

Dialogue entre texte et image dans l'oeuvre de Jean Muno

Isabelle Moreels
Universidad de Extremadura

Méfiez-vous de la naïveté de Jean Muno. Simulée peut-être, et peut-être savamment, soigneusement cultivée comme une plante de serre, elle est vénéneuse et risque de vous empoisonner longtemps encore après que vous aurez refermé n'importe lequel de ses ouvrages de fiction.

(Jacques-Gérard Linze)¹

Tenu aujourd'hui pour un représentant majeur de la littérature belge en langue française de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et, selon les termes de Jean-Baptiste Baronian, "probablement le plus important en Belgique francophone dans les années 1970 et 1980" (2000: 248), Jean Muno -pseudonyme de Robert Burniaux (1924-1988)- s'est d'abord fait connaître par des pièces de théâtre radiophonique et des nouvelles, avant de s'illustrer dans le roman. Coauteur également de deux essais sur la littérature française de Belgique et collaborateur de plusieurs revues littéraires, cet académicien a vu nombre de ses oeuvres couronnées de prix littéraires à l'échelle nationale.

Toutefois, nous souhaitons ici examiner deux livres de contes considérés comme mineurs au sein de la production littéraire de J. Muno, et à peine mentionnés par la critique². Sans doute le voile d'oubli jeté sur ces recueils s'explique-t-il notamment par la proximité de publication d'autres oeuvres marquantes de l'écrivain. En effet, les douze textes de *Contes naïfs* édités en tant qu'oeuvre unitaire en 1980 paraissent pour la première fois dans un volume

1. LINZE, J.-G. (1980: 93). Comme pour les autres oeuvres que nous mentionnerons ultérieurement au fil du texte, nous renvoyons à la fin de cet article où figurent les références bibliographiques complètes de tous les livres cités.

2. Les *Contes naïfs* sont même carrément oubliés pour la présentation très complète de J. Muno dans l'*Alphabet illustré de l'Académie* (1995: 200-201). Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.

collectif intitulé *Bruxelles vue par les peintres naïfs* en 1979, c'est-à-dire au moment où l'auteur publie aussi ses *Histoires singulières* qui, lauréates du Prix Rossel, retiennent toute l'attention du public. Quant aux contes d'*Entre les lignes*, parus en 1983, ils succèdent à *Histoire exécration d'un héros brabançon*, roman de la belgitude unanimement salué par la critique l'année précédente. Et pourtant les deux volumes choisis nous semblent particulièrement intéressants vu l'originalité de leur conception par rapport au reste de l'oeuvre munolienne, puisqu'ils sont le fruit d'une collaboration avec des peintres naïfs dans le premier cas, et avec un dessinateur humoristique dans le second. Un véritable dialogue s'établit donc entre texte et image, à la différence de la réédition d'*Histoire exécration d'un héros brabançon* où les quelques dessins de Jean Faton figurant sur la couverture, les pages de garde et les quatre séparations de parties du roman viennent simplement illustrer le texte de J. Muno, antérieur de 4 ans.

Dans les deux recueils de contes retenus, chaque texte est apparié à une reproduction graphique: 12 peintures naïves de divers artistes dans le premier cas et 24 dessins de l'humoriste Royer pour *Entre les lignes*. Cependant, les correspondances répondent à des situations de création différentes. Effectivement, pour écrire ses douze *Contes naïfs*, J. Muno a dû prendre comme points de départ des toiles d'artistes belges contemporains, choisies par un comité de spécialistes en matière artistique, sur une idée du bourgmestre Van Halteren qui souhaitait commémorer le millénaire de la ville de Bruxelles, en 1979, par l'édition d'un ouvrage mettant en regard 35 tableaux naïfs de 12 auteurs différents, représentant des lieux de la capitale, et autant de textes composés par 3 écrivains belges. Par contre, en ce qui concerne *Entre les lignes*, les dessins du Belge Royer alternant avec les textes de J. Muno ont été choisis après la rédaction des contes.

