idées, c'est quand je vais marcher ou quand je vais courir. En fait, le fait d'avoir de la musique, je pense, me décentre, tu vois ? De moi, de la structure du roman éventuellement. Et la musique, comme par magie, vient amener des trucs complètement différents de ce que toi t'avais organisé avec ton mental rationnel. Elle t'amène un peu des lumières comme ça, des petits feux d'artifice complètement imprévus. Et donc je pense qu'en fait, la musique, comme elle détend, ou en tout cas elle projette dans un ailleurs, est super nécessaire pour faire advenir d'autres choses. Je pense qu'il y a une sorte de lâcher-prise qui a lieu quand on écoute de la musique, un lâcher-prise du mental qui permet l'émergence d'idées que tu ne pouvais pas avoir en étant juste focus sur ta page.

[...] À partir du moment où ça devient volontaire, c'est foireux. C'est quand tu veux un truc, que tu es sûre que ça n'arrivera jamais. Mais j'écoute de la musique tout le temps, tout le temps, tout le temps. Le matin, je me lève, j'écoute de la musique. Pendant ma douche, j'écoute de la musique. Je mange, j'écoute de la musique. L'écriture est presque le seul moment de la journée où je n'en écoute pas. Donc voilà, c'est une espèce de surgissement. Ils ont lieu quand je cours, ils ont lieu quand j'écoute un truc, quand je suis dans ma douche, souvent... mais ouais, enfin tu vois, c'est vraiment toute la journée. Je n'ai pas

vraiment d'instants où je me mets à côté de la musique. En général, tu vois, c'est toujours en arrière-plan et ça me permet de divaguer, ça me permet de rêver, ça me permet d'être dans une certaine ambiance. Et je pense que c'est ça qui permet aux idées d'émerger.

La romancière Mathilde Maras, quant à elle, écoute de la musique à différents moments de son processus d'écriture. Cette écoute musicale peut prendre la forme d'un rituel par lequel elle passe de façon presque systématique, bien que l'autrice ressente parfois le besoin de s'isoler, à l'aide de son casque anti-bruit, pour écrire dans le silence. Dans un premier temps, elle écoute de la musique avant de se mettre à écrire, afin de se mettre en condition et de laisser l'inspiration et les idées émerger. Lorsqu'elle commence à écrire, elle continue d'écouter de la musique, mais elle se dirige davantage vers une musique instrumentale, car les paroles peuvent la distraire ou l'influencer de façon trop importante :

À la racine du roman, ce que je fais souvent, c'est que je mets un casque audio pour m'isoler du reste. J'écoute de la musique assez fort. Ce qui n'est pas très bien, mais je le fais quand même. Et souvent, parfois, je fais les cent pas, je marche un peu dans mon appartement. Je me laisse vraiment aller. Par exemple, le manuscrit sur lequel je travaille pour le moment, c'est une trilogie, j'ai eu la première image en écoutant Florence and the Machine, la chanson *Cosmic Love*. C'est une chanson que j'adore toujours aujourd'hui. Et vraiment, j'ai eu cette image très forte. Je me suis dit : « il y a quelque chose », et je l'ai attrapé. Il y avait beaucoup de couleurs, il y avait des silhouettes. Il y avait vraiment quelque chose qui était différent des autres idées. La musique aide vraiment à s'isoler du reste du monde et à se laisser un peu aller à la créativité. À plonger un peu dans un autre univers, un univers musical et créatif.

Et pour ce qui est des autres étapes, je crois que je l'avais dit dans le questionnaire, j'écoute de la musique avant d'écrire, pour me mettre un petit peu en condition. Justement pour créer cet effet de bulle, cet effet coupé du monde. Et puis parfois, quand j'écris, je mets de la musique, souvent sans paroles. Ou alors parfois, je mets juste la radio en bruit de fond. Mais pas trop fort, parce que les paroles, ça a tendance à me distraire assez rapidement.

Dans son quotidien, mais également lorsqu'elle se plonge dans son travail d'écriture, Mathilde Maras écoute différents types de musique, allant du rock au métal, en passant par la pop ou encore la musique classique. Elle écoute aussi des musiques issues de jeux vidéo, qui lui permettent généralement de créer cette bulle favorable au travail d'écriture et à l'inspiration :

Souvent, j'écoute en anglais. J'écoute en anglais parce que le français est un petit peu distrayant. En anglais, c'est plus facile de se couper, car c'est une langue qui n'est pas notre langue d'écriture. Et au niveau de l'ambiance, j'écoute des genres de musique très, très différents. Parfois, j'écoute du métal. Parfois, j'écoute du rock. Parfois, de la pop. Parfois, de la musique classique. J'aime bien les jeux vidéo, donc j'écoute aussi des bandes originales de jeux vidéo et de films.

Et j'associe, comment dire... c'est plus une question de l'émotion que je ressens en écoutant la chanson. Les artistes écrivent généralement à partir de leur point de vue personnel, de leur histoire. Mais moi, je n'associe pas ça à leur histoire, j'associe ça aux histoires que j'écris dans ma petite bulle. C'est vraiment cet effet bulle où il n'y a plus rien qui existe. Juste moi, mon écriture, et s'il y a ce petit récit musical qui vient entre, il est toujours associé d'une manière ou d'autre à l'écriture.

Les paroles peuvent en outre exercer une influence plus ou moins conséquente sur sa plume, la teintant notamment de l'ambiance et des émotions dégagées par la musique écoutée. C'est une affirmation qu'il convient de souligner, car elle met en évidence l'idée selon laquelle la musique, bien qu'elle puisse contribuer à favoriser la concentration des auteurs, peut dans

certains cas devenir une source de distraction que ces derniers cherchent à éviter à travers différentes stratégies, comme opter pour une écoute qu'ils jugent plus appropriée :

Pour le moment, je suis en train de terminer mes manuscrits. Je suis en train de suivre mes personnages qui sont enfin réunis après un long moment, qui sont heureux de se retrouver. Sauf qu'en fait, il y a le dernier album de Taylor Swift qui vient de sortir et qui parle de cœur brisé. Et donc ça fait une semaine que je suis en train d'écrire la dernière scène et que je n'y arrive pas, parce que j'écoute cette musique et elle me donne envie d'écrire des choses... quelque chose de plus triste et mélancolique. Alors que je veux écrire quelque chose de joyeux. Il faut vraiment que j'écoute quelque chose d'autre.

Ça m'influence donc vraiment quand j'ai la première idée, comme quand j'écoutais *Cosmic Love* de Florence and the Machine. Mais après, une fois que je suis lancée, j'essaie plutôt d'écouter des musiques en rapport avec ce que j'écris. Des musiques un peu plus rock'n'roll si j'ai une scène d'action, des musiques un peu plus mélancoliques si je dois écrire quelque chose de triste. Et voilà, pour le moment, je fais le contraire, ce qui n'est pas très logique. Je dois me décrocher de ce nouvel album.

Mathilde Maras n'est cependant pas la seule autrice interrogée à mettre cela en évidence. Quel que soit le genre musical écouté, David Vandermeulen fait partie des scénaristes de bande dessinée qui, comme cela a été précédemment abordé par Thierry Van Hasselt et par d'autres auteurs dans les réponses au questionnaire, affirment avoir une écoute musicale tout à fait différente selon la phase de travail dans laquelle ils sont engagés.

Dans son processus créatif, la musique a pour principale fonction de lui permettre de se concentrer. Plus particulièrement lorsqu'il est en train d'écrire. C'est pour cette raison que, comme pour plusieurs des écrivains mentionnés dans les paragraphes précédents, les paroles, notamment le français, ainsi que les morceaux vecteurs de fortes émotions, sont plus ou moins proscrits durant cette phase d'écriture. Quand il dessine, il peut en revanche se permettre une écoute plus diversifiée, car cela lui demande un niveau de concentration moins important :

Le but, c'est vraiment de ne pas être déconcentré par les paroles. C'est ça en fait. C'est-à-dire que de la musique en français, quand j'écris, ça peut vraiment me perturber. Ça dépend quoi. Par exemple, je ne sais pas si tu vois, Stereolab, c'est un groupe anglais qui chante en français. Là, Læticia Sadier, elle a une tessiture qui fait que les instruments partent tellement sur sa voix, qu'en fait ça ne m'embête pas du tout. Je peux me concentrer avec du Stereolab, il n'y a pas de problème. Mais du Georges Brassens, ce n'est pas possible. Parce que là, il y a vraiment trop de sens. Quand la voix est mise en avant, comme c'est quand même le cas d'énormément de musiques en français. Sauf certains rocks quoi, enfin certains trucs un peu plus pop ou rock. Alors là, effectivement, je préfère l'anglais. Car je ne parle pas l'anglais, je ne comprends rien. Et même, ça ne me dérange pas. Parce que « *baby I love you* », ça va, je comprends. Mais ça ne va pas me perturber, parce que c'est typiquement musical et mon cerveau sait que je ne dois pas faire attention aux paroles.

Oui, alors évidemment, une musique extrêmement entraînante qui me fait bouger à chaque fois, je ne vais pas la mettre quoi. Donc je ne sais pas moi, mettre du Nirvana, peut-être que ça va me faire... enfin, ce n'est pas le genre de choses auxquelles je pense quand je travaille. Mettre du Nirvana pendant que je travaille... il y a des musiques qui sont pour moi trop fortes. Mais trop fortes dans le sens émotionnellement je veux dire. Donc, par exemple, les Sex Pistols, du punk première époque et tout ça, pour moi ça c'est vraiment quelque chose d'extrêmement émotionnel. Je n'arrive pas à travailler avec ça.

En fait, ce que je préfère, c'est le timbre. C'est le... comment on appelle ça ? C'est un son très médium comme ça. Un peu ouateux comme ça. Avec des sons de batterie un peu étouffés. Ça, c'est vraiment le genre de musique que j'apprécie beaucoup en travaillant. C'est-à-dire que la musique doit m'accompagner. Il m'arrive même de travailler en silence, quand je dois vraiment trouver une idée et que

je n'ai plus beaucoup de temps. Quand c'est vraiment impérieux, Je... j'arrête tout. Mais c'est pas si souvent que ça.

Et sinon, par exemple, quand je découvre un album, un nouvel album que j'ai acheté et que je n'ai jamais entendu, là, ça dépend, mais je ne vais pas... enfin je peux, avec un travail qui ne me demande pas une énorme concentration. C'est des choses que je sais totalement faire en dessinant. Je sais, par exemple, téléphoner à quelqu'un pendant des heures en dessinant. Souvent aussi, je peux écouter des podcasts en dessinant, des trucs de France Culture, des machins comme ça. Quand je dessine, c'est vraiment... c'est *open bar*, je peux faire tout ce que je veux. Mais quand j'écris, la musique elle est là pour m'accompagner, pas pour me distraire ou me perturber.

DEUXIÈME CATÉGORIE : IMPULSER

La deuxième grande catégorie de cette proposition de typologie s'intéresse à la fonction dynamisante de la musique. À travers celle-ci, il y a lieu de mettre en lumière la relation entre l'écoute musicale et l'acte d'écriture. L'idée qu'il convient de développer ici est celle selon laquelle la musique stimule les écrivains et leur plume en soutenant l'élan narratif. Ce rôle de la musique repose de ce fait sur une double dimension relative à la mise en mouvement. Elle agit d'une part sur la motivation des auteurs, leur conférant l'énergie nécessaire pour maintenir l'élan d'écriture et traverser les éventuelles difficultés inhérentes au processus éditorial, et d'autre part sur la question du rythme de leur plume, par une influence directe de l'écoute musicale sur cette dernière, ou en considérant que l'écriture possède, d'une certaine manière, sa propre musique.

L'écoute musicale répond dans ce contexte à un besoin de mise en mouvement. Une mise en mouvement à la fois physique et mentale, qui passe par la question de la motivation, et une mise en mouvement artistique, qui passe de manière métaphorique par la question du rythme. Cette recherche de mise en mouvement vise par conséquent à servir de vecteur d'activation, non seulement en apportant l'énergie nécessaire pour commencer ou pour poursuivre l'action d'écrire, mais aussi en considérant qu'il y a quelque chose de musical dans la question du rythme, dans la façon dont les mots et les idées sont agencés.

Impulser la motivation

Comme cela a été mis en exergue dans l'analyse des résultats de l'enquête quantitative, la musique est régulièrement employée pour surmonter l'inertie liée à l'écriture. Certains écrivains ont évoqué des morceaux énergisants qui, à travers ce qu'ils leur évoquent, peuvent leur donner l'impulsion dont ils avaient besoin pour se mettre ou se remettre à écrire. Quel que soit le genre musical écouté, ce qui semble compter est l'émotion qui traverse les auteurs et qui les met en mouvement. Un très bon exemple de cette relation à la musique, bien qu'il ne soit pas le seul, est celui mis en lumière par le témoignage du poète, romancier et nouvelliste, Laurent

Demoulin, dans lequel il confie trouver la motivation pour écrire dans l'alacrité presque adolescente que lui procure l'écoute musicale.

Dans son quotidien, l'auteur écoute différents types de musique, en fonction du moment de la journée et de son niveau d'énergie. Cela peut-être de la musique classique instrumentale, avec des compositeurs tels que Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ou encore Debussy, dans laquelle il retrouve une forme de vitalité ainsi qu'un côté apaisant, approprié pour une écoute matinale. Mais il lui arrive aussi d'écouter du rock des années soixante et septante, ou encore de la variété française à texte, des musiques plus adaptées à son énergie de l'après-midi. Ce qu'il recherche lorsqu'il écoute de la musique en écrivant, c'est le côté dynamique de la chanson, car selon lui, la musique plus que n'importe quel art, entretient un rapport particulier au corps et à la mise en mouvement :

C'est comme si, bon... j'écris, dans un premier jet en tout cas, à la main, dans un cahier, avec un beau stylo. Un cahier Atoma, si vous voulez tout savoir. Et donc, je trouve qu'il y a quelque chose d'un peu physique, enfin, il ne faut pas faire du tennis, mais qu'il y a quand même quelque chose que je ressens comme physique dans le fait d'écrire à la main. Il y a une sorte de rythme. Donc je trouve ça important, cette part physique dans l'écriture, qu'il y ait une trace du corps dans l'écriture. Parce que l'écriture manuscrite, c'est à la fois la pensée et le corps. Et cette part, elle m'intéresse, enfin, je l'aime bien. Ça fait partie de mon plaisir et de ce à quoi je tiens.

Je trouve que la musique, sa particularité comme art, si vous voulez, c'est qu'elle lie plus, peut-être que tous les autres arts, l'esprit et le corps. Je trouve que la force de la musique, c'est que ça nous fait bouger, ça nous donne envie de danser, ça nous donne envie de chanter. Plus que la peinture, l'architecture. Bon, il y a un geste aussi pour le peintre, mais la musique, ça passe même au niveau de celui ou celle qui reçoit, de la consommation aussi. L'aspect physique donc, c'est pour ça qu'il est plus fort, si vous voulez. Et donc, la musique m'entretient là-dedans, tout ça pour dire plus platement que ça donne une forme d'énergie. Je mets un disque et je me mets à écrire. Et donc, je choisis la musique, je ne mets pas la radio, je ne mets pas internet, je mets des disques, des trente-trois tours ou des CD.

Pour l'écrivain, la musique représente une motivation, une source d'énergie. Dans son processus personnel, celle-ci passe avant tout par une forme de reconnexion à l'adolescent et à l'enfant qu'il a été, lui permettant, l'espace d'un instant, de sortir de sa rationalité d'adulte et de retrouver une part de son exaltation et de son imaginaire d'antan. Comme plusieurs auteurs l'ont mentionné lors des entretiens individuels, la musique possède cette faculté presque insaisissable de permettre à celui qui l'écoute de se plonger dans une forme de nostalgie :

C'est un choix de se retirer du monde un petit peu pour se mettre à écrire. Donc il faut qu'il y ait une sorte de moteur qui vous pousse à ça. Chaque auteur, chaque autrice a son moteur. Et moi, c'est écouter quelque chose d'un peu adolescent, et donc de la musique. La chanson, le rock, l'adolescence, tout ça, ça va un peu ensemble. C'est comme si je redevenais un peu un adolescent quand j'écris, ou un enfant, ou les deux. Il y a quelque chose de ça. À un certain moment, alors je suis un adulte, il ne faut pas que je... je suis clairement un adulte quand j'écris un article universitaire. Quand j'écris un poème ou un roman, il y a une part du petit garçon que j'ai été que je retrouve, c'est l'imaginaire, un peu de l'exaltation.

Mais il y a la chanson derrière, et la chanson, c'est vraiment un truc d'adolescence. C'est à l'adolescence que la chanson est vraiment importante. C'est pour ça que j'écoute souvent des disques que je connais depuis l'adolescence. Et ça me donne de l'énergie. J'ai trouvé cette sorte d'enthousiasme, ce qui fait qu'il faut une sorte d'illusion pour écrire. Parce qu'il y a tellement de livres, il faut avoir l'illusion de croire

que ça peut être intéressant pour autrui. C'est connu. Et je suis fort sceptique par rapport à ça en tant qu'adulte, en tant que personne rationnelle. Donc il faut que je trouve en moi quelque chose d'un peu plus exalté, irrationnel. Je n'aime pas l'irrationnel, mais je veux dire, irrationnel juste à ce niveau-là. Adolescent, voilà, c'est enfant, ou adolescent.

Lorsqu'il s'agit d'éclairer la question de la motivation face aux difficultés liées au processus éditorial, les témoignages de Laurent Demoulin et de Mathilde Maras apparaissent comme étant particulièrement précieux. Tous les deux ont en effet confié que leur relation à la musique gagnait en importance dans des moments où ils pouvaient se sentir découragés par ces obstacles. Le moral des auteurs est effectivement régulièrement mis à mal par l'alternance entre les moments forts, où leur travail est mis en avant et où ils sont davantage sollicités par les maisons d'édition, et les moments creux, où les refus peuvent s'accumuler entre de longues périodes d'attente et de silence de la part des éditeurs.

Dans la volonté d'utiliser la musique comme un moteur pour écrire, Laurent Demoulin met en exergue un aspect de la réalité de beaucoup d'écrivains, à savoir le fait que leurs carrières sont semées d'embûches, les accablant lorsqu'ils rencontrent l'insuccès. Il suggère alors l'idée selon laquelle la musique est un moyen pour lui, et sans doute pour un certain nombre d'écrivains, de se voir conférer l'énergie nécessaire pour continuer, ou pour recommencer, à écrire :

Il faut dire que je suis un auteur... j'ai connu le succès à un moment donné, mais j'ai surtout connu l'échec au niveau éditorial. Et je suis de nouveau plutôt dans l'échec au niveau éditorial. Et donc, évidemment, la question de continuer à écrire se pose tout le temps pour moi. Il faut vraiment être quelqu'un qui publie régulièrement, ayant un éditeur qui le suit. Moi, je n'ai jamais connu cette situation-là. J'ai eu un livre chez Gallimard qui a très bien fonctionné, qui a rencontré une audience très extraordinaire. C'est un moment de bonheur, mais c'est fini. Gallimard ne veut plus de moi, je ne trouve pas d'autre éditeur. Et j'ai rencontré ça à cinquante ans. Donc j'ai plus de livres dans mes tiroirs que de livres publiés.

C'est très décourageant. Les gens qui ont eu autant d'échecs que moi, ils ont arrêté depuis longtemps. Donc il faut vraiment qu'il y ait une force quelque part. Et la musique peut m'aider à retrouver cette force. Elle peut m'aider à la voir, je vais dire ça comme ça. Je me rends très sensible à la musique et à la chanson. Et c'est que ça peut, en dehors même de l'écriture, je peux être dans un moment difficile, déprimé. Je mets une chanson et je peux retrouver le moral grâce à la musique. Donc je peux aussi retrouver l'énergie pour écrire.

Mathilde Maras le signale également, faire face aux déceptions après avoir connu un certain succès peut se révéler particulièrement décourageant et, dans ce cas précis, la musique peut devenir un véritable vecteur de dynamisme :

C'est un peu bête. Mais là, j'ai mon manuscrit, ce que j'écris pour le moment... c'est une trilogie. Donc je suis en train de terminer le deuxième tome. Et mon éditeur, que j'adore, a refusé le premier tome sans même le lire. Donc je me suis sentie un peu abattue. À partir de là, j'ai commencé à écouter des chansons, un peu plus, on va dire *girl power*. Pour ne pas me laisser abattre. C'est un peu bête, mais c'est des trucs qu'on fait tous pour se remettre de bonne humeur et se dire : « J'ai déjà accompli ça, j'ai un roman publié, il s'est bien vendu, il a eu un prix et je vais réussir à retomber sur mes pattes ». C'est des chansons juste pour me motiver au quotidien et pour ne pas perdre espoir. Parce que, vraiment, le processus éditorial c'est quelque chose de très, très, très lent. Et entre le moment où on termine un manuscrit et le moment où on a la réponse, ça dure des mois, si pas des années. Il faut rester motivé tout du long et, généralement,

dès qu'on termine un projet, passer au suivant avant même d'attendre les réponses des éditeurs, pour ne pas être focalisé sur l'attente.

En tant qu'auteur, artiste en général, on a parfois un peu de notoriété qui retombe très vite... je ne vais pas dire dans l'oubli, mais on passe d'un moment où on a beaucoup de bruit dans notre vie, beaucoup d'attention, et puis soudain on n'a plus rien. D'un seul coup, on a des gens qui nous donnent des prix, des éditeurs qui nous contactent, et puis plus rien. En fait, c'est un monde de hauts et de bas. Quand on est en haut, on se dit : « Ouais, c'est trop bien, mais bon, il faudrait que je redescende sur terre pour écrire ». Puis quand on est descendu sur terre pour écrire, c'est trop silencieux, on regarde son téléphone, on voit qu'on n'a pas de mail et on se dit que ça va durer des mois.

