

La musique comme inspiration formelle et thématique dans l'œuvre de François Emmanuel

Ewa Grabowska

[Université Adam Mickiewicz]

François Emmanuel, né en 1952 en Belgique, est poète, romancier, dramaturge, membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française. Il publie régulièrement et est aujourd'hui l'auteur reconnu d'environ 25 textes poétiques, dramatiques et romanesques. Parallèlement à son activité littéraire, il exerce le métier de psychothérapeute et psychiatre.

Cette réflexion sur la présence de la musique dans les œuvres de l'écrivain et sur le rôle que l'imaginaire musical joue dans la construction du sens, la façon donc dont ce langage du pur signifiant vient compléter le récit, relève, il est vrai, plutôt d'une étude « intergénérique » plutôt que « intertextuelle », traitant les relations entre deux systèmes sémiotiques différents et non les rapports entre diverses œuvres littéraires ou artistiques.

L'étude du motif de la musique est d'autant plus intéressante chez François Emmanuel, que la musique elle-même n'est jamais au centre de l'histoire et n'est pas son thème majeur. Elle est pourtant toujours là, d'une présence discrète, mais persistante. Les personnages sont des musiciens, les grands moments de l'action ont lieu autour d'un instrument, les émotions sont exprimées par des œuvres musicales précises ou par des mélodies qui flottent quelque part au fond de la scène.

Mélomane acharné, toujours très sensible à la musique, il n'a pourtant jamais appris à jouer d'un instrument et se dit aujourd'hui être « un musicien raté ». Jaloux de ceux qui « à jamais touchés par la grâce » possèdent « la science sublime des portées »¹, il dépeint une musique à caractère ambivalent et incertain. L'univers particulier des musiciens qui le fascine est reconstitué dans ses romans : c'est souvent entre les personnages-musiciens que se noue l'intrigue, et les musiciens apparaissent en tant que porteurs d'un mystère, transmetteurs d'un savoir obscur dans une langue inconnue, êtres sensibles et souvent blessés.

Emmanuel ne s'éloigne pas beaucoup de ses premiers élans et souligne que dans ses écrits c'est « la musique qui mène le pas, si l'on peut appeler musique cet âpre soulèvement de son et de souffle, cette trame rythmique qui incorpore les mots de

¹ Emmanuel, François, *Autoportrait avec enfant*, rapporté dans *Les Voix et les ombres*. Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz, 2007, p. 89.

la phrase »². « On entre dans un roman de François Emmanuel comme on ouvre une partition. On sait que l'œuvre sera musicale, construite avec cette rigueur qui donne à l'émotion toute son intensité, et riche d'accords et de thèmes qui imposent leur obsédante singularité »³. La musique apparaît donc premièrement au niveau de la langue à laquelle l'écrivain veut donner la mélodie et le rythme spécifiques, élaborés et harmoniques, tout en sachant que la langue n'égalera jamais la musique⁴. Néanmoins, s'il tient à ce que le texte ait une musique en soi, il ne le fait pas de manière mathématique ou théorique, en comptant scrupuleusement les syllabes et les pauses, mais en s'appuyant plutôt sur son oreille et son intuition. Les descriptions sorties de la plume d'Emmanuel trahissent aussi la sensibilité particulière de l'écrivain qui prête attention aux bruits, silences, nuances de la parole, timbre de la voix.

C'est dans *La Nuit d'obsidienne* qu'apparaît pour la première fois la musique. Elle prend la forme d'un vieux piano abandonné sur lequel personne ne joue plus depuis des années, mais qui résonne à la fin du livre en signe de guérison et d'acceptation du passé. Ce piano porte déjà les traces du caractère double de la musique selon Emmanuel : d'un côté, il rappelle constamment les souvenirs douloureux et la souffrance, de l'autre, il amène les personnages à briser le silence et à confronter le passé, étant ainsi un élément positif. Ceci n'est qu'un exemple de la complexité et de la richesse dont la musique est dotée chez Emmanuel et dont il nous parle ouvertement dans ce passage qui prouve parfaitement l'étendue et l'importance de ce motif dans l'écriture de l'auteur belge :