Si le phénomène d'échange entre texte et image apparaît donc d'ordre différent dans les deux livres, le contraste entre les types de représentations figuratives n'est pas moindre, puisque l'art naïf se présente comme la reproduction candide et spontanée de la réalité grâce à une palette de tons radieux servant une profusion de détails minutieux alors que Royer, dessinateur politique attiré du quotidien belge *Le Soir*, nous propose une lecture critique du monde à travers la pureté de ses fines lignes noires sur fond blanc d'une étonnante sobriété dans la concision. Si les uns nous font sourire par leur joie enfantine à découvrir le monde, l'autre provoque un rire qui, selon les termes de son ancien directeur-rédacteur en chef "nous soulage, nous purge, nous désinfecte"³. Mais il ne faudrait pas se laisser aller au jeu excessif des oppositions et négliger que, derrière le monde harmonieux représenté patiemment par les pinceaux de ceux qui, comme le souligne le Yougoslave Otto Bihalji-Merin –"Master of Naive Art"–, étaient nommés originellement "les peintres du Sacré-Coeur" (1978: 45-

3. Note introductive sur "La ligne Royer" par Yvon Toussaint in ROYER (1989).

69) -appellation qui soulignait la sincérité de leur témoignage-, pourrait aussi s'exprimer, sans aller jusqu'à la critique, une certaine nostalgie d'un monde perdu. Car le Douanier Rousseau, qui a ouvert la voie à l'art naïf à la fin du XIX^{ème} siècle, salué par un Gauguin dégoûté d'une certaine civilisation, recherchait la sincérité d'une nature primitive oubliée.

Est-il vrai que "L'humour et la poésie de quelques-unes de ses fables, *L'homme qui s'efface*, par exemple, ou *Le joker*, prédisposaient [J. Muno] à rencontrer la peinture naïve", ainsi que l'affirme ce commentaire extrait des notes biographiques placées à la fin du volume *Bruxelles vue par les peintres naïfs* (1979: 154)⁴? J. Muno choisit en tout cas d'associer, à tous les tableaux naïfs qui doivent nourrir son inspiration, des contes, et non des commentaires historiques ou littéraires comme le font les deux autres écrivains collaborant au projet, alors que l'académicien Carlo Bronne a sans doute centré son oeuvre sur l'histoire mais s'est permis quelques détours par la fiction et que Berthe Delepinne, vice-présidente de l'Association des Écrivains Belges de Langue Française a, elle aussi, écrit des nouvelles et des romans. En outre, d'après le témoignage de Madame Burniaux, veuve de l'écrivain, celui-ci a tenu à aller étudier minutieusement sur place chacun des lieux bruxellois représentés par les peintures retenues. Il faut d'ailleurs souligner que C. Bronne et B. Delepinne ont choisi des monuments ou des lieux au centre de la ville tandis que J. Muno confie, lors d'un entretien avec Anne-Marie La Fère, avoir été attiré d'instinct par les parcs et les squares parce que

Le parc, c'est un lieu de rencontres. Et puis, j'ai le goût d'une sorte d'apesanteur; mes personnages sont des adultes-enfants, qui promènent sur le monde un *regard apparemment naïf, dans une certaine mesure démystifiant*. Le jardin public, un peu en marge de la cité, est un cadre qui leur convient.⁵

Pour planter le décor de ses narrations, J. Muno calque son regard sur l'angle de vue de l'artiste, et la description qu'il donne du cadre spatial suit généralement rigoureusement les détails de la construction du tableau bien qu'il ne mentionne jamais ce support visuel –c'est pourquoi les contes pourront être réédités un an plus tard sans les reproductions des toiles en question. Toutefois, l'écrivain anime le statisme caractéristique de la peinture naïve, en lui ajoutant une perspective chronologique: une histoire prend forme. L'image picturale donnée, loin d'asservir l'écrivain, lui ouvre une fenêtre sur l'imaginaire, à la manière du phénomène décrit dans le conte intitulé "Miquette au Rouge Cloître", inspiré du tableau de Nadia Becker "Le Prieuré du Rouge Cloître"⁶. L'histoire racontée par

4. Notons que la jaquette illustrée du conte de Noël *Les petits pingouins* (1981) -Bruxelles: Le cri, "Aube"-, postérieur de deux ans aux *Contes naïfs*, présentera aussi une reproduction d'une peinture naïve de Djinn, "L'aubette de tram".