L'influence de la musique du point de vue personnel, c'est pour s'encourager sur le long terme aussi. S'encourager face aux défaites. Parce que le processus d'écriture, ça dépend de la rapidité des auteurs. Moi il me faut quand même plusieurs mois pour écrire un livre. C'est un marathon. Il faut se motiver tous les jours, donc la musique c'est ce petit rituel personnel aussi.

Impulser le rythme

En parallèle de cette influence sur la motivation des écrivains, l'écoute musicale intervient de façon considérable sur la question du rythme dans leur écriture. Question qui, comme le signalent les résultats de l'enquête empirique, demeure fondamentale pour une très grande majorité d'auteurs. Dans les faits, celle-ci se traduit cependant de façon tout à fait différente d'une personne à l'autre, avec des auteurs aux expériences et aux pratiques variées.

Là où certains vont considérer que l'écriture est elle-même musicale, d'autres vont s'appuyer sur la musique pour rythmer leurs écrits. Interviennent alors des techniques comme celles mises en évidence par les témoignages de Daniel Charneux, avec le rythme du haïku, ou encore de Marie-Bernadette Mars, avec la métaphore de la rhapsodie. Ceux-ci ne sont toutefois pas les seuls exemples puisque la plupart des écrivains rencontrés lors des entretiens individuels ont fait part de leur rapport à la question du rythme dans leur écriture.

Comme cela vient d'être brièvement évoqué, la musicalité de la plume est un élément auquel le poète, romancier et nouvelliste, Daniel Charneux, accorde une grande importance. À travers le travail des mots, il considère que la musique inhérente à l'écriture doit être capable d'exprimer ce qui doit être exprimé avec une exactitude irréprochable, tout en ne pouvant pas pouvoir être formulé autrement :

J'attache énormément d'importance à la musique de mes mots, à la musique de mes phrases. À la forme somme toute musicale de mes écrits. [...] Je dirais qu'il y a une volonté musicale dans mon écriture. Je ne suis pas spécialement un grand fanatique de Verlaine, mais quand même, il y a un vers de Verlaine qui dit : « De la musique avant tout autre chose ». J'ai écrit quelques recueils de poèmes, j'écrivais de la poésie quand j'étais jeune. Et j'essaie toujours de faire de ma prose quelque chose de poétique, c'est-à-dire de musical. Poétique, pas dans un sens romantique ou autre, mais je trouve que le travail des mots, le travail du rythme de la phrase, est vraiment capital.

Je ne sais pas si tous les écrivains diraient ça. Certains se centrent davantage sur le fond, sur l'idée, sur l'action, et moi, donc, j'estime que, quel que soit mon sujet, je cherche à créer un rythme musical. Je vais citer quelqu'un d'autre, Paul Valéry disait : « La définition de la poésie, c'est l'indissolubilité du son et du sens ». Donc il faut que ce l'on exprime, en poésie, ne puisse pas être exprimé par d'autres mots. Que ces mots-là collent exactement à cette idée. C'est bien entendu plus compliqué dans un roman

de deux-cents pages que dans un poème de quatorze vers, mais c'est quand même un idéal vers lequel je tends. Et cet idéal comporte des aspects musicaux.

Cette musicalité de l'écriture se traduit de manière tout à fait technique dans le processus et dans les œuvres de l'auteur. Dans l'extrait d'entretien suivant, ce dernier met en évidence deux exemples, issus de sa propre pratique, qui s'avèrent être particulièrement éclairants quant à son rapport à la musique dans un contexte de construction rythmique de l'écriture :

J'écris encore au stylo. Si je suis en train de relire un texte que j'ai écrit hier pour un roman sur lequel Je travaille, et sans être comme Flaubert, ou disons Balzac, à avoir des dizaines de corrections et de ratures, malgré tout je me relis toujours en me disant que ce que j'ai écrit hier, je pourrais le dire autrement, pour qu'il soit plus musical. Par exemple, c'est presque un truc de fabrique... peut-être qu'on va me le voler. J'ai pratiqué, en poésie, le genre japonais du haïku. Alors c'est un petit poème de dix-sept syllabes. Et dans tous mes romans, pratiquement dans chaque chapitre, pratiquement sur chaque page, j'essaie d'exprimer quelque chose sous une forme de haïku, mais c'est un haïku caché. C'est musical, puisque c'est une forme 1 2 3 4 5 – 1 2 3 4 5 6 7 – 1 2 3 4 5. C'est musical ; il y a un truc cinq, sept, cinq. Et ça, je le refais volontairement, systématiquement.

Dans certains romans, c'est extrêmement frappant... et voulu. Dans *Norma Roman*, il y avait vraiment un schéma, presque de partition musicale, que je cherchais à suivre. [...] Si nous prenons *Norma Roman*, il y a déjà de la musique dans le titre, puisque « Norma » devient « Roman » ; ce sont des mots qui sont anagrammes. L'anagramme, c'est musical puisque ça travaille sur le sens des lettres. Et ce roman, je l'ai vraiment travaillé... presque sur partition. Je m'étais imposé un rythme tout à fait musical, ou encore donc, l'introduction de haïkus dans mes textes. Alors partition est un grand mot. C'est-à-dire que j'avais un schéma et des répétitions. Par exemple, quand on écoute une symphonie de Mozart, on n'est absolument pas choqués, au contraire, de réentendre un thème qu'on a déjà entendu et qui revient une deuxième fois, ou une troisième fois, voire une quatrième fois. Dans *Norma Roman*, il y a des phrases qui reviennent comme des *leitmotiv*, comme des refrains. Le refrain aussi, c'est quelque chose de musical. Et donc j'avais créé un schéma rythmique, une partition, évidemment pas une partition dans le sens musical total ; un schéma rythmique que je cherchais à suivre. Et donc c'est comme ça que certaines phrases revenaient de manière assez régulière. Mais ça, ce sont des jeux, je ne sais pas si c'est musical. [...] Mais certains vous diront qu'ils ne font pas du tout ça.

Mais en même temps, il y a des choses qui sont probablement de ce que j'appelle un ordre musical, qui apparaît aussi sur ma plume. Mais je ne sais pas très bien d'où ça vient. Je sais que, par exemple, j'aime alterner des phrases plus courtes, quand il s'agit de rendre quelque chose d'un peu essoufflé, d'un peu haletant comme ça. Et puis j'aime aussi, à certains moments, et je le fais assez naturellement, de très très longues phrases. L'un de mes modèles littéraires, si ce n'est mon modèle, c'est Proust. Donc je ne dédaigne pas les phrases très longues. Et c'est quelque chose... la longueur des phrases, c'est du rythme, donc c'est musical aussi.

Un autre exemple d'intervention de la musique dans la question du rythme de l'écriture est celui de *Rhapsodie afghane*, ouvrage dans lequel les relations entre écriture et musique sont apparues comme évidentes au moment où la romancière et nouvelliste, Marie-Bernadette Mars, a dû choisir le titre. Le roman est construit sur un principe de double métaphore. En premier lieu, l'écriture du roman fait allusion à la structure formelle de la rhapsodie, ou du moins à certaines de ses caractéristiques. C'est l'idée qu'il sied de développer dans cette seconde catégorie de la présente proposition de typologie. En second lieu, elle renvoie, à travers différentes références présentes dans le texte, à tout un imaginaire sur lequel il conviendra de revenir dans la catégorie consacrée au rôle génératif de la musique.

Selon l'autrice, le terme rhapsodie signifie « coudre ensemble », ce à quoi elle révèle s'être attelée lors de l'écriture de cet ouvrage. Elle suggère en effet qu'en composant ce texte, elle a, d'une certaine façon, cousu ensemble divers thèmes ayant pour fil conducteur l'histoire d'amour entre les deux protagonistes de l'histoire, une femme d'une cinquantaine d'années et un jeune migrant. Fil conducteur autour duquel elle a elle-même introduit toute une série d'éléments de natures tout à fait différentes :

J'ai toujours beaucoup de mal à trouver les titres. Alors, j'en ai discuté avec mon mari, on a discuté de morceaux de musique et de formes de morceaux de musique. Il me dit que mon roman, ici, se rapprocherait plus de la forme de la rhapsodie. Dans une rhapsodie, on a plus de choses différentes que dans une symphonie ou dans une sonate, par exemple. Et alors, une fois qu'il m'a dit le mot rhapsodie, là, je me suis dit, ce mot-là, il sera dans le titre. Donc, ça, c'est un lien musical.

Parce que l'héroïne, son histoire, elle est mariée, mais elle est séparée de son mari depuis longtemps. Elle a cinquante ans, elle a trois enfants et elle va avoir cette relation avec ce jeune migrant. Il y a toutes les difficultés que je ne cache pas dans le roman. Cette relation est faite de moments vraiment très intenses où elle se dit : « Mais quelle chance j'ai de pouvoir vivre un truc pareil alors que j'ai plus de cinquante ans, qu'est-ce que j'attends de ça ? Ça ne va quand même pas durer ». Et donc je trouvais que, là, la rhapsodie allait bien. Dans le sens où c'est mettre des choses très différentes les unes avec les autres, pour quand même en faire un tout harmonieux.

Et moi, dans ma manière d'écrire, en fil conducteur, en trame de fond, j'ai son histoire à elle. Au point de départ, il lui a dit qu'il est marié en Afghanistan, qu'il a deux enfants et qu'il essaie à tout prix de faire venir sa femme et ses enfants. Donc il ne lui a jamais caché, elle est bien au courant. Donc ça, c'est le fil conducteur sur lequel j'ai moi aussi greffé, ou cousu, toute une série de choses sur l'Afghanistan, sur la peinture, sur la politique, évidemment, mais aussi toute une série d'histoires d'amour qui sortent de l'ordinaire et, qu'elle, elle va vivre autrement, parce qu'elle est dans une histoire d'amour qui sort de l'ordinaire. Et donc c'est vrai que j'ai un peu cousu ensemble... ça rend, finalement, un tout très cohérent.

Dans la nouvelle *Sonate inachevée*, la musique tient le même rôle de double métaphore, à cheval sur les deuxième et troisième catégories de cette proposition de typologie. Le titre fait ici référence à la construction formelle de la nouvelle, plus courte et plus rapide que le roman :

Alors le premier, c'est ça, c'eût paru dans les années nonante. C'était à la suite d'un concours, ah oui, voilà, à la suite d'un concours. Donc je l'avais intitulé *Sonate inachevée*. Sonate, parce qu'une sonate c'est beaucoup plus court, en général, qu'une symphonie, c'est plus rapide. Ici, c'était une nouvelle et c'était donc pour faire partie d'un recueil, *Ma plus belle histoire d'amour*. [...] Maintenant j'ai pris sonate, et pas symphonie, à cause de la forme d'écriture.

Pour la romancière et nouvelliste Emmanuelle Pirotte, la question du rythme est tout aussi essentielle. Par contraste avec ses consœurs et confrères, la perspective de l'autrice se distingue par sa dimension viscérale, intuitive et particulièrement liée à l'émotionnel, qui échapperait à aux règles discursives du langage. C'est en cela que la musique, à travers son caractère presque insaisissable, contribuerait à permettre à l'écrivaine de trouver le juste rythme de ses textes. C'est quelque chose qui, dans son cas, dépasse de loin la simple restitution d'atmosphère, c'est une influence directe sur la question du rythme de sa plume :

Le rythme est fort important, je pense, vraiment. C'est-à-dire que chaque moment littéraire possède son propre rythme. Et je crois que la musique, comme elle est essentiellement ça... on parle d'une écriture musicale, et je pense que ce n'est pas pour rien. Voilà, ça va au-delà de juste illustrer ce que l'on est en

train d'écrire, ou en tout cas, oui, par une ambiance musicale qui s'en rapproche. Je crois que ça va beaucoup plus loin que ça. Quand je dis qu'il y a quelque chose de viscéral, c'est difficile à décrire, parce que justement ça échappe aux catégories, je dirais vraiment discursives, liées à la manière dont fonctionne le langage. Je le redis parce que c'est fort important, le langage nous oblige à un certain type de, comment vais-je dire, de rapport au réel, qui est quand même extrêmement analytique, qui est discursif, alors évidemment, heureusement, la littérature échappe un peu à ça, puisqu'à partir du moment où elle devient poétique, ben voilà, on est plus dans le visuel, dans le viscéral, dans l'émotionnel.

Bon, voilà, et la musique qui est, elle, totalement... enfin, en même temps, elle est très construite aussi. Je sais bien, quand on écoute un prélude de Bach, on se rend bien compte que c'est une construction absolument extraordinairement complexe et précise. Néanmoins, l'effet produit, il y a quelque chose qui transcende complètement l'aspect rationnel de la conception, vous voyez ce que je veux dire ? Le langage n'arrive pas totalement à ça, je trouve. Et c'est dans ce côté tout à fait viscéral, et je parle de la rythmique, c'est vraiment important aussi, que la musique peut avoir une influence décisive sur le rythme littéraire, sur le souffle. Le souffle, par exemple, c'est quelque chose d'extrêmement lyrique, c'est pas juste une ambiance. Alors si vous avez envie d'écrire, je ne sais pas moi, un couronnement, quelque chose d'un peu grandiose, bon voilà, vous avez envie de, je ne sais pas... vous mettez Wagner, ok, ça va illustrer, mais ça va au-delà de ça. Il y a quelque chose comme des respirations dans la musique, il y a une ampleur dans la tenue d'une note, enfin voilà, il y a quelque chose qui est vraiment beaucoup plus, qui va beaucoup plus loin que l'ambiance. Vous voyez ce que je veux dire ? C'est important.

Chez Frédéric Saenen, rythmer l'écriture passe par l'écoute de musiques qu'il considère comme structurantes. Il s'agit généralement de musiques au rythme très saccadé, comme de la cold wave ou de la dark wave, des sons électroniques des années quatre-vingt marqués par la froideur du synthétiseur, ou encore de la dance des années nonante. Selon lui, ces types de musiques s'apparentent davantage à l'atmosphère dégagée par sa plume, ce qui favorise la fonction de structure évoquée ci-dessus :

C'est un peu paradoxal, mais c'est quelque chose qui, je crois, ressemble assez bien à ce que sur quoi j'aboutis parfois en littérature. C'est à la fois énergétique et froid, donc ce n'est pas quelque chose nécessairement qui est dans l'énergie passionnelle solaire. C'est justement quelque chose de plus profond, de plus... si on est dans les éléments, c'est pas le feu, c'est plus la terre. Donc, moi, ça me reconnecte un peu avec des profondeurs, avec des choses beaucoup plus profondes, dans le sens où ça me structure, dans le sens où ça tient vraiment en moi les rythmes profonds que j'essaie d'exprimer en fait.

Il y a des choses qui sont rédhibitoires pour écrire. Je ne peux pas écrire avec du Bob Marley ou du Bob Dylan, c'est pas que je rejette tous les chanteurs qui s'appellent Bob, mais je veux dire, bon, le folk, je peux en écouter à la radio, mais ça ne me transcende pas quoi. Et donc, je peux aimer les musiques assez froides. Alors c'est ça qui est l'apport des années quatre-vingt, le côté un peu froid du synthétiseur, du synthétique. C'est artificiel et, en même temps, ce qui est assez fou avec cette musique, cette musique artificielle, c'est que ça reconstitue des bruits qui sont soi-disant humains. Ça peut jouer avec la voix, par exemple. Comme des morceaux de Art of Noise, ça je peux écouter beaucoup, Art of Noise donc *Paranoimia*, ou des choses comme ça ; avec une voix humaine, mais qui en même temps est retaillée et qui, du coup, c'est pas qu'elle est déshumanisée, mais elle se détache un peu du message. Ce qui est important, c'est à nouveau le rythme et la scansion, donc voilà. Ces musiques-là, elles sont plus structurantes pour moi parce que, oui, elles fonctionnent un peu justement comme des structures elles-mêmes. C'est des rythmes récurrents, c'est des choses très basiques aussi, parfois très très basiques et donc très répétitives. Donc voilà, c'est plus organisé qu'une chanson qui va... je ne peux pas écrire en écoutant de la chanson française. J'aime beaucoup certaines choses, mais je ne peux pas écrire en écoutant vraiment de la pure chanson, sauf peut-être pour me replonger dans une émotion ou quoi.

Pour l'écrivain, la question du rythme est une nouvelle fois fondamentale. Cela passe parfois chez lui par la tension, ce qui n'est sans doute pas sans relation avec le type de musique qu'il écoute généralement durant son processus d'écriture. La musique, à travers ses vibrations et de

manière difficilement descriptible, favorise chez l'auteur une forme de mise en tension physique lui permettant de conférer le rythme qu'il désire à son texte :

En voyant certaines scènes comme ça, je m'aperçois que, pour moi, l'écriture, en tout cas même l'écriture romanesque, c'est ponctué d'un rythme. Ce n'est pas uniquement de la narration. Ce n'est pas uniquement raconter une histoire. C'est aussi donner une allure à l'écriture. C'est aussi donner un rythme à l'histoire et un rythme que, parfois, j'essaie de rendre assez soutenu, pas dans le sens de registre soutenu, soutenu dans le sens d'être en tension. En fait, je m'aperçois que j'avais eu l'idée d'intituler la trilogie de romans parue chez Weyrich, la trilogie de la tension. Parce qu'en fait, ça faisait référence à, soit la tension narrative, soit la tension qu'il y a au moment des années de plomb, donc c'était au moment où il y avait une tension internationale dans les années quatre-vingt. Et puis, il y a aussi, dans *L'Enfance unique*, la tension vitale, ce que donne l'enfance comme énergie ou comme pulsion.

Et donc, je m'aperçois que ça, je ne peux pas l'exprimer autrement, je ne peux pas faire ça dans une écriture uniquement poétique, évanescence, floue et lâche. Il faut que ce soit, enfin... pour moi, dans mon expression, j'aime bien que ce soit cadencé, rythmé. Et donc, oui, je m'aperçois que la musique me permet de maintenir aussi ça dans l'écriture. Parfois, ça fusionne entre ce que j'entends, ou le rythme que j'entends, et ce que je produis. Et donc, là, oui, il se passe quelque chose. Et je n'arrive pas très bien à le formuler. Je le sens au moment où ça se passe. C'est produit, quoi, au moment où c'est en train de se faire. Oui, parce que le rythme, c'est très pulsionnel, c'est très physique en fait. Alors ça, je m'aperçois avec le casque, comme je suis enfermé vraiment là-dedans... ce que je veux dire par là, c'est que moi, j'ai besoin parfois, physiquement, de cette mise en tension là, ou de cette réalisation, je ne sais pas comment on peut dire, presque physique. Et donc, je m'aperçois, puisqu'il y a des basses, il y a des batteries, je sens le son vibrer à certains moments. Donc, comme l'écriture est aussi quelque chose, un mouvement qui traverse, je sens que c'est un peu la même vague qu'avec la musique. C'est une onde.

À son tour, Mathilde Maras présente une façon qui lui est propre, bien qu'influencée par les pratiques des auteurs de chansons, pour prodiguer du rythme à ses écrits. Ce travail du rythme peut alors passer, chez l'autrice, par un procédé d'isolement des phrases, similaire à la façon d'écrire une chanson, l'objectif de l'écrivaine étant ici de dynamiser son texte :

Je ne suis qu'une musicienne débutante, donc je ne peux pas parler du côté technique, musicologique. Mais du point de vue plutôt, on va dire... de la poésie, des vers, des refrains. On voit parfois très bien l'artiste qui fait une chute, une petite phrase à la fin d'un vers, qui va frapper assez fort. Moi, souvent, je me dis : « Ah oui, mais c'est une très bonne idée de faire ça en fait ». Et ce que je fais, c'est que je fais un petit passage à la ligne. J'isole des phrases comme si c'étaient les paroles d'une chanson, pour les enchaîner les unes aux autres. Un peu comme la structure des vers d'une chanson en fait.

Et voilà, c'est cet effet chute que je cherche, cet effet d'enchaînement rapide. Quand on écrit des phrases longues, forcément le rythme est lent. Quand on écrit des phrases courtes, le rythme est rapide. Mais les phrases courtes peuvent aussi rapidement devenir monotones, tandis que si on les ajuste sur la page, vraiment une ligne après l'autre, et qu'on fait attention à ce rythme, à cet effet de chute, on peut vraiment accélérer le rythme. Mais en même temps dans cette accélération, le lecteur va faire attention à chaque phrase, parce qu'elle est mise en évidence avec ce passage à la ligne. Comme dans une chanson.

En parallèle, certains auteurs s'attachent davantage à la musicalité propre de l'écriture. C'est notamment le cas de Laurent Demoulin, qui est lui aussi sensible au rythme des phrases, passant entre autres par le choix et l'agencement des mots. Il y accorde une importance considérable dans ses ouvrages, que ce soit dans le genre poétique ou romanesque :

Je suis hyper attentif au rythme de l'écriture, hyper attentif au rythme de la phrase que j'écris, en prose ou en poésie. En poésie, j'écris plus en plus souvent en vers régulier, donc c'est vraiment une question de rythme. Donc, il y a une sorte de rencontre, si vous voulez, peut-être, je ne suis pas sûr, une sorte de rencontre entre le côté musical de l'écriture et le côté musical de la musique. Moi je suis attentif aux récits, aux idées, aux personnages, et tout ça aussi. Mais je crois que prioritairement, il faut que ma

phrase... il y ait un rythme qui m'intéresse. Qu'elle soit musicale, qu'elle soit belle. Je ne vais pas vous dire ça autrement, qu'elle soit esthétique, qu'elle me plaise. Souvent, quand je lis des romans, je me dis : « Mais enfin, comment est-ce qu'il a... il a écrit une phrase qui est juste sans intérêt. Là, il pourrait faire une belle phrase », et en fait j'ai tort parce que dans l'économie du roman que je lis, il faut que la phrase soit transparente et qu'on tourne vite les pages, qu'on ne s'arrête pas à dire que c'est beau.