Et si dans chacun de mes livres il m'arrive encore de l'évoquer, comme pour remuer un regret ou déposer une offrande à une déesse dont je fus indigne, quelque chose en moi ne peut manquer de faire grincer l'allusion. C'est ma pierre revanche. Le vent disperse le son des fêtes lointaines, les pianos sont désaccordés, interdits comme des tombeaux, les violoncelles gémissent solitairement, les quatuors sont à jamais disharmonieux, une cantatrice s'avance sur la scène pour chanter un lied de Schubert et sa voix est crispée, retenue, inaudible. (*Autoportrait*, p. 87)

L'intérêt de François Emmanuel pour la musique ne se limite pas à un seul livre et se dévoile, bien que dans des proportions très diverses, dans à peu près chaque texte. La musique accompagne l'histoire et complète le récit, celui-ci plein de trous et de légères suggestions que les sons aident à comprendre. L'écrivain « marche entre silences et non-dits »⁵ et ceci concerne aussi bien sa manière d'écrire que la thématique de ses livres. Effectivement, toute l'intrigue emmanuélienne se construit au-

² *Ibid.*, pp. 42-43.

³ Cotton, Ghislain, « La Pavane des 'onze légère' », in : *Le vif/L'express*, 18 septembre 1998.

⁴ Emmanuel, François, *Autoportrait...*, *op.cit.*, p. 42 : « Je crois que la musique est l'art pur par excellence. Parfois l'écriture peut arriver à quelque chose comme cela, sans doute... c'est sur ce regret-là que, je pense, j'ai écrit ».

⁵ Namur, Yves, *Discours à la séance publique du 24 janvier 2004*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2004. Disponible sur : www.arllfb.be, consulté le 1 septembre 2014, p. 11.

tour d'un événement traumatisant qu'on associe facilement au manque (disparition, mort, départ) et que toute l'action vise à combler. Cet événement fondamental évoque l'absence d'une personne, mais aussi l'absence de parole. Les personnages emmanuéliens, tourmentés et blessés, ne parlent pas beaucoup et préfèrent le silence à la parole, se retrouvant mieux dans l'espace vague et indéterminé du non-dit.

La distance et le silence qu'ils gardent envers le monde résultent souvent d'une méfiance à l'égard de la langue. Les mots ont la force de tout déterminer, de fermer le sens dans les formes inadéquates, de fausser la réalité et de limiter en quelque sorte les dénouements possibles. Cette prédilection si fréquente des héros emmanuéliens pour le silence et pour l'implicite nous amène à la fonction très importante, voire essentielle, de la musique en tant que moyen de communication qui remplace la parole face à la défaillance du langage. Devant le langage humain — trop rigide, explicite et exact — et pour éviter l'expression banalisée et conventionnelle, on recourt à une langue floue, imprécise et libre, une langue des émotions.

Il arrive donc souvent que la musique remplace le dialogue. Sans paroles, mais uniquement par la musique, arrive l'amour entre les personnages de *La Passion Savinsen*. Leur premier tête-à-tête eut lieu autour du piano auquel il n'était pas censé jouer, ce que Jeanne, de plus en plus fascinée par l'Allemand, lui permit finalement, faisant ainsi le premier pas vers l'évolution de leur passion que l'on placerait sous le signe de l'écoute passive plutôt que d'une conversation. Il y a une scène dans le roman où « elle se dirigea vers le salon, poussa sans bruit la porte vitrée et demeura là, à trois mètres derrière lui, alors qu'il continuait à jouer, déchiffrait une danse de Brahms, toujours légèrement fausse, sans rupture ni empressement » (*Passion*, p. 85). Si elle lui parle, c'est de la musique : « vos doigts me font mal, monsieur, votre musique est fausse, je la veux et je l'exècre, comme je veux et j'exècre le silence qui lui fera suite, c'est par moi que vous jouez, un mot, un geste de vous et s'abolira toute distance » (*Passion*, p. 88). Et elle s'adonne à nouveau à des jeux auditifs, « s'ingénia à saisir où ils sont, tout ce jeu de portes et de pas. (...) Son pas à lui est souvent solitaire, hésitant, dirait-on, attentif aux bruits qui l'environnent » (*Passion*, p. 95). Le capitaine, conscient qu'elle le guette, attend chaque soir « le silence de huit ou neuf heures pour établir sur le piano sa chanson de déchiffrement ». Jeanne l'écoute donc et déchiffre, toute bouleversée par des sentiments contradictoires : « elle se dit détester l'indifférence de ses doigts, cette froide obstination qui lui fait traverser la musique sans émotion ni écoute, jouer des mélodies fêlées, transformer les valse en marches au pas cadencé » (*Passion*, p. 99). Quand, au bout de quelques semaines, ils feront l'amour pour la première fois, elle s'entendra lui dire : « Monsieur, je ne connais même pas votre nom » (*Passion*, p. 105).