5. LA FÈRE, A.-M. & JANSSENS, A. (1984: 126); c'est nous qui soulignons.

6. BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe & MUNO, Jean (1979: 106-109).

J. Muno met en scène un couple qui se promène au Rouge Cloître un dimanche après-midi de septembre, et nous montre Charles adressant des remontrances à Miquette parce qu'elle l'a coupé dans ses explications historiques de l'endroit. Après qu'il lui a dit "Toutes ces choses, Miquette, il faut les regarder avec les yeux de l'imagination!" (*op. cit.*: 108), la jeune femme commence à voir des moines sur les lieux de l'ancien couvent, abandonné pourtant depuis la fin du XVIII^{ème} siècle. Charles, ahuri, les aperçoit aussi en suivant les directions indiquées par sa compagne, l'un dans l'allée, un deuxième cueillant des pommes, d'autres à cheval ou méditant, alors qu'ils entendent sonner les cloches de l'église pourtant détruite en 1834... Charles doit obliger Miquette à fermer les yeux pour qu'instamment le silence retombe sur les vestiges désertés, et il ne l'autorise à les rouvrir que dans leur voiture, constatant:

Son beau regard énigmatique et limpide, profond à s'y noyer.

"Les yeux de l'imagination", pensa Charles avec le sentiment d'entrevoir enfin toute la portée mystérieuse de ces mots. (*op. cit.*: 109)

Soulignons l'intérêt de ce conte fantastique qui nous donne la clé de la démarche créative de l'écrivain dans cet ouvrage. Miquette, présentée comme un personnage tendre et sensible, ingénu jusqu'à l'ignorance -puisqu'elle croit que les piscines du cloître servaient aux moines à se baigner et que Charles la détrompe, de son ton docte, en évoquant la pisciculture- incarne les caractéristiques de l'art du peintre naïf, ignorant notamment du jeu des perspectives dans ses représentations (observons, par exemple, le moine monté en amazone sur le cheval de droite). Or ce sont les "grands yeux candides" de Miquette qui vont transcender la réalité du présent pour introduire les deux personnages -que nous voyons au premier plan du tableau, eux aussi minutieusement représentés- dans le monde aboli des moines d'antan. Parallèlement, c'est en se glissant derrière le regard spontané et aimable du peintre naïf que l'écrivain, jouant le rôle des "yeux de l'imagination", va nous dévoiler un monde occulte perturbant, car le malaise ressenti par Charles qui secoue Miquette pour qu'elle ferme les yeux et que ses visions disparaissent, le lecteur de ces contes naïfs l'éprouve souvent aussi en plongeant dans l'univers d'étrangeté entrouvert par l'auteur. Pour reprendre les termes du narrateur de cette histoire (cf. citation ci-dessus), J. Muno fait de la *limpidité* de la peinture naïve, un "donner à voir" *énigmatique*.

L'écrivain va jusqu'à opérer une véritable subversion de notre perception visuelle et, par conséquent, de la représentation picturale donnée car, vu le contraste analysé par Jean Ricardou entre la simultanéité de l'image et la linéarité de l'écriture, le lecteur de *Bruxelles vue par les peintres naïfs* prend d'abord connaissance de la reproduction du tableau naïf avant de commencer à lire le texte de J. Muno, et ce premier regard sur la vision d'un monde stable, harmonieux et souriant se trouve ensuite modifié par la lecture du conte. Ainsi,

dans l'exemple précédent de la toile du "Prieuré du Rouge Cloître", le spectateur qui a lu l'histoire de Miquette mise en regard -et cette expression a ici toute sa pertinence- se rend compte que la toile, qui semblait montrer un espace de sereine quotidienneté monastique, a saisi un moment fantastique, et il perçoit l'étrangeté de ces quatre moines tournant en rond à cheval comme s'ils étaient au manège, alors qu'il y avait d'abord simplement vu une trace d'ingénuité de l'artiste.

Un autre conte -où on pourrait identifier une mise en abyme du processus créatif munolien- nous décrit le mécanisme de cette subversion du regard puisque l'écrivain fait apparaître, dans la diégèse, un support visuel sur lequel se focalise l'attention de la protagoniste pour s'évader ensuite dans l'imaginaire, faisant sourdre l'inquiétude chez le personnage et chez le lecteur. En effet, dans "Clarisse devant l'église Saint-Nicolas"⁷, nous voyons le lent processus par lequel Clarisse, d'abord peu intéressée par la collection de cartes postales anciennes de Jacques, se laisse ensuite fasciner par la vue d'une église qui suscite en elle "un avant-goût d'étrangeté". Car, dans le cadre de la photographie, agrandi par l'écrivain aux proportions d'une rue villageoise au bout de laquelle se trouve l'église Saint-Nicolas, la protagoniste scrute les acteurs occasionnels de la scène, et son trouble naît de voir un homme de haute taille, entre deux énormes pièces de boucherie dégouttant de sang, fixer trois enfants isolés au milieu de la chaussée. Elle déchiffre le message comme étant Saint-Nicolas, les trois petits enfants et le boucher, si bien que le conte se ferme sur cette phrase: "Clarisse sentait monter en elle, irrépressible comme un orgasme, le vertige oublié des grandes terreurs enfantines." (*op. cit.*: 93).