Donc j'ai tendance à faire des longues phrases, mais ce ne sera pas lié au disque précis que j'écoute. C'est plutôt que mon rapport à l'écriture est lié avec mon rapport à la musique, je dirais ça comme ça. Donc je suis attentif au côté musical de l'écriture, ce qui n'est pas le cas de tous les écrivains, de toutes les écrivaines, qui trouvent qu'on ne doit pas voir l'écriture, qu'on doit être juste pris par l'histoire, pris par les personnages et que si l'on fait une phrase un peu sophistiquée, ça va mettre de l'opacité par rapport aux personnages ou à l'histoire. Je ne suis pas de ce côté-là. Moi, je suis du côté... toutes les phrases doivent dégager une jolie musique, ou en tout cas le plus possible. Dans *Robinson*, il y a un moment où je parle des bruits que produit le personnage avec sa bouche, ce bruit ou le bruit qu'il fait. J'ai fait des comparaisons qui n'ont rien de réaliste. Un moment, je compare avec le cri du tyrannosaure. Personne ne sait ce que c'est, mais j'avais besoin d'un « T ». Je faisais une phrase avec beaucoup de « T », pour que la phrase soit bruyante, comme le bruit dont je parle. Mon but c'était que la phrase soit sonore, puisque je parlais de son. Vous voyez donc, la musique de la phrase... c'est par la musique que la phrase a porté son sens et pas seulement par son contenu.

Cette musicalité de l'écriture est, pour Alexis Alvarez également, un élément prégnant de sa perspective sur les liens entre littérature et musique. Le texte étant lui-même considéré par l'auteur comme une forme de musique, le rythme est une composante essentielle à son travail d'écrivain et doit correspondre au mieux à sa musicalité intérieure :

C'est que pour moi, forcément, un texte c'est une musique. Il y a une musique intérieure. Il y a une musique intérieure que moi j'ai en tant qu'auteur. Et je veux que ce soit juste par rapport à cette musique intérieure que j'ai. Place de l'adjectif, place de tel truc, point, virgule, tout. Il y a un rythme. Il faut que, dans ma tête, ce soit le bon rythme. Donc, c'est une musique, en quelque sorte.

Et le lecteur, dans sa tête, il a une autre musique. Par exemple, quand je fais relire mon texte, l'éditeur va mettre les virgules à un autre endroit. Donc c'est qu'il a une autre musique. Moi, j'ai la mienne. Mais bon, voilà, il faut composer. Il faut un peu lâcher prise, parce que le lecteur aura encore une autre musique. Mais pour moi, c'est important que, enfin, ouais... c'est un truc qui doit sonner juste quoi. Comme une note. Donc, je me dis : « Voilà, là, ma phrase elle est bonne. Bam, bam, bam, tac », ça fait tel rythme et je suis content comme ça. Paragraphe, même chose. Il faut que ce soit comme une circulation. C'est vraiment comme un morceau que j'écoute dans ma tête. Il y a un rythme et tout. Il faut que j'arrive à trouver le bon dispositif.

Afin de conclure le développement de cette seconde catégorie de la proposition de typologie qui fait l'objet de cette étude, il sied de mentionner les particularités dans la manière d'envisager le rythme en bande dessinée. La méthode est ici tout à fait différente de celle des genres poétique et romanesque, mais tout aussi importante et notablement illustrée par les exemples issus des témoignages des scénaristes de bande dessinée rencontrés dans le cadre de l'enquête qualitative, Thierry Van Hasselt et David Vandermeulen.

La question du rythme est fondamentale dans l'œuvre littéraire de Thierry Van Hasselt. Celle-ci se pose néanmoins de façon tout à fait différente, puisque nous quittons les domaines exclusivement écrits. L'auteur joue donc sur différents éléments techniques pour créer du rythme, qui cette fois, ne passe pas uniquement par le texte, mais davantage par des paramètres propres à l'univers de la bande dessinée, comme le découpage et la gestion des pages :

Moi-même, quand je fais une bande dessinée, j'ai quasiment l'impression de composer de la musique. Je veux créer des rythmes et j'essaie d'anticiper le mouvement du lecteur, comme s'il faisait une sorte de marche dans le livre. Pour moi, c'est comme des liens. Quand je relis ma bande dessinée ou quand je la corrige, quand je vais dans la lecture pour essayer de voir si ça va, j'essaie de comprendre la musique qu'elle contient et de voir si ça fonctionne ou pas sur ce niveau-là, sur cette tension qu'il y a dans le rythme. Et donc pour moi, c'est une sorte de musicalité quand même.

Je fais de la bande dessinée, donc ça ne passe pas du tout par le texte. Je pense que ça passe par le découpage et par la gestion de l'espace des doubles pages. Comment on tourne les pages, la vitesse avec laquelle on tourne les pages. Et donc, moi, je travaille souvent avec des découpages extrêmement simples et presque minimalistes. Je travaille essentiellement avec un découpage qui est constitué juste de deux images par page, donc une espèce de découpage minimal de la bande dessinée. Parce que, après, si on a moins que deux images, on en a qu'une et on n'est presque plus dans la bande dessinée. Ça se discute, mais on est quasiment plus dans l'illustration. Donc moi, je travaille avec ces deux images et donc, déjà, on a une lecture un, deux, un, deux sur la double page. Et je peux aussi parfois casser ça, mettre plus de cases sur les pages, ce qui fait qu'on a comme des accélérations. Donc, on a une espèce de rythme, qui est le rythme naturel, le rythme par défaut, on va dire, qui est ces quatre images sur une double page. On tourne la page, ça s'accélère, puis ça se remet. Ça redescend, puis ça s'accélère, puis ça redescend. Pour moi, c'est aussi quelque chose qui est un peu comme musical.

Je vais aussi voir comment j'articule un mouvement dans ces quatre images, comment j'organise de la linéarité. Donc, les images se suivent et créent un mouvement qui est assez fluide. Tout d'un coup, je peux aussi le ralentir en mettant des ellipses plus grandes entre les images. Aussi, je peux passer, alterner des séquences. Par exemple, pour l'histoire de Saint-Nicolas, on alterne. On a une double page où on voit Saint-Nicolas qui avance avec une certaine vitesse dans le paysage. On tourne la page, on est avec deux enfants qui sont dans la campagne et qui arrivent. On retourne la page, on est de nouveau avec Saint-Nicolas qui avance. Et ainsi, j'alterne entre deux motifs qui se répondent, et donc, qui créent comme une espèce de double chemin musical, avec des tensions et des choses différentes. À un moment, ces trames se rejoignent, et puis de nouveau s'écartent, certaines finissent, une autre commence. Voilà, ce sont toutes des lignes qui pourraient être comme des lignes mélodiques, parce qu'elles contiennent toutes leurs détails. Et c'est de cette manière-là que je pense que je conçois et que j'évalue comment ces rythmes fonctionnent.

Là, je travaille sur un nouveau récit, qui est la suite d'un récit que j'avais fait avant, qui s'appelait *Vivre à FranDisco*, que j'ai fait avec un artiste de La S Grand Atelier, Marcel Schmitz. C'est aussi un récit muet. Pour le moment, il n'y a que des doubles pages avec quatre images. Il y a des techniques différentes. Ça se passe dans des endroits différents. Il y a des pages qui sont faites très, très légèrement au trait. Il y a des pages qui sont faites à la carte à gratter, donc qui sont très, très noires, avec juste un peu de lumière. Et donc, c'est des contrastes très, très forts d'intensité. Il y a des pages en couleur aussi. Et donc, c'est comment tout ça se succède. J'ai vraiment l'impression de jouer avec des espèces d'intensités et de composer avec ces différentes lignes narratives pour créer un rythme, des coupures, des relances. Des montées dans une des lignes et des choses qui restent calmes dans l'autre. Voilà. Et c'est ces mouvements qui... c'est la succession et la scansion de ces mouvements qui va créer ces rythmes.

L'auteur a par ailleurs mis en exergue une question très éclairante vis-à-vis de l'objet de ce travail, à savoir la manière dont le son peut être dessiné, notamment dans le cadre de la reproduction, sur planches, d'un concert. Pour cela, il a évoqué la bande dessinée sur laquelle il œuvre actuellement :

Dans la nouvelle bande dessinée que je fais avec Marcel, il y a un groupe de rap qui s'appelle Les Choolers, c'est un groupe de rap qui vient de La S Grand-Atelier, ce centre pour artistes mentalement déficients. Et donc, c'est un groupe de rap avec deux chanteurs qui sont trisomiques, et puis des musiciens de La S. C'est un groupe qui est vraiment génial, qui tourne pas mal à Liège d'ailleurs. Donc on a fait une résidence avec Marcel au Brass à Bruxelles, et Les Choolers sont venus. Et donc on était au concert, et c'est devenu assez naturel que Les Choolers soient des personnages de cette bande dessinée.

C'est une bande dessinée qui est en cours, qui n'est pas du tout finie. Là je suis en train... juste avant que vous m'appeliez, j'étais en train de dessiner une page où Les Choolers font un concert. Oui c'est vrai, je n'ai pas pensé à parler de ça, et effectivement, là, il y a tout un truc sur lequel je suis vraiment en train de travailler. C'est comment retranscrire, dessiner le concert, et surtout les sons en fait. En fait, j'ai créé

une espèce d'onomatopée. On a donc des sons en très grand, je les ai fait redessiner par Marcel, je les ai photographiés, je les ai rapetissés, je les intègre dans les scans de mes crayonnés et puis je les redessine moi, maintenant, sur mes lettrages. Et donc il y a tout un travail de retranscription d'une espèce d'énergie sonore des Choolers, qui est un mix de dessins faits par moi et par Marcel. Je fais des sons, j'écris des trucs qui ont l'air d'être sonores, je les donne à Marcel qui les redessine, et là, il déconstruit tout et ça devient... c'est vraiment magnifique quoi. Et là, j'ai quand même quelques plans de concert avec Les Choolers où je trouve que le dessin du son... j'ai trouvé quelque chose qui me convient et qui m'a l'air d'être un vrai concert des Choolers⁵⁵.

De manière générale, le rapport de David Vandermeulen à la musique ne transparaît pas dans son travail. À l'exception d'une bande dessinée, signée de son nom de disc-jockey, dans laquelle il parodie la série de bandes dessinées belges, *Ric Hochet*. Dans *Ric Remix*, l'auteur ne fait pas de référence directe à la musique, mais, un peu de la même manière que l'expliquait Thierry Van Hasselt, il joue sur la gestion des cases et des doubles pages pour créer du rythme :

Sinon, en fait, *Ric Remix*, c'est une bande dessinée que j'ai signée du nom de DJ Vandermeulen. Parce que, en fait, c'est une bande dessinée, euh, un peu... expérimentale, on va dire. C'est, je ne sais pas si tu vois la série de bandes dessinées *Ric Hochet*. C'est une vieille série de Tibet et Duchâteau. Et j'avais découvert, enfin c'est un ami qui m'avait pointé ça, il a remarqué que dans tous les albums, il se fait assommer et il se prend au moins cinq coups de pied, ou deux coups de poing. Puis donc je commence à regarder, parce que j'avais toute la collection, et je commence à rire parce que c'est de trop, il n'y a pas un album où il ne se fait pas assommer. Et donc en fait, ce que j'ai fait, c'est que j'ai repris toutes les cases et j'ai refait un montage.

Et donc c'est Ric Hochet qui est chez lui, il prend sa douche et on sonne. Il se prend ensuite des coups pendant quarante-cinq pages. Et en fait, ça, je l'ai agencé comme si j'étais un DJ, vraiment, c'était du *cut-up*. Et donc je me suis vraiment considéré comme un DJ, comme quelqu'un qui cherche le rythme de la narration. Donc il se prend une fois un coup à gauche, une fois un coup à droite, puis il y a un roulé-boulé, puis il est tiré. Tout a été pensé pour que ce soit fluide et que la narration... alors que c'est muet, enfin, il n'y a que des « boom » et des « paf », tu vois. Et donc voilà, je vais t'en prendre un⁵⁶.

TROISIÈME CATÉGORIE : GÉNÉRER

La troisième et dernière grande catégorie de cette proposition de typologie envisage le rôle génératif de la musique. Qu'il s'agisse d'engendrer le cadre narratif ou d'engendrer l'émotion, ce double rôle producteur de la musique dans les processus d'écriture des écrivains répond assurément à un besoin de transmission, ici davantage tourné vers le lecteur.

Dans cette perspective, il semble correct d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'écoute musicale a pour vocation d'aider les écrivains dans leur quête de créativité et dans la transmission de leur essence artistique. Cela passe d'une part par les références musicales des auteurs permettant de contextualiser leurs écrits, quel que soit le genre musical, l'époque, l'artiste, l'album ou la chanson, et d'autre part par des correspondances atmosphériques entre musique et littérature, bien qu'il soit approprié de prendre conscience que ces dernières relèvent d'abord et avant tout d'une certaine subjectivité. Si certaines correspondances d'atmosphère peuvent se montrer

55. Annexe 3.

56. Annexe 4.

communément admises, elles restent néanmoins discutables et ne reposent en rien sur des conclusions scientifiques rigoureuses. Cela ne remet cependant pas en question l'importance de leur rôle dans les processus créatifs dans lequel s'inscrivent les écrivains interrogés.

L'analyse des résultats de l'enquête empirique a en outre permis de confirmer l'idée usuellement répandue selon laquelle la musique serait considérablement liée aux domaines de l'affect et de l'émotion. Il convient dès lors de souligner le fait que la stimulation émotionnelle conférée par l'écoute musicale durant le processus d'écriture s'accompagne souvent d'une certaine forme de résonance personnelle, de sensibilité propre qu'il sied de mettre en évidence.

Générer le cadre narratif

Lorsqu'il s'agit de générer les univers dans lesquels s'inscrivent les œuvres littéraires, le premier élément mis en lumière par l'enquête fut la volonté de certains auteurs de contextualiser leurs écrits à l'aide de la musique, plus précisément à travers des références à la musique dans leurs textes ou à travers leur propre immersion dans un registre musical durant le processus d'écriture. Comme cela vient d'être brièvement mentionné, ces références peuvent renvoyer à des genres musicaux, à des époques, à des artistes, à des albums ou encore à des chansons. L'objectif pour les écrivains est de permettre à leurs lecteurs de situer l'histoire dans un contexte, qu'il soit temporel, géographique, social, politique ou culturel, en alimentant le texte de détails plus ou moins subtils. C'est quelque chose que l'on retrouve notamment dans les témoignages de Daniel Charneux, d'Emmanuelle Pirotte, d'Alexis Alvarez ou de Frédéric Saenen, qui permettent d'illustrer comment des références directes à la musique dans le texte, ou comment l'immersion dans un registre musical spécifique durant les processus littéraires, permettent aux auteurs de contextualiser leurs écrits.

Dans sa vie quotidienne, Daniel Charneux écoute des musiques extrêmement variées allant du classique, avec des compositeurs tels que Mozart et Beethoven, au jazz, notamment le jazz des années cinquante, en passant par la musique populaire de sa jeunesse, comme les Beatles et Led Zeppelin, qu'il réécoute volontiers. Son écoute musicale n'est pas forcément liée à son écriture, bien que cela ait pu être le cas pour certains ouvrages, mais de manière relativement occasionnelle et de moins en moins fréquente. Lorsque ce fut le cas, l'auteur exprime l'idée selon laquelle cette pratique découle d'une volonté de sa part de restituer l'ambiance d'une certaine époque, celle dans laquelle évoluent les personnages de son histoire :

J'ai écrit, il y a quelques années, un roman historique qui se passait au XVI^e siècle en Angleterre. Donc c'était à la cour d'Henri VIII. J'ai acheté, voilà, un CD avec des musiques que l'on pouvait entendre autrefois à la cour d'Henri VIII. Je les écoutais, vous voyez. D'autres exemples, bon, je peux m'imprégner de jazz aussi, si j'évoque une certaine époque. Ou des musiques japonaises, en écrivant *Nuage et Eau*,

l'histoire d'un moine bouddhiste. Mais je constate que finalement, j'ai de moins en moins l'habitude de rédiger en écoutant de la musique. Pour le moment d'ailleurs, c'est peut-être plus général, j'écoute moins de certaines musiques qu'à une certaine époque. À une certaine époque, j'avais toujours Musiq3 qui tournait dans mon bureau, ce n'est plus vraiment le cas.

En fait, si je relisais mes romans, je me rendrais compte... en en parlant, j'y pense, je fais de nombreuses allusions, dans beaucoup de romans, à des chansons d'une époque. C'est-à-dire que j'aime restituer dans mes livres l'atmosphère de l'époque où vivent mes personnages. Et dans cette atmosphère, il y a toute une série de choses : des moments de l'époque, des événements de l'époque, etc. Mais aussi, la bande-son de l'époque, vous voyez ? Je ne sais pas, un exemple me vient en tête, et ça je crois que je n'en ai pas parlé dans l'enquête. Dans mon roman qui s'appelle *À propos de Pre*, je parle d'un coureur américain. Il est né en 1950 et décède très jeune. Et donc le roman est tout à fait sillonné par des morceaux de Simon and Garfunkel. Les Beatles aussi, ou autres. Ça, je le fais très régulièrement. [...] Mentalement je me dis que, à ce moment-là, il y avait telle ou telle chanson que l'on écoutait beaucoup et qui passait à la radio comme ça. Et je le note. Je l'évoque dans le récit.

Ce travail de référence ne découle bien évidemment pas du hasard, le choix des chansons sélectionnées revêt une importance particulière, de sorte à coller parfaitement à l'intériorité des personnages ou au contexte historique du texte. Ces références fonctionnent alors comme un clin d'œil destiné au lecteur connaisseur, ou curieux. L'auteur évoque par ailleurs une idée qui reviendra également dans l'entretien d'Emmanuelle Pirotte, à savoir le parallèle entre cette pratique, qui consiste à associer certaines musiques à l'atmosphère et à l'ambiance d'une œuvre littéraire, et celle qui consiste à créer la bande-son d'une œuvre cinématographique :

C'est un peu, je ne sais pas... c'est un peu comme le travail de la musique de film. Peut-être qu'aujourd'hui ça fonctionne de manière un peu moins systématique, mais dans les vieux films, on sentait quand une ambiance devenait un peu un suspense, où le danger arrivait, parce qu'on avait un fond musical qui disait : « Attention, il va se passer quelque chose derrière ». Je ne sais pas, si on prend un concerto de Mozart, comme l'adagio du concerto numéro vingt-et-un, on sait qu'on est dans une ambiance romantique et qu'une histoire d'amour est en train de naître. C'est un peu des banalités, des choses qui sont devenues comme ça... des éléments un peu clichés, ça pourrait être des clichés.

Ce qui importe pour moi, c'est surtout de créer une ambiance. À certains moments, une ambiance d'époque. Ceux qui ont connu cette musique-là se souviennent qu'à ce moment-là, c'est ça qu'on entendait dans les radios. Oui, en même temps le choix de la musique qui serait évoquée, ce n'est pas n'importe quel tube de l'époque. C'est celui qui correspondrait à l'état d'esprit des personnages à ce moment-là. Il m'arrive assez souvent de citer les paroles d'une chanson et ça pourrait être, même assez régulièrement, des paroles en anglais ; donc l'anglais arrive dans le français de l'écriture, mais parce qu'il dit quelque chose. C'est-à-dire que ceux qui reconnaîtront et qui connaissent les paroles, tant mieux pour eux, les autres se demanderont bien pourquoi et voilà, ils chercheront peut-être la traduction. Voilà, il y a une espèce de clin d'œil.

Tel que brièvement évoqué ci-dessus, le témoignage d'Emmanuelle Pirotte sur le parallèle entre le rôle de la musique dans les processus littéraires et le travail de la bande-son cinématographique s'avère être particulièrement éclairant, puisqu'à côté de son activité romanesque, l'autrice a également travaillé sur l'écriture d'œuvres destinées au cinéma :

Il y a peut-être une dimension un peu cinématographique aujourd'hui dans le fait d'écouter de la musique en écrivant. Parce qu'il n'y a rien à faire, je pense que le cinéma a fort influencé. Vous savez déjà, ça influence nos rêves, enfin je ne sais pas si vous êtes au courant, mais les rêves ressemblent très fort à la manière dont un film se déroule. Donc ça, c'est complètement fou. C'est-à-dire qu'avant l'existence du cinéma, l'humanité ne rêvait pas tout à fait de la même manière. C'est assez dingue. Alors, il y a aussi le fait qu'on a créé le cinéma probablement aussi en fonction... enfin le rêve a dû influencer le cinéma,

autant que le cinéma a influencé le rêve. Et je crois que le cinéma, dans sa structure, enfin oui, le film ou même la série, les formats plus longs, doit influencer l'écriture, en tout cas chez moi, il le fait énormément.