La musique peut également apparaître simplement en tant que façon de refouler un trouble intérieur et d'exprimer les émotions qu'elle évoque directement. Elle ne sert pas alors uniquement à transmettre un message personnel vers le monde, mais constitue aussi un langage intérieur et intime, assurant la liaison de la conscience avec les couches les plus profondes de la mémoire et de l'inconscient. Dans cette acception, on pourrait parler plutôt de la musique en tant qu'outil de la mémoire.

Comme il a été souligné au début, la musique est dotée chez Emmanuel d'un caractère ambivalent et de forces redoutables. Elle a donc un côté positif et soulageant — elle crée un espace de rencontre et d'entente entre les personnages, elle prête sa langue à des êtres bouleversés, elle leur permet de s'exprimer avant qu'ils ne

retrouvent à nouveau la parole (le discours) pour faire le récit de leur vie. Les héros d'Emmanuel chantent et jouent tant qu'ils sont en paix, mais les voix se brisent, les notes sont fausses, le son n'arrive pas quand le trouble intérieur prend la relève. La musique peut apporter un apaisement et faciliter la communication, mais elle peut aussi bien devenir hantise et voix lointaine et effrayante du passé. Elle est donc en même temps catharsis et démon, ce qui s'exprime entre autres par la pureté ou la fausseté des sons ou la capacité et l'incapacité de jouer.

Nous avons brièvement mentionné jusque-là la musique — sous forme d'instruments, de musiciens, de prestations etc. — inventée par Emmanuel pour les besoins de ses histoires. L'écrivain se montre pourtant, tant à l'analyse de ses œuvres que de ses entretiens, un homme non seulement très sensible à la musique, mais aussi vivement intéressé par cet art et possédant un savoir vaste. Les allusions aux œuvres musicales authentiques présentes dans ses romans sont alors nombreuses. Ces références peuvent apparaître sous différentes formes. Il s'agit souvent d'une simple incision d'un titre d'une œuvre musicale ou d'un nom de compositeur, accompagnée parfois d'une description ou de propos valorisants. L'écrivain peut inclure dans le texte du roman un fragment de paroles d'une chanson ou bien décider d'y insérer un fragment de notation musicale, donc un message rédigé dans un système sémiotique complètement différent et lisible que pour un groupe assez limité de lecteurs avertis. Dans chacun des cas, on a raison de croire que l'apparition d'une œuvre musicale n'est pas fortuite : son choix, le moment où elle advient, notre savoir extérieur sur ce morceau précis (circonstances de la création, biographie du compositeur, perception, anecdotes...) : tout ceci peut nous renseigner davantage sur le rôle que la musique, celle-là, et pas une autre, remplit dans le texte. La musique explique souvent et complète le message transmis par le texte, elle opère sur les symboles et les métaphores, permettant, par le biais des références extérieures, d'approfondir le contenu d'un livre. Dans son influence la plus simple et la plus élémentaire, pourtant, les citations sont de simples références culturelles et servent à renforcer l'impression de la réalité de l'histoire. Les noms de compositeurs qu'on peut rencontrer dans les textes peuvent nous renseigner aussi sur les connaissances et les goûts de l'écrivain. Chez Emmanuel, les pianistes jouent du Mozart, Scarlatti, Haydn, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Scriabine ; les cantatrices chantent Malher, Brahms aussi, mais surtout Schubert et les orchestres donnent un Malher, un Mendelssohn ou un Gluck. Notons bien que ce n'est pas uniquement la musique classique qu'Emmanuel cite : au fond d'*Emmène-moi à Nasielski*⁶ résonne Duke Ellington, Louis Armstrong dans *Grain de peau* et Leonard Cohen dans *Melody est morte*. Dans *Regarde la vague* on entendrait même le bien connu *Voyage, voyage* de Desireless.