Je suis tout aussi cinéphile que grande amatrice de littérature. Je vois énormément de films et de séries et ça me nourrit autant que les livres. Mais je pense que la dimension auditive, donc la dimension musicale dans le cinéma et la manière dont le montage se travaille par rapport à la musique, je crois que ça influence énormément le processus littéraire aujourd'hui. De manière consciente ou inconsciente. Chez moi, c'est relativement conscient, parce que j'ai écrit des scénarios pendant des années, avant d'écrire de la littérature. Chez certains auteurs, ça doit être parfaitement inconscient, ou beaucoup moins conscient, parce qu'ils n'ont pas la notion de la manière dont le cinéma... même quand certains disent : « Oui, mais moi je ne suis pas du tout cinéphile », je crois que ça nous dépasse complètement, c'est-à-dire que ça nous constitue. [...] Et je pense que chez moi, c'est un rôle vraiment prépondérant, qui est très fort lié au cinéma. Quand j'écris certaines séquences, je sais que mon travail sur le scénario va continuer à influencer, à certains moments, ce que j'écris de manière romanesque. Pas tout le temps hein, parce que la littérature a son propre langage. Mais à certains moments, oui. Notamment, il y a des scènes que j'écris, en tout cas même si elles ne se ressemblent pas dans la réalité, je les crée un peu comme on crée un clip image-musique au cinéma, voilà.

Sans dépendre d'une manière de faire qui soit commune et transversale à l'ensemble de son œuvre littéraire, l'écoute de la musique pendant le procédé d'écriture et, éventuellement, sa présence sous forme de références directes ou métaphoriques dans ses œuvres, est une pratique régulière dans le travail littéraire de l'écrivaine. Lors de l'entretien, l'autrice a mis en exergue plusieurs exemples concrets dans lesquels la musique s'inscrit dans son écriture :

Certains morceaux précis, ou type de musique, ou période, etc. sont parfois vraiment dans mon souvenir de façon très, très forte et parfois dans les livres, je cite même de la musique. Ça, ça m'arrive quand même très souvent et pas seulement dans les romans contemporains, même dans les romans qui se passent dans le passé. Par exemple, dans *Loup et les hommes*, mon troisième roman qui se passe au XVII^e siècle, je me souviens que j'écoutais beaucoup une pièce de Lully et les personnages y font carrément référence. C'est un amérindien qui a un rôle extrêmement important dans le livre, qui vit avec un européen, et qui se souvient d'un moment où il a entendu un tel morceau. Il imagine qu'on danse là-dessus. Il le sait, mais il ne l'a jamais vu. Mais il imagine, il imagine toute une série de mouvements sur un morceau qui n'est pas de sa culture, mais sur lequel il projette des choses. Ça, je me souviens.

Alors, sinon, oui, il y a tout le temps... enfin, dans mon tout dernier roman, *Flamboyant crépuscule d'une vieille conformiste*, là, c'est l'histoire d'une dame âgée qui décide, parce qu'elle sait qu'elle a Alzheimer, elle décide de se suicider. Elle a trois jours. Elle a décidé de rester en vie pendant trois jours avant ce tombé de rideau. Et ces trois jours-là, elle va les passer à évoquer son passé, mais aussi à vivre, tout simplement, parce qu'elle a un peu l'impression qu'elle n'a pas beaucoup vécu, qu'elle a eu une vie bourgeoise très ennuyeuse. Et là, tout d'un coup, elle se réveille avant de mourir, et c'est très intense. Et elle écoute beaucoup Kurt Cobain, Nirvana, *Come As You Are*, qui est un morceau que sa fille adorait. Sa fille qui est morte trop jeune. Elle s'est mise à aimer Nirvana après la mort de sa fille, parce qu'elle adorait ça. Alors qu'évidemment, Nirvana, c'est tout sauf un groupe qu'on imagine être apprécié par des gens comme mon héroïne, qui est une bourgeoise. Et qui pourtant, voilà, elle en parle énormément. Elle l'écoute du début à la fin. C'est d'ailleurs ce qui l'accompagne à la fin du livre.

Voilà, je pourrais vous en citer encore d'autres. Pour chaque roman, il y a à chaque fois des morceaux qui ont énormément compté. Et j'écoute de tout. Voilà, je vous ai parlé de Lully pour *Loup et les hommes*, parce qu'effectivement, c'est des choses que les personnages auraient pu entendre à l'époque. C'était leur époque. Mais je peux très bien écouter du rock en écrivant un livre qui se passe au XVI^e siècle. Par exemple, pour mon quatrième roman, *D'innombrables soleils*. Ça se passe en Angleterre à la fin du XVI^e siècle. Vraiment à l'époque de l'Angleterre shakespearienne. J'ai énormément écouté, pour ce roman-là, des musiques des années quatre-vingt, du rock anglais des années quatre-vingt, en particulier les Smiths. Des morceaux début nonante, de cette époque dorée de Manchester, du rock de cette époque-là. Je trouvais qu'il y avait une communauté, quelque chose qui rapprochait cette époque élisabéthaine, hyper créative, hyper libre, hyper trash, avec des jeunes gens comme Shakespeare, mais aussi Marlowe. En l'occurrence, je parlais du dramaturge Christopher Marlowe dans mon roman, qui est mort à 29 ans, de

façon assez violente et mystérieuse d'ailleurs. Et son personnage, cette vie, cette vie trépidante avait un côté rock'n'roll qui me faisait complètement penser à de la musique qui n'avait rien à voir avec l'époque, mais qui avait tout à voir dans l'esprit.

Pour Alexis Alvarez, outre le fait d'être un moyen de s'isoler pour se concentrer, écouter de la musique durant le processus d'écriture lui permet de trouver l'inspiration, notamment à travers les paroles des chansons qu'il écoute. Un lien se crée alors entre l'écoute musicale et son écriture, notamment à travers la symbolique de la parole :

Dans le processus de recherche des idées, la musique peut m'influencer. Pas en tant que musique, mais plutôt en tant que chanson. Par exemple, je peux entendre les paroles d'une chanson, ça peut... ça peut vraiment m'inspirer. Surtout si c'est une chanson qui est écrite dans une langue étrangère, parce que là, je ne sais pas... ça stimule mon imagination plus que lorsque c'est en français.

Et puis aussi, je voulais dire que, pour mesurer un peu l'importance de la musique dans ce que j'écris... par exemple, mon livre précédent s'intitulait *Une année sans lumière*. *Une année sans lumière*, c'est une chanson d'un groupe qui s'appelle Arcade Fire. Donc c'est carrément le titre d'une chanson que j'ai mis comme titre d'un de mes livres. Donc, voilà. Je voulais dire que c'est important. C'est très présent sous différentes formes. [...] Parce qu'on dit la musique, mais la musique, c'est souvent des chansons. Les chansons, elles sont écrites. Il y a des paroles. Donc forcément ça nous influence aussi dans notre écriture. Il y a donc une forme de parallèle entre la musique et l'écriture, qui passe par la parole.

Au-delà de jouer un rôle dans son processus d'écriture, la musique est aussi explicitement mentionnée dans ses écrits, que ce soit sous forme de références plus ou moins subtiles, ou par la mention directe d'un titre, d'un artiste, d'un genre musical. Tout comme pour Daniel Charneux, ces références peuvent avoir pour objectif de contextualiser l'histoire, de poser le cadre. Le choix de ces dernières est une nouvelle fois tout à fait réfléchi, de sorte que celles-ci correspondent au contexte du récit, mais aussi, parfois, pour communiquer des informations supplémentaires sur l'histoire :

Je trouve que, voilà... par exemple, le début de *Relation*. Ça se passe à Madrid. On entend une chanson qui n'est pas une chanson madrilène du tout, qui est MC Hammer, *You Can't Touch This*. Pour moi, tout de suite, on sait dans quel genre de fête on est. On est dans une fête qui est un peu une fête populaire, où tout le monde connaît cette chanson, tout le monde s'en souvient peut-être dans un moment de sa vie. Enfin voilà, donc c'était pour remettre ce contexte de fête populaire. Et puis aussi pour dire que, finalement, les fêtes à Madrid sont comme ici. Dans le sens où on entend aussi ce genre de morceaux. Donc ça me permet tout de suite de planter un décor. Et puis, en l'occurrence, de faire un petit clin d'œil aussi. Puisque *You Can't Touch This*, ça veut dire que tu ne peux pas toucher. Et finalement, il ne va plus pouvoir toucher l'autre personnage. Il y a vraiment un choix dans les références. Il y a une réflexion aussi, pour contextualiser, mais aussi pour dire quelque chose de l'histoire. Pas systématiquement, mais ça peut aussi dire quelque chose en plus de l'histoire.

Donc, après, ça réapparaît à un autre moment. Quand il est dans le métro et qu'il essaie de se concentrer, mais qu'il y a quelqu'un qui rentre et qui fait une reprise, de reggaeton ou de flamenco, de je ne sais plus quoi. Voilà, ça, ça se passe à Madrid. Ça, vraiment, à Madrid, il y a ça. Il y a des gars comme ça à Barcelone aussi, ou en Espagne. Il y a des gars qui rentrent dans le métro et qui font des reprises. Voilà, donc. Ça, ça nous met vraiment dans un territoire bien particulier. Ça n'arriverait pas dans le métro à Bruxelles ou à Paris. On aurait d'autres reprises, mais pas sur cette musique-là.

Ces références directes à la musique contribuent aussi à permettre à l'auteur d'inscrire ses ouvrages dans une atmosphère qui dépasse le simple contexte de l'histoire, traversant toute son œuvre pour devenir une sorte de marqueur temporel et identitaire. Un élément qui caractérise

l'écriture d'Alexis Alvarez et sa relation à la musique dans sa pratique d'écrivain est sa volonté de retranscrire quelque chose qu'il qualifie de : « pop », une ambiance dont la portée serait plus ou moins universelle et qui ne serait pas sans rappeler toute une série d'éléments ayant marqué un certain nombre de lecteurs et dans lesquels ceux-ci pourraient s'identifier :

Cette idée m'est venue en parlant. C'est que moi, j'essaie de faire en sorte que ce que j'écris soit pop. Dans tous les sens du terme. Pop, donc populaire, quelque chose en quoi on puisse tout de suite se reconnaître et dans lequel on puisse aussi voir les marqueurs d'une époque. Et donc forcément, la musique c'est le marqueur d'une époque. [...] Pop, pour moi, c'est vraiment un truc qui marque, qui reste un peu en tête. C'est mon but. Je veux quelque chose qui reste en tête et qui est aussi tissé de références d'une époque, comme les chansons pop le sont aussi. Et ça participe à la dimension pop de ce que j'écris, je pense, j'espère. Mais ça se retranscrit vraiment dans... en tout cas dans *Relation*. [...] Mon projet est un peu pop, de façon générale. Aussi bien pop art que musique pop. C'est un peu les deux.

Dans *Exercices de chute*, mon idée c'était toujours la même. C'est que ce soit très pop. Mais là, c'est de la poésie. Donc, ça n'a plus ou moins rien à voir avec *Relation*. Il y avait des références, notamment l'épigraphe du livre : c'est une *punchline* de rap, du groupe TTC. Et dans le livre, il y a encore des citations disséminées des Pixies, et peut-être de l'un ou l'autre groupe dont j'oublie le nom maintenant.

L'observation se répète chez Frédéric Saenen. Au-delà de sa présence dans le procédé d'écriture de l'auteur, la musique se retranscrit de façon manifeste dans ses écrits, notamment dans la trilogie composée des romans *La Danse de Pluton*, *Stay Behind* et *L'Enfance unique*. Dans un premier exemple, l'écrivain confie comment certains passages, l'un en particulier, dans le dernier livre de cette trilogie, a pu découler de l'écoute en boucle d'une œuvre musicale pour ainsi s'inscrire au cœur de son œuvre littéraire :

Et donc, un des meilleurs exemples, si vous voulez aller voir, c'est dans *L'Enfance unique*, le roman qui est ressorti en Espace Nord. Il y a les pages sur le clip de Madonna. Alors, le clip de Madonna, là, évidemment, il y a quelque chose qui s'ajoute à la musique, à l'effet sonore, c'est le visuel. C'est le clip, l'importance du clip. Parce que, ça, je veux dire, c'est musical. Moi, ce que j'ai essayé de faire dans cette scène-là, c'est à la fois... j'écoutais la chanson en boucle en l'écrivant, mais le clip, je l'ai aussi décortiqué. Donc je veux dire, je n'arrêtais pas l'écoute de la chanson seconde par seconde pour décortiquer le clip, non, j'avais la chanson qui continuait tout le temps pour me laisser dans l'atmosphère générale et, par contre, j'avais le clip sur YouTube où, là, presque image par image, je reprenais pour que le texte colle. Donc c'est ça qui a fait que, visuellement et auditivement, ça s'est mis en place.

Et littérairement, enfin bon, pour aboutir aux pages sur la description du clip et du moment où... je ne sais pas si vous avez vu ces pages-là. C'est le moment, en fait, où je vois... enfin, c'est ça aussi le côté fiction, parce que je ne me souviens pas exactement de ce moment, mais c'est un peu la reconstruction du moment où je vois pour la première fois le clip de Madonna. Or, pour écrire cette scène où, soi-disant, je vois pour la première fois le clip, il a fallu que je le revoie des dizaines de fois et que je réécoute la chanson des dizaines de fois. Pas trop difficile, parce que j'aime bien. Mais voilà, c'est ça qui est l'artifice de la littérature en fait.

Dans un second exemple, l'auteur met en évidence la manière dont les deux premiers livres de cette même trilogie se retrouvent eux aussi traversés par la musique. À la fois de manière constitutive, sous la forme de références directes à des œuvres musicales, et à la fois de manière métaphorique, à travers des éléments comme l'intériorité des personnages ou le contexte socio-politique de l'époque dans laquelle se déroule le récit :

La Danse de Pluton, c'est un écrit qui met en scène deux adolescents qui ne se connaissent pas, mais qui vont se rencontrer à un moment par les effets du hasard. La jeune fille... il y a un garçon et une fille. La jeune fille danse. Je ne connais rien à la danse. Elle danse et sa prof lui propose de danser sur un extrait des Planètes de Holst, la série *Les Planètes* de Holst, et donc tout le roman est hanté par la musique de Holst. D'abord de façon évidente, parce que la jeune fille, à un moment, elle danse, elle imagine sa chorégraphie dans le roman, elle imagine la chorégraphie que moi j'ai imaginée en écoutant. Elle choisit la planète Saturne et donc j'ai écouté plusieurs fois ce morceau-là, de musique classique. Il n'y a pas de voix, il n'y a rien, c'est vraiment purement musical. Et donc là, j'ai écrit pour décrire la chorégraphie de la jeune fille. C'était avant d'écrire sur Madonna, il n'y a pas de clip pour Holst, j'avais inventé le clip. Je m'aperçois maintenant que j'ai inventé une espèce de clip littéraire pour ça. En même temps, la danse n'est sans doute pas réaliste pour une danseuse, c'est sans doute des choses impossibles à faire, mais moi j'ai associé des mouvements à ce que j'entendais, à ce que j'imaginai, à ce qu'une jeune fille de quatorze ans pouvait imaginer faire sur une musique comme ça.

En même temps la musique de Holst, elle hante tout le roman. Parce que *La Danse de Pluton*, en fait ça s'appelle comme ça parce qu'un des éléments-clé de la lecture du roman, c'est que Pluton a été découvert après la création des Planètes de Holst, de la série *Les Planètes* de Holst. Elle est absente de la série et donc c'est une planète qui est exo-musicale en fait. Et en plus, c'est Pluton, c'est le dieu des enfers. Il y a quelque chose qui oppose l'énergie positive de cette jeune fille qui, elle, voudrait danser sur un morceau de musique consacré à une planète, et le garçon qui, lui, va plus être du côté de l'astre, de la sphère noire qui échappe à cette dimension musicale, où il n'y a pas de musique associée.

Stay Behind, le deuxième roman, se passe plutôt dans le contexte des tueries du Brabant, dans les années quatre-vingt. Je me suis aperçu que, je ne vais pas dire tout le roman, c'est pas tout le roman... mais j'ai mis un extrait d'une chanson de Genesis, de quatre-vingt-six, que j'écoutais beaucoup à l'époque. J'avais treize ans, je découvrais en même temps les clips, et le clip de Genesis a une grande importance dans l'histoire, parce que c'est un clip qui met en scène... c'est le clip de *Land of Confusion* de Genesis, qui met en scène des marionnettes. Avec notamment la marionnette de Ronald Reagan, Gorbatchev, etc. Puis ça finit en apocalypse nucléaire parce que Reagan appuie par erreur sur le bouton rouge. Enfin bon, c'est toute une chanson sur le climat des années quatre-vingt, et le roman se passe dans ces années-là.

La chanson *Land of Confusion*, elle est derrière tout le roman et donc, c'est pas que j'ai écouté cette chanson en boucle pendant tout le roman, mais elle faisait partie des chansons qui pouvaient m'installer dans le roman. Je la réécoutais régulièrement avant d'écrire, pour me remettre dans ces années-là, dans cette atmosphère-là. Donc là, l'élément musical est dans le roman de façon organique et omniprésente, ou implicite, à chaque fois qu'il porte des éléments de la narration.

La recherche d'inspiration se retrouve en outre dans la volonté de la part des écrivains de restituer une ambiance particulière dans leurs ouvrages, ou du moins dans certaines scènes. Cette pratique repose essentiellement sur toute une série de correspondances entre univers musical et univers littéraire. Comme cela a été évoqué, celles-ci sont majoritairement subjectives et restent discutables, mais leur rôle en termes de stimulation créative se veut toutefois incontestable chez de nombreux auteurs.

Ce procédé conduit dès lors les écrivains à utiliser la musique, que ce soit sous forme de référence directe ou sous forme d'écoute musicale durant les processus d'écriture, pour traduire avec des mots les atmosphères évoquées par le son. Bien que cela s'observe déjà dans les extraits d'entretiens précédents, d'autres témoignages viennent renforcer cette idée, comme ceux de Thierry Van Hasselt, Daphné Tamage, Marie-Bernadette Mars, ou Mathilde Maras.

La musique permet en effet à Thierry Van Hasselt de se plonger dans l'atmosphère de son récit. Le type de musique qu'il écoute en travaillant peut varier, bien qu'elle reste relativement liée

au genre du rock, mais il veille généralement à ce qu'elle corresponde à l'ambiance et au contexte du projet sur lequel il est en train de travailler :

Ça dépend un peu des histoires que je vais faire. Si c'est des trucs plutôt durs ou plutôt violents, je vais essayer de prendre des choses plus tendues et qui contiennent déjà ces émotions-là. J'ai terminé un livre il y a un an, qui s'appelle *La Véritable histoire de Saint-Nicolas*, qui est quand même un livre avec beaucoup de colère et assez politique. Et donc là, j'ai quand même écouté beaucoup de choses qui étaient un peu tendues, au bord de la rage comme ça. Là maintenant, je suis dans des choses plus légères, plus drôles, donc je pense que j'écoute des trucs un peu plus légers. Mais j'aime quand même bien que ce soit un son qui soit assez dense et enveloppant.

C'est quand même des trucs, c'est plutôt... j'écoute pas de classique, j'écoute plutôt du rock, de la musique expérimentale, ou des choses comme ça. Et j'écoute quand même des trucs qui font du bruit, qui occupent vraiment l'espace. J'écoute aussi pas mal de folk et de country, des choses plutôt mélancoliques et tristes, à certains moments, dans des ambiances qui vont bien avec ce que je suis en train de raconter. [...] Dans une histoire précédente, que je n'ai jamais finie, j'étais obsédé par un morceau de Nine Inch Nails, qui s'appelle *Piggy (Nothing Can Stop Me Now)*, que j'ai beaucoup écouté. Quand je commençais à travailler, je mettais ce disque-là. Sinon, je reviens souvent autour de Nick Cave ou de Sonic Youth, ou des choses comme ça, qui sont assez puissantes et même assez lyriques parfois, ou assez épiques. Il y a comme une espèce de mouvement qui traverse, qui me met en marche moi aussi quand je travaille.

Toujours dans cette volonté de retranscrire une ambiance, l'écoute musicale, dans certains cas, permet également l'émergence d'idées nouvelles. Lors de l'entretien, l'auteur a partagé un exemple dans lequel la musique, parce qu'elle correspondait parfaitement à l'énergie qu'il souhaitait transmettre et à l'intériorité du personnage principal de la bande dessinée, a joué un rôle essentiel dans la création de l'atmosphère de l'ouvrage :

Dans cette histoire de Saint-Nicolas, j'ai aussi démarré ce récit... enfin, j'avais commencé ce récit, et puis on était pendant le confinement et il y avait une chaîne de télévision où on passait constamment des clips et des archives. Et je suis retombé sur un clip d'un morceau qui s'appelle *Nick the Stripper*. Le type est tout mince, presque nu comme ça, une sorte de Jésus fou furieux dans la nuit. Il y a aussi des espèces de feux, il court comme un fou au milieu de ces feux et j'ai trouvé qu'il y avait une énergie dans ce truc de dingue. Ça m'a donné une vraie vision par rapport à mon livre. C'est cette énergie-là qui m'intéressait. Je voulais avoir cette espèce de rage aussi juvénile qu'un peu christique. Évidemment, mon Saint-Nicolas est complètement décalé, donc je voulais qu'il ait un peu cette folie presque post-infantile, parce qu'il est quasiment encore un enfant.

Il y a une colère incroyable, et j'ai trouvé ça tellement beau. Et donc, finalement, ça m'a vraiment marqué, je pensais tout le temps à ce clip et à cette chanson. Là aussi c'était visuel, évidemment il n'y avait pas que la musique, il y avait le clip. Mais c'était quand même parce que j'adorais cette chanson, elle est incroyable. Et donc du coup, je l'ai mise dans le Saint-Nicolas. À la fin, il y a un enregistrement, un enfant qui joue de la guitare, et j'ai repris de tout petits passages de cette chanson qui pouvaient aller avec. Je crois que ça fonctionnait bien avec le récit et je trouvais que c'était correct. C'était juste de mettre cette petite allusion. Pour lire ce livre, c'est pas mal d'écouter cette chanson, ce livre a un rapport avec cette chanson.

Tel que cela a été mentionné précédemment, Daphné Tamage compose majoritairement ses romans dans le silence afin de ne pas laisser sa plume être influencée par la musique. Il lui arrive cependant d'en écouter lors de la phase d'écriture, mais cela relève de l'exception. Dans ce cas, la musique a pour fonction d'aider l'autrice à teinter une scène dans laquelle la musique est explicitement présente. En écoutant de la musique, Daphné Tamage tente alors de

s'imprégner d'une ambiance particulière, du contexte dans lequel se déroule son histoire, ou encore d'une émotion ressentie par un personnage :

Ça m'arrive quand je veux colorer une scène. Voilà, par exemple, j'ai écrit une scène qui se passe chez un bouquiniste et j'ai imaginé qu'il y avait un disque de jazz qui passait. En fait, ce disque de jazz là, je l'ai écouté pendant que j'écrivais. Peut-être que ça va se sentir, ou pas, mais je voulais que la scène soit teintée de cette musique que l'héroïne entend quand elle est dans cette librairie. Et donc tu vois, quand c'est des moments comme ça où j'en ai vraiment besoin, ça m'arrive d'en écouter alors que j'écris, mais ça ne me permet pas une grande concentration en fait. Ça me parasite quand même un tout petit peu. Le silence est quand même un peu plus vertueux pour moi. Mais ça m'arrive, tu vois, vraiment lors de scènes, voilà... quand l'héroïne est super en joie, super joyeuse, alors je mets une musique joyeuse pour me remettre dans une espèce de belle énergie et, hop, ça me permet de me propulser dans l'écriture.

Par exemple, tu vois, dans le livre qui va sortir à la rentrée littéraire, j'ai des scènes qui se passent dans une église, où on chante des psaumes. Ce que je voulais, c'était que l'héroïne se sente complètement en désaccord avec cette énergie du psaume, du chant religieux. Et donc je me suis dit : « Bon, si tu devais écrire, coller ton écriture à des psaumes, ça donnerait quoi ? Au contraire, justement, c'est quoi l'antithèse du psaume chanté dans l'écriture ? Qu'est-ce qui est beaucoup plus brutal ? », et donc, ce travail musical, mine de rien, il se fait aussi dans les deux sens ; quand l'écriture veut être en décalage avec l'atmosphère, ou quand l'écriture veut complètement coller avec l'atmosphère.

De manière générale, c'est plutôt ponctuel dans le roman, c'est souvent quand c'est des scènes en particulier. Parce qu'en fait, si tu veux, je suis très, très, très influencée par la musique que j'écoute. Donc si je suis en train d'écrire et que je suis en train d'écouter une chanson super triste, mon écriture elle va directement être teintée de cette tristesse, mais genre presque immédiatement. Et donc en fait, moi, ça m'influence beaucoup trop d'écouter de la musique. C'est pour ça que j'ai besoin de silence. Souvent, j'ai besoin de musique pour écrire des scènes, mais quand je suis hors de ces scènes-là, il ne faut pas que j'en écoute parce que sinon ça vient trop paralyser mon écrit.

[...] Je me rends compte que c'est pas tant l'écriture qui va changer, c'est pas tant le rythme de l'écriture qui va changer à l'écoute de la musique, mais c'est vraiment la couleur de ce qui va être dit. C'est les mots, c'est le vocabulaire utilisé. Je pense que ça impacte plus le fond que la forme. Je te donnais l'exemple pour les psaumes. Elle, en elle, elle est hyper stressée en écoutant ces psaumes, et en fait, du coup, elle ne ressent pas du tout cette paix-là. Il fallait que, dans la continuation, je sois un peu plus rapide, un peu plus... que je coupe un peu plus le rythme. Mais, par exemple, chez le bouquiniste, je pense que ma plume est fidèle à elle-même. Il n'y a pas de bouleversement. Par contre, dans ce qui va être dit et exprimé, c'est clair que ça va coller à la musique qu'elle entend. Voilà. Je pense qu'il y a les deux cas de figure, mais que dans les deux cas de figure la musique a une influence sur l'écriture.

Quelques fois, la musique peut traverser l'ouvrage sous forme de références directes à des musiques ou à des artistes spécifiques. C'est notamment le cas dans *Le Retour de Saturne*, son deuxième roman, paru en août dernier. Dans cet exemple, l'autrice témoigne de l'importance que la musique peut prendre dans le roman, sans qu'elle n'ait besoin d'en écouter de manière récurrente durant la phase d'écriture :

Là, dans le livre qui va sortir en août, il y a une scène où, en fait, elle déniché une vieille radio et elle écoute France Musique. France Musique, c'est l'équivalent de Musiq3. Donc, il y a cette scène-là et il y a une autre scène où, à la fin, sa tante écoute de la musique italienne. Mais de la musique italienne un peu gueularde, un peu suave, un peu sucrée comme ça. Et en fait, ça l'insupporte vraiment. La tante écoute Laura Pausini à fond et, en fait, la narratrice, ça l'agresse. Donc, tu vois, là, c'est peut-être les deux scènes où la musique est abordée d'une façon plus fondamentale, surtout la dernière.

Et sinon, il y a des flashbacks où, vraiment, je pense que je cite beaucoup... je compare l'héroïne à un batteur de jazz noir américain des années cinquante, qui s'appelle Philly Joe Jones. Tu vois, il y a quand même beaucoup de références musicales. Parfois, c'est juste une phrase où elle parle d'un mec qui, le matin, lui joue au saxophone une intro d'un groupe qui s'appelle Dire Straits, qui est un groupe des années quatre-vingt. Donc ça arrive tout le temps comme ça, dans tout le roman.

Marie-Bernadette Mars, elle non plus, n'écoute jamais de musique en écrivant. La seule situation faisant exception à la règle, c'est lorsqu'elle est en voiture et qu'elle s'arrête pour écrire quelques phrases qui lui sont apparues de manière inopinée. Ces moments sont généralement accompagnés de musique, le plus souvent de chansons d'artistes dont elle apprécie la plume, étant elle-même plus sensible à la musique avec des paroles. Dans cette situation précisément, l'écoute musicale peut devenir un déclencheur spontané, éveillant l'inspiration chez l'écrivaine :

En fait, je vais revenir sur ce que j'ai répondu, parce que j'ai répondu assez vite au questionnaire. Donc, en fait, ça peut paraître très bizarre, mais moi je compose beaucoup en voiture. C'est là que je me rends compte qu'en roulant, si on a un trajet d'une heure, on sait bien qu'on ne sera pas dérangé pendant ce trajet-là. Alors, ce n'est peut-être pas conscient, mais je trouve que c'est un moment favorable, enfin, pour moi en tout cas. Et donc, il m'est arrivé plusieurs fois de m'arrêter en voiture pour noter une phrase, ou deux, ou trois, que je venais de composer. Et là, en voiture, j'écoute beaucoup de musique. Donc, ça nuance un peu ma réponse.

Si je suis chez moi, dans mon bureau, et que j'écris, je ne mets jamais de musique. Mais quand je suis en voiture, je pense que là, il y a certaines musiques, et parfois même, peut-être, certaines paroles, qui peuvent déclencher, en tout cas, soit une image, soit une phrase. [...] Et donc, ça peut paraître bizarre parce qu'il y a des paroles, mais à un moment, je me rends compte que je suis en train de composer. Et je ne sais pas, peut-être... ce n'est pas les paroles, évidemment, qui ont provoqué ça, mais c'est peut-être une image engendrée par les paroles que j'écoute. Et là, évidemment, ce sont des gens qui, pour moi, écrivent super bien. Des gens comme Grand Corps Malade, par exemple, qui, je trouve, a quand même une force d'écho assez incroyable.

Comme cela a été évoqué dans la précédente catégorie de cette proposition de typologie, la musique fait lieu de double métaphore dans *Rhapsodie afghane*. Il y a, d'une part, l'allusion à la structure formelle de la rhapsodie, décrite précédemment, et d'autre part, tout l'imaginaire référentiel qui transparaît à travers des mentions directes de la musique dans le texte et sur lequel il convient de revenir dans cette troisième catégorie.

Marie-Bernadette Mars confie effectivement que, dans une scène du roman, l'héroïne écoute la douzième rhapsodie de Liszt et qu'elle se retrouve frappée par l'imaginaire que fait naître cette musique en elle, des images semblables à celles suscitées par la musique d'Ibrahim Ibrahimi, un musicien afghan. Mais avant tout, au-delà de ce qui se déroule dans cette scène, cette musique, métaphoriquement parlant, se rapprochait plus que les autres de l'imaginaire de l'autrice sur l'Afghanistan. Pour toute une série de raisons donc, c'est celle qui convenait le mieux pour apparaître dans cette histoire :

Et là, j'ai écouté toutes les rhapsodies de Liszt, certainement deux fois toutes. Et puis je me suis dit, visuellement, c'est celle-là où je vois le plus de choses, celle-là qui convient le mieux avec mon roman. Pour me dire, à un moment, je prends la douzième. Parce que, pour moi, il y avait plus d'images et ça se rapprochait plus de mon imaginaire sur l'Afghanistan. Alors, je l'ai écoutée, réécoutée, réécoutée et je me suis vite dit : celle-là, oui, parce qu'elle évoquait... elle a ce rôle de métaphore. C'est un peu comme si cette rhapsodie était une métaphore de toute son histoire et de mon écriture du roman.

Et alors, j'ai réécrit, dans mon roman... j'ai réintégré deux pages explicatives, enfin, explicatives, entendons, mais où... un soir, elle écoute de la musique, elle met un petit peu au hasard la deuxième symphonie : « Le lendemain, seule le soir chez elle, elle écoute de la musique classique. Elle a choisi, un peu au hasard, une rhapsodie hongroise de Liszt. Du piano s'échappe les notes et la mélodie, mais elle n'y prête guère attention, elle rêve, elle se laisse bercer par le fond sonore, ses pensées vagabondent. Puis vient la deuxième rhapsodie ». Là je mets une série d'images, et alors, à un moment, elle ne fait plus la différence entre la musique de Liszt et celle d'Ibrahim Ibrahimi, qui est un musicien afghan, qui est réfugié en France avec son fils et qui fait de la musique afghane. Et donc voilà, je mets, en deux pages, les deux en lien. Donc que j'ai intégré, à un moment dans le livre, mais que j'ai écrit après. Voilà, et je fais ça deux fois. [...] Alors, à ce moment-là, oui, mon roman était fini.

La double métaphore s'observe à nouveau dans *Sonate inachevée*, où le titre renvoie au parallèle entre la forme de la sonate en musique et la forme de la nouvelle en littérature, comme cela a été précédemment exposé. Mais cette référence est aussi doublement métaphorique, puisqu'elle renvoie à des éléments de l'histoire semblables à un morceau de musique inachevé :

C'est l'histoire d'une dame qui était servante chez mes grands-parents. Servante jour et nuit, elle ne venait pas que quelques heures. Mes parents habitaient avec mes grands-parents, et donc moi... c'était super important pour moi quand j'étais petite. Elle ne s'est jamais mariée. Un jour, j'ai trouvé une boîte à chaussures avec des lettres qu'elle avait reçues, notamment des lettres très, très enflammées d'un gars. Et donc, là, j'ai imaginé ce qu'il s'est passé et l'histoire, évidemment, était restée inachevée, puisqu'elle ne s'est jamais mariée. D'où le *Sonate inachevée*, qui est aussi tout à fait métaphorique, mais là, je ne parle pas de la musique, non, non. [...] Ici c'est vraiment l'idée de la métaphore.

L'inspiration de la musique, elle vient par après, elle est presque plus littéraire que musicale. C'est vraiment dans le choix d'un titre que... j'aime beaucoup les arts, l'art en général et tout ce qui est expression. Et alors, c'est aussi une manière d'universaliser les arts. Et je trouve aussi que les titres de morceaux de musique sont beaux : sonate, symphonie, adagio... je trouve que ce sont de beaux mots.

Lorsque la musique est présente dans les textes de Mathilde Maras, cela passe principalement par une correspondance d'atmosphère entre le récit et un genre musical, qu'ils soient explicitement associés, ou non, dans l'ouvrage. Que ce soit dans son premier roman, *Villa Anima*, ou dans la trilogie sur laquelle elle travaille actuellement, l'autrice lie systématiquement ce qu'elle écrit à l'atmosphère d'un type de musique particulier :

Le premier roman que j'ai écrit s'appelle *Villa Anima*. C'est un contexte qui ressemble à la fin du XVIII^e, début XIX^e. Et justement, je l'associe avec une musique un peu baroque. Bon, ce n'est peut-être pas exactement au même moment. Mais je vous parlais de jeux vidéo, il y a un jeu vidéo qui utilise des musiques de ce style. Et il y a une chanson en particulier qui m'évoque vraiment ce livre. Je l'ai entendue après l'avoir écrit, mais à chaque fois que je l'entends, je ne peux pas m'empêcher d'y penser. Et donc je fais vraiment l'association entre ce roman et ce style de musique. Alors qu'au contraire, le roman que j'écris pour le moment, c'est un roman qui est très différent. Une sorte de *road movie* sur une planète extraterrestre, avec de l'humour. Et je l'associe vraiment au rock. Quand je décris le roman auprès d'un éditeur, je dis que c'est un roman rock'n'roll. Le mot rock'n'roll permet de comprendre. Et d'ailleurs, dans ce roman, dans les entêtes, j'ai des petites citations qui sont des citations de personnages de cet univers-là. Mais parfois, je mets des citations réelles, et j'ai parfois cité Metallica.

Puis les personnages sont un petit peu plus grandes gueules, ils ne se laissent pas marcher sur les pieds. Ce côté très basique du rock, des ados rebelles, etc. Mais il y a cette espèce d'esprit... de caractères assez forts, de personnages qui n'hésitent pas à jurer aussi. Tandis que dans *Villa Anima*, que j'associe à une musique beaucoup plus classique, baroque, on a des beaux discours, des personnages qui parlent bien. Même quand ils s'insultent, ça reste assez joli quand même. Dans *Villa Anima*, j'ai plus de descriptions, de petits détails d'objets, d'œuvres d'art et d'architecture. Tandis que, dans l'autre roman, je dis juste ce qu'il faut. Je mets un tout, tout petit peu de poésie dans mes descriptions, pour que ce soit beau. Mais, justement, c'est ce que j'aime dans le rock, c'est qu'on peut avoir des musiques survoltées, qui

fonctionnent bien avec de l'action et de la bagarre, et on peut aussi avoir des balades très puissantes. Et donc c'est toute cette variété de rock qu'on retrouve dans le roman. À la fois, des moments forts en émotions et des moments survoltés. Mais c'est vrai, j'avais un peu pensé, justement pour ce roman en particulier... souvent on doit pitcher le roman en quelques mots, très rapidement. Qu'est-ce que je peux dire ? Un personnage charismatique, de l'action, un *road movie* sur une planète dangereuse et une atmosphère rock'n'roll. Et le rock'n'roll, il ressort à chaque fois que je décris ce roman-là.

Ce rapport aux références musicales dans l'écriture, David Vandermeulen commence par l'aborder à travers une réflexion qu'il est jusqu'ici le seul à avoir évoqué. Il s'agit pourtant d'un élément auquel il semble essentiel d'être attentif lorsque l'on est écrivain et que l'on s'inspire de la musique pour écrire, à savoir la question du droit d'auteur :

Oui, ça m'est déjà arrivé. Par exemple, j'ai dû faire, l'année passée, un travail sur l'histoire du racisme américain. Justement, là, sur cette scène dans la bande dessinée où je parle du racisme américain, j'avais mis des paroles de Joe Crow, et on avait dû... l'éditeur avait dû contacter les ayants droit. Parce que c'était dans *Sapiens*, qui est une bande dessinée éditée chez quarante éditeurs dans le monde, et donc il faut blinder tout d'un point de vue légal. Enfin, je pense qu'il y a des ayants droit très, très compliqués en France. Par exemple, citer *Le Petit Prince*, ça ne va pas. S'il apparaît en dessin ou même dans une citation de trois, quatre lignes, ça ne passe pas. Et donc il y a plein de trucs comme ça qu'on ne sait pas.

C'est très important parce qu'il peut y avoir... c'est un copain qui m'avait raconté, Étienne Davodeau, il avait fait une bande dessinée qui avait très, très bien marché, ça s'appelait *Les Mauvaises gens*, je crois. Et il y avait le fameux dix mai quatre-vingt-un, où c'est les élections françaises. Je ne sais pas si tu te souviens, mais à cette époque-là, c'était un ordinateur qui allait montrer qui était le président élu. C'était François Mitterrand et Valéry Giscard d'Estaing. L'ordinateur commençait par le haut, donc c'étaient des lignes, des points, des carrés, c'était un truc tout pourri à l'époque, et ça descendait. En fait, il y a eu un suspense incroyable, parce que tous les deux, ils avaient le même crâne. Et alors on voyait un crâne qui arrivait sans savoir qui c'était. C'est Mitterrand qui est arrivé. Et donc en fait, ça, Davodeau l'a fait en une planche, il l'a fait en huit cases. Il montre la télé et il montre le dessin qui descend. Eh bien, le gars qui a fait le logiciel, il a réussi à faire arrêter le livre. Et donc il y a eu une deuxième édition. Ils ont dû rapatrier tous les livres, les mettre au pilon et ils ont dû refaire une édition avec son copyright. Et donc, oui, voilà, des trucs comme ça, oui, c'est très important.

Et donc je sais que maintenant, même les petites citations et tout ça, il y a des gens qui ont un droit d'auteur. Moi-même j'ai eu un procès que mon éditeur a perdu. C'est parce que c'était un pastiche avec... c'était un personnage qui reprenait un acteur et l'acteur a trouvé que c'était dégradant pour lui. [...] Donc moi, depuis, je fais quand même très attention à ça, au droit d'auteur.

Par contraste avec les extraits d'entretiens précédents, la musique est très présente dans le procédé d'écriture et de dessin de David Vandermeulen, mais le choix des musiques écoutées n'a pas vraiment de relation avec ce qu'il est en train d'écrire. Contrairement aux écrivains cités dans les paragraphes précédents, la musique n'a pas pour vocation d'être associée à l'atmosphère ou au contexte de l'histoire. Cela a pu déjà arriver, notamment dans l'exemple cité ci-dessous, mais ce n'est pas systématique dans sa pratique :

Ça m'est déjà arrivé de mettre des références musicales et tout ça. Pour *Sapiens*, la bande dessinée qui évoque le racisme américain, j'avais des citations de vieux *bluesmen*, et j'ai écouté du blues du Delta, du blues de Chicago, des années trente, parce que ça se prêtait. Donc ça, ça m'est déjà arrivé. J'y pense, enfin, je ne crois pas avoir d'autres exemples. C'est pas réfléchi, c'est pas systématique ni volontaire.

Par exemple, si je fais un truc historique du XVI^e, je ne vais pas mettre de la viole de gambe, enfin je ne vais pas mettre des trucs comme ça. Mais cela peut me, non, en fait... alors j'ai parfois des trucs comme ça, où je peux me mettre des discographies entières, de... je ne sais pas moi, je peux me mettre pendant

deux jours du Bob Marley, quoi. Et alors je fais peut-être la discographie, puis je passe à quelque chose d'autre. J'ai même un dé, c'est justement un disque que... je l'ai joué au dé en fait⁵⁷.

Les références directes à la musique dans la bande dessinée, ce n'est donc pas une pratique à laquelle il se livre dans ses propres ouvrages. Cela a d'ailleurs tendance à l'agacer en tant que lecteur, car il estime que cela n'est pas toujours approprié et considère que cela comme un élément perturbateur. Sauf dans le cas où la référence découle d'une réflexion et apporte une véritable plus-value à l'ouvrage :

Je ne pense pas qu'il y ait de lien direct entre mon écriture, mon dessin et la musique que j'écoute. Si ce n'est que, certaines musiques, je peux les passer et j'ai l'impression d'être plus concentré. Je ne sais pas, des suites de Bach, par exemple. Quand j'écoute des suites de Bach au violoncelle, là je suis dans un état où j'ai l'impression que je suis plus performant d'un point de vue intellectuel, d'accord ? Donc, dans ces cas-là, peut-être... dans ce sens-là, ça peut m'influencer. Mais sinon aucune musique ne va me mettre dans... je ne vais pas les placer dans ma bande dessinée.

Et d'ailleurs, ça a tendance à fortement m'agacer en tant que lecteur. Par exemple, là dernièrement, j'ai lu une bande dessinée dans laquelle les auteurs ont mis des pochettes de rock qu'ils aimaient bien un peu partout. Et tout ça, moi ça me perturbe vraiment ma lecture. C'était inapproprié, ça n'avait aucun sens par rapport à l'histoire. Il y a une limite à l'exercice. Parce que ça sort les lecteurs du récit, surtout pour quelqu'un qui s'y connaît vraiment bien. On se demande pourquoi ils ont mis ça. [...] Ça interfère.