La musique accompagne davantage la Shoah qu'Emmanuel traite à plusieurs reprises. Ce thème, par son ineffabilité, remet en question toute l'activité poétique et romanesque postérieure. Dans ce contexte, la musique se présente plus que jamais en tant que remplaçant du langage en défaillance et transmetteur du pur signifié émotionnel, ne supportant pas la raideur de la langue. La scène finale la plus importante

⁶ Les nouvelles « Grain de peau », « Emmène-moi à Nasielski », « Taffetas noir » et « Melody est morte » sont toutes incluses dans : Emmanuel François. *Grain de peau*. Bruxelles : Labor, 1999.

peut-être de *La Question humaine* a lieu pendant un concert d'un quatuor à cordes qui allait jouer *Fratres* d'Arvo Pärt, dont le narrateur nous fournit même une courte description :

Le compositeur estonien (...) avait été inspiré par la vision d'une procession de moines marchant sans fin dans la lumière vacillante des chandelles. Il affirmait travailler avec très peu d'éléments, une ou deux voix, trois notes tendues, inlassablement modulées.⁷

L'austérité de cette composition, mais aussi l'image qui l'a inspirée, correspondent de manière étonnante et exacte à la révélation du narrateur qu'elle accompagna : la vision des corps emmêlés, enchevêtrés, glissant sur le plancher incliné des camions à gaz, la longue énumération des noms des tués.

Le lied *Schwestergruss* (*Salut de la sœur*) chanté par Hanna encore à Vienne représente bien le climat mortuaire et fatal des derniers jours avant la Shoah. Ce chant est un des plus « hantés et hantant » dans toute l'œuvre de Schubert⁸, évoquant la salutation de l'outre-tombe d'une jeune fille morte ainsi qu'un « fantôme musical » sous forme de deux des mouvements les plus connus de Beethoven qui constituent la base pour le chant. Juste avant la composition de l'œuvre, Schubert commença à sentir les symptômes de la syphilis qui le tuerait six ans plus tard. Le tremblement devant le passage à la vie est donc fort sensible. Un fragment du texte est détaché : « In Mondenschein wall'ich auf und ab, seh' Totenbein' und stilles Grab » — *Dans le clair de lune il ondoie, en haut et en bas, je vois une jambe du cadavre et une tombe silencieuse.* « Ce moment était celui de notre certitude à tous, l'évidence de ce qui adviendrait à cette voix, à cette femme, à chacun d'entre nous » (*Retour*, p. 24), lisons-nous ensuite et nous pensons à tous ces corps sans nom, brûlés, noyés, oubliés, et à Hanna qui mourra dans le marais, échappant la nuit aux Allemands qui attaquaient son abri.

Le même *Retour à Satyah* contient le souvenir d'Aniel de son maître de piano, vieux juif dont le judaïsme accompli fascinait le protagoniste. Il mentionne que le professeur portait une admiration particulière à Félix Mendelssohn, grand compositeur allemand de l'époque romantique qui jouissait d'une vaste reconnaissance encore de son vivant. C'est pourtant déjà dans la seconde moitié du XIX^e siècle que l'antisémitisme en croissance s'efforçait de le dénigrer pour aboutir, sous le nazisme, à l'interdiction totale de son œuvre. Dans l'immédiat après-guerre, où l'action du roman est placée, Mendelssohn regagnait seulement sa notoriété. Le compositeur constitue ainsi un curieux exemple de victime *post mortem* de l'antisémitisme, ce qui correspond visiblement à la thématique de *Retour à Satyah*.

L'exemple suivant concerne Mendelssohn aussi, mais cette fois-ci dans un contexte beaucoup plus léger. L'orchestre philharmonique du *Petit précis de distance amoureuse* donnait une œuvre de Mahler le soir où Hattgenstein croisa Ève et *l'andante du concerto pour violon et orchestre opus 64* de Félix Mendelssohn le jour où le

⁷ Emmanuel, François, *La Question humaine*, Bruxelles : Labor, 2000, p. 103.