[...] Je ne sais pas si tu as contacté Romain Renard, c'est un copain à moi qui fait de la bande dessinée. Il a fait un truc qui s'appelle *Melville*, c'est une bande dessinée hyper réaliste comme ça. Pour caricaturer un peu, c'est un peu *Twin Peaks* en bande dessinée. Donc c'est quelque chose d'un peu mystérieux qui se passe... on ne sait pas où c'est, c'est dans des pays imaginaires. Mais bon, ça ressemble peut-être au fin fond du Montana, dans des forêts de sycomores. Et en fait lui, il est musicien. Et son rapport à la bande dessinée et à la musique... il fait vraiment de l'art total. Et donc il y a un QR code dans son livre et il a fait la bande-son qui se lit en même temps que... enfin, il a travaillé toute la bande-son qui s'écoute en lisant le livre. Et donc c'est vraiment assez intéressant. C'est une musique très planante, des choses qu'on peut entendre dans *Twin Peaks*.

La réflexion de David Vandermeulen sur la recherche d'un art total en littérature permet de revenir sur les pratiques contemporaines, mêlant musique et littérature, évoquées dans l'introduction de ce travail. Déjà mise en évidence lors de la présentation des résultats de l'enquête quantitative, l'association entre œuvres littéraires et playlists musicales, ainsi que la mise en musique de textes écrits, sont des pratiques qui ont également été abordées par Emmanuelle Pirotte et Alexis Alvarez lors des entretiens individuels. Bien que ces dernières n'apparussent pas, de prime abord, suffisamment répandues dans le paysage littéraire belge francophone pour faire l'objet exclusif de ce travail, elles sont toutefois mentionnées à plusieurs reprises dans les résultats de l'enquête empirique et méritent par conséquent de se voir intégrer à la présente proposition de typologie. Celles-ci sont en effet particulièrement éclairantes en ce qui concerne la fonction génératrice de la musique dans les processus d'écriture.

57. Lors de l'entretien, David Vandermeulen a présenté sa pièce de travail. Il ne l'explique pas lors de l'échange enregistré, mais il utilise parfois un dé à six faces pour déterminer le disque qu'il va écouter en travaillant. C'est ce qu'il entend par la phrase : « [...] je l'ai joué au dé en fait ».

Emmanuelle Pirotte prolonge ainsi la réflexion amorcée dans l'analyse des réponses au questionnaire, en évoquant l'éventuel intérêt, pour les éditeurs, de mettre davantage en lumière cette pratique qui consiste à créer des playlists composées des titres qui ont, dans une certaine mesure, inspiré les auteurs :

Alors, oui, effectivement, chaque roman, évidemment, a sa petite playlist dans ma tête. Je trouve d'ailleurs que c'est tellement important chez certains auteurs, pas pour tous, mais que les éditeurs devraient penser à faire des à joindre des playlists avec les livres. Je trouve, je trouve que ce serait intéressant parce que voilà, je pense que le lecteur pourrait aussi certainement profiter de ces moments musicaux qui ont inspiré l'auteur.

Alexis Alvarez, quant à lui, a déjà créé une playlist associée à l'un de ses ouvrages. C'était notamment le cas pour *Relation*, dans lequel se retrouve déjà toute une série de références directes à la musique. Mais la réflexion de l'auteur sur la question de la playlist se prolonge bien au-delà de la simple volonté de lister l'ensemble des titres référencés dans le roman. Elle interroge entre autres les différentes possibilités qui s'offrent à celui qui souhaite relier texte et musique, mais elle questionne également les conditions qui font qu'un morceau de musique puisse être, ou non, approprié pour accompagner une lecture :

Dans *Relation*, j'ai fait une playlist de tous les morceaux qui apparaissent dans l'histoire, qui peuvent peut-être être écoutés en lisant le livre. En tout cas, il y a plein de morceaux qui sont cités dans le livre, du rap, de la musique latino, enfin, plein de trucs. Donc, elle est au cœur même de mon écriture. [...] En fait, c'est vrai que c'est une pratique qui reste peut-être marginale. Mais il y a de plus en plus d'auteurs, évidemment des auteurs plus jeunes, qui font ça. Donc voilà, je pense que les deux peuvent se répondre et très bien se compléter.

Dans mon cas, j'avais plusieurs choix pour faire cette playlist... et je n'ai pas choisi. En fait, il y avait la playlist de ce qui apparaît dans *Relation*. Et finalement, quand on y réfléchit, il y a plein de morceaux qui apparaissent. Moi-même je ne me rendais pas compte à quel point il y a des morceaux qui apparaissent dedans. Et puis il y a les morceaux qu'on peut écouter en lisant le livre, et éventuellement, les morceaux que j'ai écoutés en faisant le livre, même s'ils n'apparaissent pas dedans. Il y aurait aussi la possibilité de créer cette playlist avec les morceaux qu'on écoute en lisant le livre, mais, donc voilà, je n'ai pas poursuivi le travail plus loin parce que je ne suis pas un lecteur du livre. Mais j'ai l'impression que peut-être je le ferai pour un autre livre. Tiens, qu'est-ce qu'on pourrait écouter au fil de la lecture ?

Et donc là, j'ai mélangé à la fois les morceaux qui apparaissent dans le livre et qu'est-ce qu'on pourrait écouter au fil de la lecture. Des morceaux plus contemplatifs. Des thématiques qui se répondent. Et puis, parfois, j'écoute un morceau et je me dis : « Tiens, ça, c'est vraiment un morceau qui est propice à la lecture ». Tous les morceaux qui apparaissent dans le livre ne sont pas du tout comme ça. Donc, malheureusement, je ne les liste pas. C'est vrai aussi parce que voilà, il faut quand même que pas mal de conditions soient réunies pour qu'un morceau soit propice à la lecture. Qu'on lise en même temps qu'on écoute un truc et que ça ne prenne pas trop le pas sur ce qu'on lit. Voilà. Donc, parfois, je tombe sur un morceau, je me dis tiens, ça, c'est vraiment comme ça.

La création de playlist n'est cependant pas la seule pratique post-écriture évoquée. Durant l'entretien conduit avec Alexis Alvarez, ce dernier révèle avoir également déjà mis en musique plusieurs de ses textes ; un exercice, mêlant d'une part littérature et d'autre part musique, qu'il est le seul à avoir mentionné dans le cadre de cette enquête. C'est une pratique qui s'observe toutefois de plus en plus fréquemment, particulièrement dans le domaine de la poésie ou dans

le milieu de l'édition indépendante, voire alternative, animée par une certaine recherche d'innovation et de créativité :

J'ai déjà mis en musique plusieurs textes de mes livres précédents. Et pour *Relation*, voilà, on va faire une résidence avec un musicien et on va mettre le texte en musique. Si on peut dire, je lirai, il y aura une musique. Ça se prolonge aussi au-delà du livre. Donc, ça, c'est super.

En fait, pour les textes précédents, comme c'est dans *Exercices de chute*, les textes étaient très courts, presque des haïkus. Et donc, pour moi, c'était possible de faire un peu comme des chansons comme ça, où je répète un peu comme un mantra, comme un refrain. Un texte, puis j'en mets peut-être un autre qui fait le couplet. Voilà. Mais c'est un travail qui est fini. Et puis, il faut savoir aussi que dans le milieu poétique, ça arrive très souvent que des auteurs fassent des mises en musique ou s'accompagnent musicalement d'autres artistes.

Et puis, pour le roman, évidemment c'est un autre travail. Parce qu'un roman, c'est narratif. Voilà. On n'a pas encore travaillé dessus, mais je voudrais quand même garder le côté narratif. Et puis, je pense qu'il y a de plus en plus aussi de mises en musique de romans qui se font. Donc l'auteur lit, ou un comédien lit, et puis il y a une musique derrière qui peut être une musique d'ambiance, qui accentue certaines choses. On n'a pas encore travaillé là-dessus, mais on sait que ça se fait. Donc, voilà.

Générer l'émotion

Outre la fonction de la musique visant à générer l'inspiration, les résultats des enquêtes quantitative et qualitative confirment bel et bien l'idée selon laquelle l'écoute musicale est également un moyen pour les auteurs de véhiculer des émotions parfois très intenses. Ce rapport à la fois affectif et émotionnel à la musique encourage toute une série d'écrivains à se connecter ou à se reconnecter à ce que leur évoque cette forme d'art. En se laissant porter par ce qu'ils ressentent profondément à travers la musique, ils peuvent ensuite conférer à leurs textes la charge affective qu'ils souhaitent transmettre à leurs lecteurs.

La musique étant un puissant outil nostalgique possédant la faculté de permettre à celui qui l'écoute de se plonger dans des souvenirs, certains auteurs l'utilisent alors comme un moyen d'explorer des émotions fortes. L'écoute musicale leur permet ainsi de les faire remonter à la surface, pour ensuite les recréer avec des mots. En ce sens, les témoignages d'Emmanuelle Pirotte, de Frédéric Saenen et de Marie-Bernadette Mars se veulent particulièrement éclairants. Ces mécanismes en action lorsqu'il s'agit de générer l'émotion renferment toutefois une dimension énigmatique, sur laquelle il est parfois difficile pour les auteurs de mettre des mots, tant cela relève de quelque chose de tout à fait inconscient et dont ils ne soupçonnent pas toujours l'existence.

Dans sa pratique, la musique permet à Emmanuelle Pirotte de s'imprégner d'une émotion pour la recréer dans ses textes, parfois sous une tout autre forme. Cela passe, entre autres, par une forme de reconnexion aux souvenirs, à quelque chose d'évanescant que la musique permet de ressentir à nouveau, à la façon d'un déclencheur nostalgique :

Effectivement, quand vous décrivez des situations, quelles qu'elles soient, pour certaines, vous avez vécu quelque chose de similaire, vous avez un souvenir. Pour déterrer les souvenirs, la musique est intéressante. Évidemment, puisque, bon, ça, je ne vous apprends rien, c'est presque bateau de le dire, mais c'est important quand même, la musique est un puissant levier pour la nostalgie et pour le souvenir, pour la mémoire. Je crois qu'en fait, enfin, ça dépend pour qui, il y a des gens qui seront plus olfactifs, par exemple, d'autres, ce sera le toucher, le goût, etc. Moi, la musique crée vraiment chez moi des moments de nostalgie intense, ça fait revivre le passé, c'est vraiment ma madeleine de Proust, voilà, chacun à la sienne. Je pense que, après, le goût est important chez moi, le visuel, bien entendu, mais, peut-être, choisir quelque chose de... ce serait, oui, probablement que la musique plus que toute autre chose fait surgir le passé. Donc, c'est sûr que pour retrouver... que ce soit un souvenir précis, une émotion liée à un souvenir, parfois même juste une impression, quelque chose qui vous a traversé.

Et donc, en fonction de ce que nous avons vécu, de qui nous sommes, nous recréons. Voilà, nous avons l'impression, en entendant un morceau de musique, qu'elle nous ressuscite le passé tel qu'il était. Ce n'est évidemment pas vrai ; nous ressuscitons avec tout ce que nous sommes devenus, et tout ce que la musique, d'ailleurs, nous fait éprouver de différent, en fonction de l'âge qui a changé, de l'expérience de vie, etc. Mais c'est beau aussi, c'est pas grave je veux dire. Il suffit juste d'être au courant, si vous voulez.

C'est sûr que si j'écoute, je ne sais pas, moi. Si j'écoute aujourd'hui *Plainsong* de Cure, que j'écoutais à seize ans, j'ai l'impression que ça peut faire surgir mes seize ans, avec des émotions, des tas de choses, et que, bon, c'est fidèle, c'est la même musique. Et en fait, tout ça est retissé dans le temps, dans l'expérience, etc. Mais c'est très beau aussi. Je trouve que ça nous connecte, la musique, en fait, nous connecte à nous-mêmes, à différentes époques de notre vie, et ça, c'est quand même quelque chose d'assez miraculeux pour tout le monde. D'ailleurs, indépendamment de la littérature, c'est d'une aide puissante, c'est exceptionnel, évidemment, d'avoir le sentiment de pouvoir se reconnecter à des choses disparues grâce à un morceau, ou un moment dans un morceau, ça peut être très court parfois.

Lors de l'entretien, l'autrice a partagé un précieux moment issu de son quotidien. Ce dernier illustre parfaitement ce rapport particulier à la musique, à la fois difficile à décrire et à la fois presque universel, puisque grand nombre de personnes sensibles à cette forme d'art ont probablement déjà vécu une expérience similaire. L'autrice explique ensuite comment ce moment émotionnellement chargé pourrait être transformé en quelque chose de littéraire, qui consiste à retravailler l'émotion avec laquelle la musique lui a permis de se reconnecter pour en rendre compte dans une œuvre écrite de sa plume :

Moi, il m'arrive d'avoir des espèces de chocs, d'ailleurs. J'écoute pas souvent la radio moi, sauf en voiture. Et évidemment, tout d'un coup, vous êtes surpris, parce qu'il y a un morceau incroyable que vous n'avez plus entendu depuis trente ans. C'est arrivé très récemment, dans *Entrez sans frapper*, ils évoquaient un morceau des années quatre-vingt. Enregistré par un compositeur minimaliste anglais qui participait à un documentaire sur les sans-abri. Il a enregistré un vieil homme qui chante une espèce de psaume, tout seul dans la nuit, puis il l'a mis en musique. Après, il a essayé de retrouver le vieillard pour le remercier, lui faire écouter, mais il n'a jamais retrouvé ce vieil homme. Donc tout ce qu'on a, c'est cette chanson extraordinaire chantée dans la nuit de Londres. Et ce morceau, je ne l'avais plus entendu, je crois, depuis le début des années nonante. Cela a été très puissant chez moi, mais tout à fait enfoui, j'avais tout à fait oublié. J'ai dû m'arrêter sur le bord de la route, ça a vraiment provoqué une vague de nostalgie complètement incroyable, et à la fois, donc, ça me reconnectait à un moment de ma vie. Je suis rentrée chez moi, je l'ai retrouvé.

Enfin bon, c'est un morceau cultissime pour un certain type d'intelligentsia un peu créative en Angleterre. Et je me suis dit... je savais que ce morceau allait avoir une part dans un moment créatif littéraire. Je ne sais pas encore dans quoi, je ne sais pas encore pourquoi, mais il est là, dans un coin, à la fois dans un coin de mon Spotify, et dans un coin de mon cerveau. Et je sais qu'il va revenir me chercher pour m'amener dans quelque chose de littéraire. Ça aussi, ça arrive souvent, tout d'un coup, c'est une violente émotion, c'est vraiment violent, c'est brutal, c'est exceptionnel, c'est fracassant. Et ça vous ramène vers des choses, mais en même temps, ça ne vous ramène pas seulement vers le passé, ça vous amène vers votre futur, vers ce que vous allez faire de ce passé. Comment vous l'avez digéré et ce que vous allez en faire, puisque vous allez créer à partir de cette émotion qui vous revient avec ce morceau, et ce morceau

sera vôtre, comment vais-je dire, le fil incroyablement précieux qui vous tient à cette émotion et qui va vous la ressusciter à un moment donné pour en faire autre chose.

Parce que si ça se trouve, ce ne sera pas quelque chose d'autobiographique où je me reverrai à vingt-cinq ans en train d'écouter ce morceau. Je ne sais pas où j'étais d'ailleurs, je ne sais absolument plus du tout où j'étais, ni ce que je faisais. J'ai essayé de comprendre avec mon mari, parce que je sais qu'il connaît ce morceau aussi, et parfois ça me rappelle plein de choses et rien du tout. Mais voilà, je sais qu'on l'a entendu, et donc ce n'est pas un moment précis, c'est une émotion, et donc c'est peut-être parfois encore plus intéressant parce que ça ne se rapporte pas à un souvenir précis. Comme c'est une émotion brute, vous pouvez l'utiliser dans une histoire qui n'a rien à voir avec vous, mais qui sera, voilà... ce sera des personnages dans des situations que vous n'avez probablement jamais connues, parce que moi j'écris tout le temps des choses qui ne me sont jamais arrivées. Je vous dis quand même le morceau, parce que je ne sais pas, si jamais, parfois on est curieux. C'est un type qui s'appelle Gavin Bryars, le minimaliste, je pense, Gavin Brayers, et le son s'appelle *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*.

Cette volonté de recréer l'émotion par les mots se retrouve également dans l'écriture de Frédéric Saenen. Comme le soulignait déjà Emmanuelle Pirotte dans l'extrait précédent, il s'agit ici d'utiliser une émotion personnelle très forte et de la mettre en mot pour qu'elle prenne une dimension universelle, dans laquelle d'autres pourront se reconnaître. L'auteur revient alors sur le passage relatant du clip vidéo de Madonna, dans son roman *L'Enfance unique* :

[...] Peut-être qu'un des pouvoirs de la littérature, c'est d'essayer de fixer une émotion par les mots sur le papier et de la rendre absolue. Donc moi, le moment qui est décrit, là... quand j'ai regardé le clip plusieurs fois, la scène s'est peut-être reproduite quelques fois, mais en la réécrivant une seule fois et puis après en la publiant, je la rends accessible à plein de gens et je la divulgue. Donc là, mon émotion personnelle déjà, elle est dévoilée et elle devient quelque chose d'autre. Et en même temps, elle est profondément attachée à moi. Il n'y a que moi qui ai pu l'exprimer ainsi. Donc oui, je le fais plus pour investir ce passé et pouvoir après l'exprimer dans son essence unique, parce qu'elle n'appartient qu'à moi, et en même temps, je sais bien que ce genre de chose, ce genre de texte là, a parlé à plusieurs personnes qui ont identifié les mêmes troubles au moment où ils le découvraient le clip de Madonna, ou le même plaisir à le regarder, ou la même force avec un autre clip à l'époque, mais c'est un partage d'expérience.

Enfin, si la musique est très présente dans l'écriture de Marie-Bernadette Mars, particulièrement dans les deux textes précédemment cités, il semble néanmoins fondamental de souligner le fait qu'elle ne l'est qu'au même titre que d'autres formes d'art, comme la peinture ou la sculpture. En rapprochant différentes formes d'expression dans ses textes, l'autrice démontre également une véritable volonté d'universaliser les arts. Pour elle, cette portée universelle passe essentiellement par la recherche de l'émotion. À chaque fois qu'une œuvre est évoquée, ce n'est pas sans être en lien avec une forte émotion ressentie :

Je trouve que, quand on écrit un roman très anecdotique, très visuel, très concret... ce qui est concret, ce qui est anecdotique, doit avoir une portée universelle. C'est vraiment important. Par exemple, dans *Rhapsodie afghane*, je n'ai pas mis les prénoms, c'est toujours il et elle. Ça universalise un petit peu plus. Et je pense que, là, il y a aussi une espèce d'universalisation des arts, donc le rapprochement avec la sculpture, la musique, ou toute forme d'art présente dans le roman. C'est vraiment aussi dans cette volonté d'avoir cette portée universelle. Je décortique ça maintenant en parlant avec toi.

Mais c'est vrai que c'est plus pour l'émotion que ça peut être utile. Dans le fait de la chercher. Je me dis que chaque fois, finalement, c'est lié à une émotion très très forte. Quand elle regarde la sculpture de la violoncelliste, elle commence à pleurer. Quand elle écoute la rhapsodie, elle est complètement prise par la ressemblance avec la musique afghane. [...] Avec une émotion forte, ça oui. Je pense, à coup sûr. Et alors que je ne suis pas... que moi-même, je ne joue pas d'un instrument, et qu'en général, dans la musique, je suis plus sensible à la musique avec des paroles.

RÉCAPITULATIF DES ÉLÉMENTS ESSENTIELS

Afin de clore la quatrième et dernière section de ce travail, consacrée à la construction de la proposition de typologie portant sur les différents usages de la musique par les écrivains belges francophones contemporains dans leurs processus d'écriture, il convient de revenir, en quelques paragraphes récapitulatifs, sur les éléments essentiels qui se sont distingués au fil de l'analyse.

La structure de la présente proposition de typologie repose, à titre de rappel, sur trois grandes catégories visant à exposer dans quelle mesure la musique intervient dans le cheminement créatif de ces auteurs : la musique pour s'isoler, la musique pour impulser et la musique pour générer. Chacune de ces trois catégories se subdivise en deux sous-catégories pour répondre à un besoin identifié chez l'écrivain. Pour plus de clarté, le tableau suivant permet d'illustrer visuellement la structure tout juste évoquée :

S'isoler	Impulser	Générer
- S'isoler du bruit extérieur	- Impulser la motivation	- Générer le cadre narratif
- S'isoler du bruit intérieur	- Impulser le rythme	- Générer l'émotion
Répond à un besoin de concentration.	Répond à un besoin de mise en mouvement.	Répond à un besoin de transmission.

La première catégorie, la musique pour s'isoler, aspire à répondre au besoin de concentration identifié chez l'auteur. Elle se décline en deux axes principaux : s'isoler du bruit extérieur, c'est-à-dire l'environnement sonore imposé ou partiellement choisi, et s'isoler du bruit intérieur, à savoir les pensées et les tensions susceptibles de desservir l'effort d'attention. Tel que cela a été mis en évidence lors de l'analyse, ce besoin d'isolement découle de la volonté d'accéder au niveau d'attention nécessaire à l'accomplissement du travail d'écriture. Il convient toutefois de rappeler que tous les types de musique ne le permettent pas, c'est la raison pour laquelle les auteurs interrogés ont, à plusieurs reprises, souligné l'influence des paroles ou de la charge émotionnelle sur leur capacité à se concentrer.

La deuxième catégorie, la musique pour impulser, aspire à répondre au besoin de mise en mouvement identifié chez l'auteur. Elle se décline également en deux axes. En premier lieu, la musique agit sur la motivation, en initiant ou en maintenant l'élan d'écriture et en aidant les écrivains à faire face aux difficultés inhérentes au processus éditorial. En second lieu, elle intervient sur le rythme, soit en influençant directement leur écriture, soit en considérant que

celle-ci possède sa propre musique à travers le choix et l'agencement des mots et des idées. Ce besoin de mise en mouvement est à la fois physique et mental, puisqu'il passe d'une part par l'acte corporel d'écrire et d'autre part par la motivation. Il est également artistique, lorsqu'il passe par la question du rythme et relève ainsi du domaine de la stylistique.

Enfin, la troisième catégorie, la musique pour générer aspire à répondre au besoin de transmission identifié chez l'auteur et se décline, elle aussi, en deux axes : d'une part, générer le cadre narratif en permettant aux auteurs de contextualiser leurs écrits ou d'y restituer une certaine atmosphère, et d'autre part, générer l'émotion en traduisant leurs ressentis personnels avec des mots afin que leurs lecteurs puissent s'y reconnaître est ainsi recréer une expérience de l'émotion qui se veut universelle. Ce besoin de transmission est, contrairement aux deux catégories précédentes, davantage tourné vers le lecteur, puisque la musique génère d'abord de l'inspiration chez l'auteur. Inspiration dont ce dernier va ensuite se servir pour transmettre au lecteur l'essence artistique et créative de son travail.

La structure de la proposition de typologie développée tout au long de ce travail permet de mettre en évidence les différentes fonctions endossées par la musique dans les processus d'écriture des écrivains belges contemporains, permettant ainsi de mieux comprendre dans quelle mesure cette dernière s'y inscrit. Les catégories qui la constituent ne s'excluent cependant pas les unes des autres, puisque comme cela a pu être démontré par l'analyse des résultats de l'enquête empirique, certains auteurs passent régulièrement d'une catégorie à l'autre selon les étapes de leurs procédés créatifs.

Qui plus est, bien que l'ensemble des pratiques recensées lors des enquêtes quantitatives et qualitatives puissent s'inscrire dans les catégories et sous-catégories énoncées, ces dernières peuvent prendre des formes tout à fait variables selon les expériences personnelles des écrivains, d'où l'intérêt de l'enquête empirique pour illustrer les diverses façons dont ces usages peuvent se manifester dans le concret. Il semble toutefois nécessaire d'insister une dernière fois sur le fait que la présente analyse s'appuie sur les témoignages d'un échantillon, certes représentatif, mais relativement limité. Il convient par conséquent de rappeler que les résultats obtenus ne prétendent être ni exhaustifs ni universels, et pourront toujours être enrichis grâce à de nouvelles données et perspectives.

Conclusion

Si la musique n'est pas indispensable au cheminement créatif de tous les auteurs de littérature, la double enquête empirique menée tout au long de ce travail auprès d'écrivains belges francophones contemporains permet toutefois d'affirmer que sa place et sa fonction apparaissent comme non négligeables pour un certain nombre d'entre eux.

Avec un taux de réponse de quarante-et-un pour cent, l'enquête quantitative, qui avait pour objectif de faire émerger des tendances générales sur les pratiques musicales de l'échantillon étudié, a pu mettre en avant un intérêt significatif pour la thématique abordée. En parvenant à mobiliser près de la moitié des écrivains sollicités, cette première phase d'enquête a en effet permis de dresser une vue d'ensemble sur notre question de départ. L'enquête qualitative a quant à elle contribué à approfondir les observations relevées lors de l'étape précédente. Éclairée par les extraits des entretiens conduits avec les dix écrivains ayant été sélectionnés pour participer à cette seconde phase d'enquête, la proposition de typologie ici élaborée a participé à la mise en exergue des différents usages de la musique par les écrivains belges francophones contemporains ; permettant ainsi d'éclairer la problématique de cette recherche, qui, pour rappel, interrogeait la place et la fonction de la musique dans leurs procédés littéraires.

Les trois catégories développées dans cette proposition de typologie proposent de jeter les bases d'un cadre théorique à la fois synthétique et structuré sur les différents usages de la musique par ces écrivains dans ces processus. L'hypothèse soulevée dans l'introduction de ce travail, supposant qu'à travers les différents usages que font ces auteurs de la musique, cette dernière intervient comme une aide à la création dans leurs processus d'écriture, s'est ainsi vérifiée à travers la construction typologique. Bien que différentes dans leurs manières de se manifester à l'échelle individuelle, ces trois catégories correspondent en effet à trois types d'usages reflétant chacun une fonction endossée par la musique dans un contexte de création littéraire et répondent à trois types de besoins identifiés chez les auteurs en phase d'écriture : la musique pour s'isoler répond à un besoin de concentration, la musique pour impulser répond à un besoin de mise en mouvement et enfin, la musique pour générer répond à un besoin de transmission. Chacun de ces trois rôles assumés par la musique intervient indéniablement comme un soutien à la création dans les processus littéraires dans lesquels s'inscrivent les écrivains belges

francophones contemporains. Il peut donc être conclu que, sous leurs casquettes d'écrivains, ces auteurs entretiennent diverses relations avec la musique et la place et la fonction de cette dernière revêt bel et bien une importance plus que notable dans ce même contexte de création littéraire.

Il sied cependant de revenir sur deux remarques déjà évoquées, mais essentielles pour apporter de la nuance aux précédentes conclusions. La première porte sur la place et la fonction du silence, en opposition complète ou partielle avec celle de la musique dans les procédés d'écriture. Comme cela a été souligné en introduction de la proposition de typologie, certains auteurs travaillent en silence ; c'est-à-dire que la musique n'intervient pas dans leurs cheminements créatifs. Quelques-uns n'entretiennent d'ailleurs aucun rapport à la musique et préfèrent dissocier complètement cette forme d'art de leurs œuvres et de leurs procédés littéraires. D'autres alternent entre silence et usage de la musique. Quelles qu'en soient les raisons, il serait tout à fait réducteur de considérer que cette dernière intervient systématiquement dans ces processus. Il n'est pas question d'aller à l'encontre des conclusions établies lors de l'analyse des résultats obtenus tout au long de la présente enquête, mais au contraire de les nuancer en prenant en considération une réalité, certes minime à l'échelle des témoignages recueillis, mais qui existe néanmoins. La seconde remarque a pour objectif d'insister sur le fait que la proposition de typologie établie dans le cadre de ce travail n'aspire pas à être présentée comme une vérité absolue. Elle n'est ni incontestable ni immuable, il s'agit avant tout d'une démarche exploratoire qui a pour vocation d'évoluer à mesure de son enrichissement.

De ce fait, au-delà de répondre à la problématique centrale de cette étude en faisant ressortir la place et la fonction de la musique dans ces procédés créatifs, la proposition de typologie développée avait pour objectif secondaire de servir de point de départ pour des recherches postérieures. Il convenait dès lors, tout au long de ce travail, de proposer un modèle ayant pour ambition d'enrichir le domaine musico-littéraire. Comme cela fut brièvement évoqué, ces potentiels approfondissements peuvent consister à creuser davantage les réflexions soulevées par cette recherche ou encore de conduire des études sur les usages de la musique en littérature dans d'autres contextes historiques, géographiques ou culturels, par exemple. Pour cette première éventualité, les débouchés possibles sont multiples, puisque les témoignages récoltés ainsi que l'établissement de la présente proposition de typologie ouvrent la voie à toute une série d'éventuelles nouvelles questions. Il peut d'une part s'agir de l'approfondissement individuel de chacune des trois catégories définies dans le quatrième chapitre, notamment à

travers la mise en perspective des résultats obtenus avec d'autres travaux réalisés dans le cadre de la recherche musico-littéraire, mais il peut d'autre part convenir d'interroger davantage certains phénomènes mis en exergue par les auteurs dans les différentes phases de l'enquête empirique. Il peut alors apparaître approprié de s'intéresser à des questions comme celles, déjà évoquées, concernant les pratiques contemporaines unissant littérature et musique (création de playlists musicales associées à des œuvres littéraires, mise en musique de textes, lecture accompagnée d'un fond sonore, etc.), ou encore à des thématiques plus spécifiques ayant émergé au fil de cette recherche, comme la place de la musique rock dans le domaine de la bande dessinée ou les correspondances entre la fonction de la musique dans les œuvres cinématographiques et dans les œuvres littéraires.

Dans la foulée des réflexions sur les possibles approfondissements de cette étude, nous insistons sur l'attention qu'il convient de porter à la conclusion soulevée dans les quelques lignes qui suivent. S'il y a bien un point commun qui unit l'ensemble des écrivains interrogés dans la phase qualitative de l'enquête ainsi que pour la majorité de ceux ayant pris part à sa phase quantitative, c'est un intérêt certain pour la musique. Qu'ils en écoutent sur une base régulière ou qu'ils en pratiquent de manière professionnelle ou amateur, la plupart des auteurs ayant contribué à nourrir ce travail ont démontré un certain enthousiasme vis-à-vis de l'objet de cette étude. Tout comme pour le chercheur qui se consacre à la recherche musico-littéraire, cet intérêt pour la musique dans le cadre d'une activité littéraire n'est pas sans importance ; il atteste le rapport de l'écrivain à cette forme d'art et exprime quelque chose de sa sensibilité, de ses goûts et de son vécu. Quelques fois, cela ne s'applique pas systématiquement à tous, cet intérêt pour la musique se manifeste dans leurs œuvres.

Nous proposons d'en conclure que l'utilisation de la musique, dans un contexte lié à l'activité d'écriture, peut dans ce cas refléter une double expression de soi chez l'auteur : l'énonciation de soi à travers l'écriture, car c'est la forme d'expression principale des auteurs, et l'énonciation de soi à travers la musique, qui témoigne de leur sensibilité personnelle à cette forme d'art. Autrement dit, le rapport entretenu par les écrivains avec l'art de manier les sons dans leurs processus créatifs n'est pas neutre et témoigne d'une volonté, consciente ou non, d'affirmer une part de leur individualité. Qu'il s'agisse d'une musique qui les accompagne dans leurs cheminements ou d'une musique qui prend nettement place dans leurs écrits, quelle que soit la manière dont cela se manifeste, les choix musicaux opérés par les écrivains revêtent une signification capitale ; ils font référence à tout un appareillage référentiel leur appartenant, et contribuent à énoncer une part de leur positionnement social, politique, culturel et artistique.

Soulignons toutefois qu'il conviendrait d'envisager une analyse pluridisciplinaire de ce phénomène, en mettant les précédentes conclusions en relation avec des travaux réalisés dans les domaines de la sociologie des arts, particulièrement de la littérature et de la musique.

Il convient enfin de conclure en insistant sur le fait que le présent travail permet d'apporter un éclairage sur une réalité, dans un contexte spatial et temporel précis, à la lumière de l'expérience d'un nombre restreint d'auteurs. Il semble dès lors nécessaire d'énoncer l'idée selon laquelle la place et la fonction de la musique dans les procédés d'écriture restent un mystère que l'on peut au mieux effleurer, car ces derniers dépendent d'abord et avant tout de toute une série de mécanismes dont les auteurs eux-mêmes ne pourront jamais être pleinement conscients. En d'autres termes, que nous le voulions ou non, la place et la fonction de la musique en littérature relèvent en partie de l'ineffable ; si certains mécanismes peuvent être verbalisés, d'autres échappent au contraire à la pleine conscience des auteurs. Ce constat appelle par conséquent à l'humilité : si cette recherche contribue à éclairer certains de ces mécanismes, elle ne peut en offrir une lecture totalisante. C'est pourquoi il est absolument nécessaire de garder à l'esprit que la création artistique échappera toujours un peu à la raison et que son examen n'a jamais pu et ne pourra sans doute jamais être complètement intellectualisé.

Bibliographie

OUVRAGES

Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales », 2006.

Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Littératures », 2006.

Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, Paris, Éditions Philharmonie de Paris, coll. « [la rue musicale] », 2019.

Claude Javeau, *L'Enquête par questionnaire. Manuel à l'usage du praticien*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Collections de l'Institut de Sociologie », 1988.

Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « SCIENCE de l'homme », 1969.

Guillaume Gilles, *L'Esthétique new wave*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2006.

Jean-Louis Backès, *Musique & littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Littéraires », 1994.

Jean-Louis Cupers, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2019.

Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

ARTICLES

Calvin S. Brown, « The Relations between Music and Literature As a Field of Study », in *Comparative Literature*, vol. 22, n° 2, 1970.

Georges-Jean Pinault, *et al.*, *Musique et poésie dans l'Antiquité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « ERGA », 1997, pp. 7-9. [en ligne] <https://books.google.be/books?>.

Jean-Louis Cupers, « Approches musicales de Charles Dickens. Études comparatives et comparatisme musico-littéraire », dans *Littérature et musique* (sous la direction de Raphaël Célis), Bruxelles, Presses de l'Université de Saint-Louis, 1982, pp. 15-56, [En ligne] <https://books.openedition.org/pusl/7694>.

Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Poésie Modernité Musique au XIX^e siècle », dans Jean-Pierre Bertrand, *et. al.*, *Le Rossignol instrumental. Poésie, musique, modernité*, Louvain, Peeters, 2004, pp. 7-24, [en ligne] <https://orbi.uliege.be/handle/2268/27866>.

Steven P. Scher, « Literature and Music : Comparative or Interdisciplinary Study ? », in *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1975.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Dictionnaire de la musique ([Nouvelle éd.]) (sous la dir. de Marc Vignal), Paris, Larousse.

SITES INTERNET

Service Général des Lettres et du Livre, « Auteurs en classe » dans *Objectif plumes. Le portail des littératures belges*, n.d, [en ligne] <https://objectifplumes.be/complex/auteurs-en-classe/>.

Annexes

ANNEXE 1 : COPIE DU QUESTIONNAIRE

Enquête sur les relations à la musique des écrivain·e·s belges francophones contemporain·e·s dans les processus d'écriture.

* Indique une question obligatoire

Quelques informations à propos de vous

Vous vous identifiez en tant que... *
Femme
Homme
Ni l'un ni l'autre
Je ne souhaite pas le spécifier
Dans quelle tranche d'âge vous situez-vous en 2024 ? *
10-19 ans
20-29 ans
30-39 ans
40-49 ans
50-59 ans
60-69 ans
70-79 ans
80-89 ans
90-99 ans
Dans quelle province êtes-vous né·e ? *
Anvers

Brabant flamand
Brabant wallon
Bruxelles
Flandre Occidentale
Flandre Orientale
Hainaut
Liège
Limbourg
Luxembourg
Namur
Je ne suis pas né·e en Belgique
Dans quelle province se situe votre résidence principale ? *
Anvers
Brabant flamand
Brabant wallon
Bruxelles
Flandre Occidentale
Flandre Orientale
Hainaut
Liège
Limbourg
Luxembourg
Namur
Je ne réside pas en Belgique
Vous êtes actuellement... *

Étudiant·e
Salarié·e
Indépendant·e
Indépendant·e complémentaire
Sans emploi
Autre : _____
Quel-est le dernier diplôme que vous avez obtenu ? Veuillez donner le plus de précisions possibles sur le domaine dans lequel vous avez étudié (par exemple : CEB, CESS, Bachelier en ..., Master en..., Doctorat en ..., etc.) *
Réponse courte : _____

Vous et l'écriture

Vous vous considérez plutôt comme... *
Un·e professionnel·le
Un·e amateur·ice
Ni l'un ni l'autre
L'écriture est-elle votre activité principale ? Si ce n'est pas le cas, veuillez mentionner votre activité principale dans « Autre ». *
L'écriture est mon activité principale
Autre : _____
En moyenne, combien de temps par semaine consacrez-vous à l'écriture ? *
Réponse courte : _____
Vous écrivez... * (Vous pouvez cocher plusieurs cases)
Des romans
De la poésie

Des albums
Des bandes dessinées
De la littérature pour la jeunesse
Des pièces de théâtre
Des contes
Des nouvelles
Autre : _____
Vous avez été publié·e pour... * (Vous pouvez cocher plusieurs cases)
Un ou plusieurs romans
Un ou plusieurs recueils de poésie
Un ou plusieurs albums
Une ou plusieurs bandes dessinées
Une ou plusieurs œuvres de littérature pour la jeunesse
Une ou plusieurs pièces de théâtre
Un ou plusieurs contes
Un ou plusieurs nouvelles
Autre : _____
Combien d'ouvrages avez-vous écrit ? *
Entre 1 et 5
Entre 6 et 10
Entre 11 et 15
Entre 16 et 20
Plus de 20
Combien de vos ouvrages ont été publiés chez un éditeur ? *

Entre 1 et 5
Entre 6 et 10
Entre 11 et 15
Entre 16 et 20
Plus de 20
Dans quelle·s maison·s d'édition avez-vous été publié·e ? Veuillez indiquer leur·s nom·s. *
Réponse courte : _____
Si vous avez déjà eu des manuscrits refusés par des éditeurs, avez-vous réussi à les faire publier chez d'autres éditeurs ? *
Systématiquement
Parfois
Jamais
À combien d'exemplaires environ s'est vendu votre ouvrage le plus vendu ? *
Réponse courte : _____
On a déjà parlé d'un ou de plusieurs de vos ouvrages... * (Vous pouvez cocher plusieurs cases)
Dans la presse nationale
Dans la presse internationale
Dans des magazines, revues culturelles ou revues littéraires nationales
Dans des magazines, revues culturelles ou revues littéraires internationaux
Dans une émission de radio nationale
Dans une émission de radio internationale
Dans une émission de télévision nationale
Dans une émission de télévision internationale
Sur des médias sociaux privés

Sur des médias sociaux publics nationaux
Sur des médias sociaux publics internationaux
Nulle part dans les médias
Avez-vous déjà reçu un prix littéraire ? Si c'est le cas, veuillez mentionner le nom du prix dans « Autre ». *
Je n'ai jamais reçu de prix littéraire
Autre : _____

Vous et la musique

En moyenne, vous écoutez de la musique... *
Plusieurs fois par jour
Plusieurs fois par semaine
Plusieurs fois par mois
Je n'écoute pas vraiment de musique
Lorsque vous écoutez de la musique, vous le faites le plus souvent... *
De manière passive (par exemple : mettre la radio, mettre un vinyle, un cd, une playlist ou autre au hasard)
De manière active (par exemple : choisir volontairement un vinyle, un cd, une playlist ou autre)
Pratiquez-vous ou avez-vous déjà pratiqué une activité musicale (par exemple : chant, instrument de musique, composition, direction d'orchestre, etc.) ? Si c'est le cas, veuillez le/les mentionner dans « Autre ». *
Je n'ai jamais pratiqué d'activité musicale
Autre : _____
Vous diriez que la musique est pour vous... *
Une passion
Une inspiration

Une stimulation
Un accompagnement
Une évasion
Un essentiel
Une motivation
Un apaisement
Un exutoire
Un réconfort
Un moyen de vivre ses émotions
Un bonheur
Rien de particulier

Vous, la musique et l'écriture

<p>Écoutez-vous de la musique durant le processus créatif par lequel vous passez en tant qu'écrivain·e ? Ce processus comprend toutes les étapes qui se succèdent et s'entrecroisent entre l'idée et la publication d'un ouvrage. *</p> <p>(Vous pouvez cocher plusieurs cases)</p>
Je n'écoute pas de musique durant ce processus créatif
Lorsque je cherche des idées
Lorsque des idées me viennent
Lorsque j'écris
Lorsque je me relis
Autre : _____
<p>Si vous n'écoutez jamais de musique durant ce processus, qu'est-ce qui vous freine ? *</p> <p>(Vous pouvez cocher plusieurs cases)</p>
J'écoute de la musique durant ce processus créatif

Je n'en ai pas envie
Cela m'empêche de me concentrer
Cela influence trop mon écriture
Autre : _____
Si vous écoutez de la musique durant ce processus, dans quel but le faites-vous ? * (Vous pouvez cocher plusieurs cases)
Je n'écoute pas de musique durant ce processus créatif
M'inspirer
Me détendre
Me motiver
Rythmer mes séances de travail (par exemple : faire une pause à la fin d'un disque)
Me mettre dans la peau d'un personnage
Me mettre dans le contexte de l'histoire
M'imprégner d'une émotion
Autre : _____
Cette pratique s'intègre-t-elle dans une forme de rituel ? *
Je n'écoute pas de musique durant ce processus créatif
Oui
Non
Si c'est le cas, pourriez-vous le décrire brièvement ?
Réponse longue : _____
La musique influence-t-elle votre écriture ? *
Jamais
Parfois
Souvent

Tout le temps
Diriez-vous que la musique contribue à donner un rythme à votre écriture ? *
Jamais
Parfois
Souvent
Tout le temps
Diriez-vous que la musique contribue à stimuler votre créativité en tant qu'auteur·ice ? *
Jamais
Parfois
Souvent
Tout le temps
Pensez-vous qu'il existe des corrélations entre genres littéraires et genres musicaux ? *
Oui
Non
Diriez-vous que vous écrivez des romans musicaux (par exemple : un roman classique, un roman jazz, un roman rock'n'roll, etc.) ? *
C'est déjà arrivé
Ce n'est jamais arrivé
Si ce sujet vous concerne et vous intéresse, accepteriez-vous de l'approfondir lors d'un entretien individuel ? Celui-ci devrait durer entre trente minutes et une heure et s'organiser en distanciel. Si cela vous intéresse, veuillez laisser votre courriel de contact ci-dessus.
Réponse courte : _____

ANNEXE 2 : PRÉSENTATIONS ET BIBLIOGRAPHIES DES AUTEURS (ENQUÊTE QUALITATIVE)

Alexis Alvarez

Poète et romancier originaire de Namur, Alexis Alvarez est aussi enseignant et a déjà publié deux recueils de poésie ainsi qu'un premier roman. En parallèle de son activité d'écriture, il pratique également le chant, la guitare et écrit des chansons, une activité musicale qui, de ce fait, l'influence dans son travail en tant qu'auteur. Son approche de la musique est une approche qu'il qualifie de : « *do it yourself* », à savoir plutôt autodidacte et instinctive. S'il n'y a absolument rien de métrique dans la manière dont il procède pour écrire, que ce soit dans le genre poétique ou dans le genre romanesque, son importante sensibilité au rythme se retrouve toutefois dans ses œuvres et dans sa plume, qu'il souhaite être la plus rythmée possible.