⁸ Commentaire inspiré par une courte analyse de l'œuvre faite par James Leonard est disponible sur le site internet : <http://www.answers.com/topic/schwestergruss-im-mondenschein-wall-ich-auf-und-ab-song-for-voice-piano-d-762#ixzz1wHfG4Q2f>.

détective vint l'observer pour la première fois. Cette composition est une des plus connues et reconnaissables du compositeur allemand. Si l'on voulait placer l'histoire du récit, donc l'histoire de la relation du narrateur avec la violoncelliste Ève, sous le signe de cette œuvre, elle correspondrait assez bien à la description des mouvements particuliers de la composition. Le premier mouvement est ferveur (l'énamourément immédiat de Hattgenstein) et rêveur (l'obsession de penser à elle, de deviner sa vie à partir de bribes d'informations). *L'andante* est qualifié de typique « romance sans paroles » et conviendrait au lent intérêt pour Ève qui naîtra chez le narrateur lors de l'écoute de cette partie. Le troisième mouvement contient des traits capricieux et pittoresques, conformes à la suite irrégulière et instable de leur relation. Cette interprétation — bien qu'un peu superficielle et simpliste — prouve que certaines affinités peuvent être établies entre l'histoire et l'œuvre musicale qui l'accompagne.

S'il y a dans la création d'Emmanuel une œuvre plus musicale que d'autres, c'est sans doute *La Leçon de chant*, roman « hanté d'un bout à l'autre par la musique »⁹. Son exemple est particulièrement riche du point de vue de son rapport à Franz Schubert qui fascine particulièrement Emmanuel.

Le roman s'ouvre sur l'image d'une jeune cantatrice qui « s'avance sur la scène des Cordeliers » (*Leçon*, p. 13) pour chanter un lied de Schubert, plus précisément *Nacht und Träume* qu'elle chantera à peine, d'une voix faible et crispée. Tout le court chapitre qui suit est consacré à cette cantate. Le narrateur précise qu'on avait fait des recherches dans les partitions de Schubert, espérant retrouver la suite de l'œuvre, mais elles furent infructueuses : déjà la première exécution de la Cantate à Vienne, deux ans après la mort du compositeur, fut donnée en cet état d'inachèvement. « Il faut croire, s'imagine le narrateur, qu'il y eut alors un instant de stupeur, le froid soudain très vif, car Franz Schubert était mort depuis peu, et sa mort ressemblait à ceci exactement, une voix lancée au ciel et qui brusquement s'arrête, un silence trop vaste » (*Leçon*, p. 32).

Le lied qui ouvre le roman est aussi très emblématique. Lent, rêveur et doux, le chant s'achève dans l'appel nostalgique « Reviens, Sainte Nuit, Revenez doux rêves » par lequel nous pouvons comprendre que la nuit actuelle est tourmentée et inquiète, ce qui certainement pourrait se référer à l'état psychique de Clara Mangetti. S'il y a une autre œuvre de Schubert significative pour le roman, ce pourrait être « Der Todd und das Madchen », *La Jeune fille et la mort*, lied qui montre l'épouvante de la jeunesse devant la mort (« Va-t'en (...), disparaïs, odieux squelette ! »), mais aussi une attirance irrésistible et une beauté étrange que celle-ci exerce (« Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre, (...) viens doucement dormir dans mes bras »). C'est une belle image musicale de la lutte intérieure de Clara, d'un côté voulant accompagner sa sœur dans les ténèbres ou s'anéantir dans la réalisation d'un destin qui n'était pas le sien, de l'autre cherchant à se libérer et à vivre sa propre vie.

Dans l'univers emmanuélien où la parole est importante, mais dangereuse, la musique prend une partie de la charge sémantique et c'est elle qui, dans les scènes pleines de silences et de non-dits, assure la communication entre les personnages, la transmission du sens et l'expression des émotions. Capable de déterminer le climat

⁹ Horguelin, Thierry, « À la musique », sur : <http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=lalecondechantemmanuel>.

spécifique pour une scène ou pour le texte entier, la musique aide ainsi, tant le lecteur que les protagonistes, à mieux en saisir le sens, tels les sons faux et inquiétants des violons dans *La Question humaine*. L'influence apaisante ou l'impact violent de la musique sont également essentiels dans le travail de la mémoire que chaque personnage d'Emmanuel est censé effectuer. Ce sont surtout les références aux œuvres musicales authentiques qui élargissent le champ d'interprétation en laissant le lecteur s'approcher du texte davantage, entrer dans la scène par l'écoute de la même composition qui l'accompagnait. La musique sous forme de citations d'œuvres authentiques contribue aussi de façon efficace à la construction du sens, crée le climat spécifique du livre, permet enfin de mieux l'interpréter et de cerner des significations inexprimées par le texte. Le savoir extérieur sur des œuvres citées permet de saisir les affinités entre, par exemple, la biographie du compositeur et celle d'un personnage, ou la ressemblance de la problématique ou de la thématique de l'œuvre musicale et l'œuvre littéraire. Puisque la musique influence la compréhension aussi bien au niveau du récit qu'au niveau de la lecture, elle remplit en même temps, en tant qu'élément symbolique et porteur d'un sens extratextuel et additionnel, les fonctions internes et externes.

Poète, Emmanuel sait parfaitement manier la langue et son aspect mélodique, musical, arrivant à un style reconnaissable, unique, aux textes de l'harmonie et de la fluidité remarquables. Psychiatre, il épouse la musique à la thématique primordiale de son œuvre, celle des errances intérieures, quêtes identitaires, les pouvoirs et les limites de la mémoire, les tortueuses relations familiales, la mélancolie, les possibilités de vie après un traumatisme, la guérison, la recherche d'une identité.

Il y a une œuvre : l'opéra *Orphée et Eurydice* de Christoph Gluck, qu'Emmanuel introduit dans *La Nuit d'obsidienne* sous forme de partition fragmentaire ainsi que pour une seconde fois dans la nouvelle *Melody est morte* en tant que spectacle donné sur scène. Le mythe d'Orphée, on le sait, est une des premières histoires littéraires où la musique joue un si grand rôle. Fils du dieu Zeus et de la muse de la poésie, cet aède célèbre prouvait, dans chacune des innombrables œuvres artistiques qu'il inspira, la force de l'amour et de la musique (la poésie) et leur impuissance face à la mort. Dans un certain sens, les romans d'Emmanuel se basent presque tous sur ce schème orphélien : une mort (perte, absence), une impossibilité d'acceptation, un cheminement vers les ténèbres (chute), une perte définitive et le long retour vers la vie. Et la musique qui hallucine, enchante, anime, rend possible la descente dans les couches les plus profondes et obscures de soi-même.

BIBLIOGRAPHIE

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Cotton, G. « La Pavane des 'onze légère' », <i>Le vif/L'express</i> , 18 septembre 1998. | Emmanuel, F. <i>La Passion Savinsen</i> , Paris : Stock, 1998. |
| Emmanuel, F. <i>Retour à Satyah</i> , Aix-en-Provence : Alinéa, 1989. | Emmanuel, F. <i>La Leçon de chant</i> , Bruxelles : Labor, 1996. |
| Emmanuel, F. <i>La Nuit d'obsidienne</i> , Bruxelles : Les Éperonniers, 1992. | Emmanuel, F. <i>La Question humaine</i> , Paris : Stock, 2000. |
| Emmanuel, F. <i>Grain de peau</i> , Bruxelles : Labor, 1999. | Emmanuel, F. <i>Petit précis de distance amoureuse</i> , Bruxelles : Labor, 2003. |

Emmanuel, F. *Autoportrait avec enfant*, rapporté dans *Les Voix et les ombres*, Carnières-Morlanwelz : Lansman Éditeur, 2007.

Horguelin, T. « À la musique ». Disponible sur : <http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=lalecondechantmanuel>, consulté le 1 septembre 2014.

Namur, Y. *Réception de François Emmanuel*.

Discours à la séance publique du 24 janvier 2004, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2004. Disponible sur : www.arlfb.be, consulté le 1 septembre 2014, p. 2.

MUSIC AS FORMAL AND THEMATIC INSPIRATION IN THE NOVELS BY FRANÇOIS EMMANUEL

In the work of contemporary French-speaking Belgian author, François Emmanuel, music occupies a privileged place even if it is never the prime theme of his books. Music inspires some formal aspects of his writing, but mostly comes to complete and enrich the meaning of the stories based on traumas, voids and silences, where the language itself is often not enough to express fragile subjects.

KEY WORDS / MOTS CLÉS :

music — meaning — contemporary Belgian literature
musique — signification — littérature belge contemporaine

Ewa Grabowska

Institut de Philologie Romane

Faculté des Lettres et Littératures Modernes, Université Adam Mickiewicz

Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

ewa.grabowska@amu.edu.pl