BIBLIOGRAPHIE :

Alexis Alvarez, *Relation*, Amay, L'Arbre à paroles, 2023.

Alexis Alvarez, *Une année sans lumière*, Flémalle, Tétras Lyre, 2017.

Alexis Alvarez, *Exercices de chute*, Amay, L'Arbre à paroles, 2014.

Daniel Charneux

Poète, romancier et nouvelliste originaire du Hainaut, Daniel Charneux est professeur de français retraité et compte aujourd'hui plus d'une quinzaine d'ouvrages à sa carrière d'écrivain. Père d'une clarinettiste professionnelle, c'est avec plaisir et admiration qu'il suit sa carrière et apprécie l'écouter. La musique étant présente à la maison, c'est sans surprise que celle-ci intervienne également dans sa pratique en tant qu'auteur. De moins en moins présente dans le processus d'écriture lui-même, son influence continue cependant de se retranscrire dans ses œuvres, notamment à travers la musicalité des mots, mais aussi sous forme de références ou de clin d'œil à une époque spécifique, à une atmosphère qu'il cherche à retranscrire.

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Charneux, *En bref*, Yvoir, Bleu d'encre, 2024.

Daniel Charneux, *À bas bruit*, Yvoir, Bleu d'encre, 2022.

Daniel Charneux, *Les oiseaux n'ont pas le vertige*, Bruxelles, Genèse, 2022.

Daniel Charneux, *Pierre Hubertmont (1903-1989) : écrivain prolétarien, de l'ascension à la chute*, Bruxelles, M.E.O, 2021.

Daniel Charneux, *À propos de Pre*, Bruxelles, M.E.O, 2020.

Daniel Charneux, *Si près de l'aurore*, Hannut, Luce Wilquin, 2018.

Daniel Charneux, *Nuage et Eau ; suivi de Maman Jeanne*, Verviers, Espace Nord, 2017.

Daniel Charneux, *Trop lourd pour moi*, Hannut, Luce Wilquin, 2014.

Daniel Charneux, *Comme un roman-fleuve*, Bruxelles, Genèse, 2012.

Daniel Charneux, *Si longues secondes*, Havré, Audace, 2010.

Daniel Charneux, *Darjeeling*, Bruxelles, Service général des Lettres et du Livre, 2009.

Daniel Charneux, *Maman Jeanne*, Hannut, Luce Wilquin, 2009.

Daniel Charneux, *Pruine du temps, recueil de haïkus illustrés par Pierre Renard et calligraphiés par Pascal Goosens*, Quaregnon, Maison culturelle de Quaregnon, 2008.

Daniel Charneux, *Norma, roman*, Hannut, Luce Wilquin, 2006.

Daniel Charneux, *Vingt-quatre préludes*, Hannut, Luce Wilquin, 2004.

Daniel Charneux, *Recyclages*, Waterloo, Luc Pire, 2002.

Daniel Charneux, *Une semaine de vacance*, Waterloo, Luc Pire, 2001.

Laurent Demoulin

Poète, romancier et nouvelliste liégeois, Laurent Demoulin est en outre professeur pour la faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège. Auteur de plus d'une quinzaine d'ouvrages, il a notamment reçu le prix Rossel en 2017, pour son roman *Robinson*, publié aux éditions Gallimard. Sensible à la musique, cette forme d'art intervient systématiquement lorsqu'il prend la plume, lui insufflant entre autres l'énergie pour écrire. Il écoute toujours de la musique lorsqu'il rédige, mais cette écoute musicale n'est absolument pas liée au contenu de ses textes et ne se manifeste pas non plus dans ses œuvres. Dans son processus créatif, la musique est un moteur, comme un moyen de se mettre en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE :

Laurent Demoulin, *Régulier / irrégulier*, Billère, L'herbe qui tremble, 2025.

Laurent Demoulin et Jean-Marie Klinkenberg, *Petites Mythologies liégeoises : Édition illustrée, revue et considérablement augmentée*, Flémalle, Tétras Lyre, 2022.

Laurent Demoulin, *Savitzkaya ou la nouba originelle*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2022.

Antoine Demoulin et Laurent Demoulin, *Slam femme & autres textes*, Etterbeek, Maelström reEvolution, 2022.

Laurent Demoulin, *Belgiques : L'Union fait la douceur*, Héவில், Ker, 2021.

Laurent Demoulin, *Homo Saltans*, Flémalle, Tétras Lyre, 2019.

Laurent Demoulin, *Poésie (presque) incomplète*, Billère, L'herbe qui tremble, 2018.

Laurent Demoulin et Jean-Marie Klinkenberg, *Petites Mythologies liégeoises*, Flémalle, Tétras Lyre, 2016.

Laurent Demoulin, *Robinson*, Paris, Gallimard, 2016.

Laurent Demoulin, *Palimpseste insistant*, Flémalle, Tétras Lyre, 2014.

Antoine Demoulin et Laurent Demoulin, *Ulysse Lumumba*, Bruxelles, Le Cormier, 2014.

Laurent Demoulin, *Trop tard*, Flémalle, Tétras Lyre, 2008.

Laurent Demoulin, *et al.*, *Sans état d'âme : lettres ouvertes sur les centres fermés*, Mons, Éditions du Cerisier, 2003.

Laurent Demoulin, *Ulysse Lumumba : quatre variations sur un thème historique toujours brûlant*, Soignies, Talus d'approche, 2000.

Laurent Demoulin, *L'hypocrisie pédagogique*, Soignies, Talus d'approche, 1999.

Mathilde Maras

Romancière et nouvelliste originaire du Limbourg et résidant actuellement en province de Liège, Mathilde Maras est aussi correctrice dans une unité juridique. Elle est notamment l’auteur du roman *Villa Anima*, publié aux éditions Gulf Stream, récompensé par le prix des collégiens du Festival Sireennes en 2023 et elle travaille actuellement sur une trilogie de romans se déroulant dans une tout autre atmosphère. La musique est très présente dans le processus d’écriture de l’écrivaine, que ce soit en amont ou pendant la phase d’écriture. Écouter de la musique en parallèle de son activité d’auteur lui permet à la fois de s’isoler, de s’enfermer dans son propre monde, qui est aussi celui de ses textes, mais également de trouver la motivation ainsi que le courage de traverser les épreuves liées au parcours éditorial.

BIBLIOGRAPHIE :

Mathilde Maras, *Villa Anima*, Nantes, Gulf Stream, 2021.

Marie-Bernadette Mars

Romancière et nouvelliste liégeoise, Marie-Bernadette Mars cumule un peu moins d'une dizaine d'ouvrages dans sa bibliographie. Touchée par l'art en général et, entre autres, par la musique, l'œuvre littéraire de l'autrice est traversée par différentes formes d'expression qui suscitent en elle de vives émotions. Deux de ses textes, *Sonate inachevée* et *Rhapsodie afghane*, ont plus particulièrement fait l'objet de cet entretien dans lequel elle met en évidence la façon dont la musique s'y est invité. D'une part, de manière métaphorique et d'autre part, en référence à la forme de son écriture, partageant, d'un point de vue structurel, certaines caractéristiques avec les formes musicales de la sonate et de la rhapsodie.

BIBLIOGRAPHIE :

Marie-Bernadette Mars, *L'homme qui voulait oublier le Bois du Cazier*, Bruxelles, Lamiroy, 2023.

Marie-Bernadette Mars, *Rhapsodie afghane*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2023.

Marie-Bernadette Mars, *L'horizon en éclats*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2020.

Marie-Bernadette Mars, *L'échelle des Zagoria*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2019.

Marie-Bernadette Mars, *Kilissa*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2015.

Marie-Bernadette Mars, « Sonate inachevée », dans *Ma plus belle histoire d'amour, 20 nouvelles*, Ath, Belgique Loisirs, 1992.

Emmanuelle Pirotte

Romancière et nouvelliste originaire de Namur, Emmanuelle Pirotte est écrivaine à temps plein et compte presque une dizaine d'ouvrages à sa bibliographie. Si l'autrice n'est pas musicienne, la musique occupe néanmoins une place conséquente dans son cheminement créatif. C'est pour elle quelque chose de fondamental, bien que le rapport qu'elle entretient avec cette forme d'art relève, en quelque sorte, du mode viscéral et échappe, d'une certaine manière, à la complète conscientisation. Sa relation à la musique est, plus que pour la plupart des écrivains interrogés dans le cadre de cette enquête, très connectée aux domaines de l'affect et de l'émotion, ce qui lui confère une part de mystère sur laquelle il est parfois difficile de poser des mots.

BIBLIOGRAPHIE :

Emmanuelle Pirotte, *Au bord du monde*, Paris, L'École des Loisirs, 2024.

Emmanuelle Pirotte, *Flamboyant crépuscule d'une vieille conformiste*, Paris, Le Cherche Midi, 2024.

Emmanuelle Pirotte, *Le temps des épées*, Bruxelles, Service général des Lettres et du Livre, 2023.

Emmanuelle Pirotte, *Les reines*, Paris, Le Cherche Midi, 2022.

Emmanuelle Pirotte, *Rompre les digues*, Paris, Phillipe Rey, 2021.

Emmanuelle Pirotte, *D'innombrables soleils*, Paris, Le Cherche Midi, 2019.

Emmanuelle Pirotte, *De profundis*, Paris, Le Cherche Midi, 2018.

Emmanuelle Pirotte, *Loup et les hommes*, Paris, Le Cherche Midi, 2018.

Emmanuelle Pirotte, *Today we live*, Paris, Le Cherche Midi, 2017.

Frédéric Saenen

Poète, romancier et critique littéraire liégeois, Frédéric Saenen est par ailleurs professeur de français langue étrangère à l'Université de Liège. Auteur d'une vingtaine d'ouvrages, il est également le rédacteur en chef de la *Revue générale*. Très sensible à la musique, celle-ci l'accompagne de manière presque systématique durant le cheminement créatif par lequel il passe en tant qu'écrivain. Chez lui, celle-ci tient plutôt un rôle d'accompagnement, favorisant sa concentration et lui permettant, selon ses termes : « de s'immerger dans quelque chose de plus fort que le silence ». Mais, outre cette fonction d'accompagnement, la musique le structure dans son travail et lui permet de donner du rythme à son écriture.

BIBLIOGRAPHIE :

Frédéric Saenen, *Léon Degrelle*, Paris, Perrin, 2025.

Frédéric Saenen, *L'enfance unique*, Verviers, Espace Nord, 2023.

Frédéric Saenen, *Camille Lemonnier, Et s'il entrait dans la Pléiade ?*, Bruxelles, Lamiroy, 2021.

Frédéric Saenen, *Camille Lemonnier, le « Zola belge », déconstruction d'un poncif littéraire*, Bruxelles, Éditions de l'Académie, 2019.

Frédéric Saenen, *L'enfance unique*, Bastogne, Weyrich, 2017.

Frédéric Saenen, *Drieu la Rochelle face à son œuvre*, Gollion, Infolio, 2015.

Frédéric Saenen, *Stay behind*, Bastogne, Weyrich, 2014.

Frédéric Saenen, *Franck*, Bruxelles, Service général des Lettres et du Livre, 2012.

Frédéric Saenen, *La danse de Pluton*, Bastogne, Weyrich, 2011.

Frédéric Saenen, *Quatre femmes*, Etterbeek, MaelstrÖm reEvolution, 2009.

Frédéric Saenen, *Onze poèmes d'aujourd'hui*, Bruxelles, Service général des Lettres et du Livre, 2008.

Frédéric Saenen, *Faire goitre*, Namur, L'Acanthe, 2002.

Frédéric Saenen, *Avec les nullipares*, Amay, L'Arbre à paroles, 2000.

Frédéric Saenen, *Seul tenant*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Frédéric Saenen, *et al., Nouvelle poésie en pays de Liège (Anthologie)*, Amay, L'Arbre à paroles, 1998.

Daphné Tamage

Romancière originaire du Brabant wallon, l'écriture est la principale activité professionnelle de Daphné Tamage. C'est avec les romans *À la recherche d'Alfred Hayes* et *Le Retour de Saturne*, ses deux premiers ouvrages, que sa carrière d'écrivaine débute. Fille d'un papa musicien et pratiquant elle-même certains instruments de musique, elle baigne depuis toujours dans un univers musical. C'est donc tout naturellement que cette forme d'art occupe une place notable dans ses écrits, où elle l'utilise essentiellement pour imprégner son récit d'une atmosphère particulière et directement inspirée de la musique. Pour autant, sa présence dans son œuvre littéraire ne découle pas d'une écriture en musique, puisque l'autrice écrit dans le silence.

BIBLIOGRAPHIE :

Daphné Tamage, *À la recherche d'Alfred Hayes*, Paris, Maurice Nadeau, 2022.

Daphné Tamage, *Le Retour de Saturne*, Paris, Stock, 2024.

Daphné Tamage, *Bruxelles*, Luxembourg, L'Arbre qui marche, 2025.

Thierry Van Hasselt

Scénariste et dessinateur de bande dessinée bruxellois, Thierry Van Hasselt est un artiste aux multiples casquettes, puisqu'il est, entre autres, professeur d'art et éditeur pour la maison d'édition belge spécialisée dans la bande dessinée, Frémok, dont il est le co-fondateur. La musique est très présente dans son travail, tant dans son processus d'écriture et de dessin que dans ses ouvrages, où il associe régulièrement de la musique à l'atmosphère de ses récits et de ses dessins. Cela passe, tout comme pour les écrivains précédents, par des références directes ou indirectes à des œuvres musicales, ou encore par des questions de rythme, bien différentes ici, puisque l'œuvre littéraire n'est pas seulement constituée de mots, mais aussi d'images.

BIBLIOGRAPHIE :

Thierry Van Hasselt, *La véritable histoire de saint Nicolas*, Bruxelles, Frémok, 2023.

Marcel Schmitz et Thierry Van Hasselt, *Vivre à FranDisco*, Bruxelles, Frémok, 2018.

Mylène Lauzon et Thierry Van Hasselt, *Heureux, Alright !*, Bruxelles, Frémok, 2016.

Mylène Lauzon et Thierry Van Hasselt, *Les images volées*, Bruxelles, Frémok, 2008.

Karine Ponties et Thierry Van Hasselt, *Brutalis*, Bruxelles, Frémok, 2003.

Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez*, Bruxelles, Fréon, 2001.

David Vandermeulen

Scénariste et dessinateur de bande dessinée bruxellois, David Vandermeulen est un auteur particulièrement prolifique, qui s'est fait connaître dans le milieu du fanzinat belge avant de publier plus d'une vingtaine de bandes dessinées. Sa dernière publication, *Sapiens*, parue dans de nombreuses maisons d'édition à travers le monde, est l'adaptation en bande dessinée du *best-seller* du même nom, écrit par Yuval Noah Harari. Outre son activité professionnelle littéraire, l'auteur est également disc-jockey. Pour le plaisir et par passion pour la musique. Celle-ci est par conséquent naturellement présente dans son quotidien comme dans son processus créatif.

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Sapiens : Les maîtres de l'Histoire*, Paris, Albin Michel, 2023.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Sapiens : Les piliers de la civilisation*, Paris, Albin Michel, 2021.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Sapiens : La naissance de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2020.

Hubert Reeves, Daniel Casanave, David Vandermeulen, *Hubert Reeves nous explique : Les océans*, Bruxelles, Le Lombard, 2019.

Ambre et David Vandermeulen, *La passion des Anabaptistes (intégrale)*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2017.

Ambre et David Vandermeulen, *La passion des Anabaptistes : Jan Van Leiden (tome 3)*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2017.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Nerval l'inconsolé*, Tournai, Casterman, 2017.

David Vandermeulen, *La petite Bédéthèque des Savoirs : le heavy metal*, Bruxelles, Le Lombard, 2016.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Chamisso : l'homme qui a perdu son ombre*, Bruxelles, Le Lombard, 2014.

David Vandermeulen, *Fritz Haber : Des choses à venir (tome 4)*, Paris, Delcourt, 2014.

Ambre et David Vandermeulen, *La passion des Anabaptistes : Thomas Müntzer (tome 2)*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2014.

Dj Vandermeulen, *Ric Remix*, Bruxelles, Le Lombard, 2012.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Shelley : Mary (tome 2)*, Bruxelles, Le Lombard, 2012.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Shelley : Percy (tome 1)*, Bruxelles, Le Lombard, 2012.

David Vandermeulen, *Fritz Haber : un vautour, c'est déjà presque un aigle (tome 3)*, Paris, Delcourt, 2010.

Ambre et David Vandermeulen, *La passion des Anabaptistes : Joss Fritz (tome 1)*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2010.

Guillaume Guerse et David Vandermeulen, *La journée d'un journaliste américain en 2889*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2009.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Une enquête du commissaire Crémèr : Crémèr et l'enquête intérieure (tome 2)*, Paris, Dargaud, 2009.

Daniel Casanave et David Vandermeulen, *Une enquête du commissaire Crémèr : Crémèr et le maillon faible de Sumatra (tome 1)*, Paris, Dargaud, 2008.

David Vandermeulen, *Fritz Haber : les héros (tome 2)*, Paris, Delcourt, 2007.

Ambre et David Vandermeulen, *Faust*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2006.

David Vandermeulen, *Fritz Haber : l'esprit du temps (tome 1)*, Paris, Delcourt, 2005.

David Vandermeulen, *Littérature pour tous*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2005.

David Vandermeulen, *Initiation à l'ontologie de Jean-Claude Van Damme : le concept aware, la pensée en mouvement*, Saint-Jean-de-Védas, 6 pieds sous terre, 2004.

ANNEXE 3 : ILLUSTRATION DU SON EN BANDE DESSINÉE PAR THIERRY VAN HASSELT



ANNEXE 4 : CRÉATION DU RYTHME EN BANDE DESSINÉE PAR DAVID VANDERMEULEN



Table des matières

INTRODUCTION	1
I. ÉTAT DES CONNAISSANCES SUR LA RECHERCHE MUSICO-LITTÉRAIRE	6
DÉFINITION DES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES	6
CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	7
ESQUISSE HISTORIQUE.....	10
L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE SUR LA LITTÉRATURE	13
ABSENCE DE CANON ÉTABLI.....	14
II. PROTOCOLE MÉTHODOLOGIQUE	16
CADRE THÉORIQUE	16
PREMIÈRE PHASE : L'ENQUÊTE QUANTITATIVE.....	18
CONSTRUCTION DE L'ÉCHANTILLON	18
RÉDACTION DU PROJET DE QUESTIONNAIRE	21
MISE EN FORME ET DIFFUSION DU QUESTIONNAIRE	23
DEUXIÈME PHASE : L'ENQUÊTE QUALITATIVE.....	24
SÉLECTION DES ÉCRIVAINS.....	24
PRÉPARATION DES ENTRETIENS.....	25
III. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUANTITATIVE ET RELEVÉ DES PRATIQUES GÉNÉRALES.....	26
LE TAUX DE RÉPONSE	26
LES DONNÉES DÉMOGRAPHIQUES	29
LE RAPPORT DES AUTEURS À L'ÉCRITURE.....	34
LE RAPPORT DES AUTEURS À LA MUSIQUE.....	40
LE RAPPORT DES AUTEURS À LA MUSIQUE DANS LE PROCESSUS D'ÉCRITURE	45
IV. ANALYSE DE L'ENQUÊTE QUALITATIVE ET PROPOSITION DE TYPOLOGIE.....	55
LE RÔLE DU SILENCE	57
PREMIÈRE CATÉGORIE : S'ISOLER.....	59

TABLE DES MATIÈRES

S'ISOLER DU BRUIT EXTÉRIEUR	59
S'ISOLER DU BRUIT INTÉRIEUR	62
DEUXIÈME CATÉGORIE : IMPULSER.....	65
IMPULSER LA MOTIVATION	65
IMPULSER LE RYTHME	68
TROISIÈME CATÉGORIE : GÉNÉRER.....	75
GÉNÉRER LE CADRE NARRATIF	76
GÉNÉRER L'ÉMOTION	89
RÉCAPITULATIF DES ÉLÉMENTS ESSENTIELS	92
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	98
ANNEXES	100
ANNEXE 1 : COPIE DU QUESTIONNAIRE	100
ANNEXE 2 : PRÉSENTATIONS ET BIBLIOGRAPHIES DES AUTEURS (ENQUÊTE QUALITATIVE)	109
ANNEXE 3 : ILLUSTRATION DU SON EN BANDE DESSINÉE PAR THIERRY VAN HASSELT	120
ANNEXE 4 : CRÉATION DU RYTHME EN BANDE DESSINÉE PAR DAVID VANDERMEULEN	121
TABLE DES MATIÈRES	122