Élargissant la fenêtre de la toile de Fernande Crabbé intitulée "Église Saint-Nicolas", J. Muno transfigure donc ce décor, d'autant plus paisible qu'on y voit picorer, à l'avant-plan, de blanches colombes -là où, sur la carte postale, sont situés les innocents enfants. Les ingrédients ajoutés par l'écrivain (le sang, la peur, le suspense) laissent le lecteur au seuil du fantastique, car le frisson ressenti par Clarisse à la fin de la narration s'explique non seulement par le parallélisme imaginaire qu'elle établit avec la légende de Saint-Nicolas, mais aussi par son malaise grandissant face au jeu de séduction qui sous-tend la narration. En effet, le petit homme barbichu qui lui a montré ses cartes postales, à défaut d'estampes japonaises, se met à chanter le début de la tragique histoire des "trois petits enfants qui s'en allaient glaner aux champs...". Corrélativement, le deuxième coup d'oeil que jette le lecteur sur la toile de F. Crabbé s'attache davantage aux éléments "troublants" de ce cadre paisible: le poids du ciel plombé et les deux arbres funèbres encadrant l'église.

7. *Op. cit.*: 90-93. Ce texte figure aussi dans *Bruxelles fantastique. Nouvelles*. Anthologie établie par Jean LHASA & Jean-Claude SMIT-LE-BÉNÉDICTE (1991). Bruxelles: Éd. du centre d'art d'Ixelles, 90-101.

Outre le rôle joué par les yeux de l'écrivain comme déclencheur du processus de création littéraire, il convient d'insister sur la lourde omniprésence du regard dans la diégèse de ces contes. Ainsi, dans "Franz et la basilique"⁸, c'est un jeu parallèle de fascination du protagoniste, non plus pour une image mais pour l'objet lui-même -la basilique de Koekelberg-, qui fait grandir l'inquiétude du narrateur car il voit la raison de son ami Franz s'en altérer. En effet, celui-ci, véritablement obsédé par l'écrasant monument qui occupe toutes ses pensées et ses conversations, lui imagine d'incroyables usages ou pouvoirs occultes. Dans "Rose et le beau manoir" (*op. cit.*: 142-145), le poids d'un autre édifice et de sa charge imaginaire, le manoir "Ter Rivieren" -dont la vue peinte par F. Crabbé sert de point de départ à J. Muno-, leste aussi la vie d'un personnage. Rose refuse d'aller vivre chez Charles pour ne pas perdre le "charme" -au double sens du terme, pourrait-on dire- de la vue privilégiée qu'elle a depuis son huitième étage sur un pittoresque château entouré de verdure, dédaignant de la sorte la perspective sur le haut building de l'Hilton que se vante d'avoir son amant. Le regard transporte les personnages dans un autre univers, hors de la banale réalité, et même si cette fuite provoque parfois la peur, le protagoniste n'essaye pas d'échapper à l'emprise exercée sur lui par l'imagination, au risque d'abandonner les promesses de la réalité. Cette thématique est récurrente dans l'oeuvre de J. Muno⁹; il suffit de songer à *Ripple-marks* qui précède de trois ans les *Contes naïfs*. Toute la trame de ce récit "au vitriol" se construit à partir des observations du protagoniste -à l'oeil nu, puis aux jumelles-, depuis le balcon de son appartement donnant sur la plage; toutefois les personnages décrits ne correspondent pas à la réalité des innocents estivants mais bien aux fantasmes surgis du passé du narrateur.

Le poids du regard peut donner lieu à un véritable harcèlement visuel comme c'est le cas pour "Angèle dans la Cité-jardin"¹⁰, où il provoque le malaise de la protagoniste. En effet, elle a reçu, le mois précédent, un roman dans lequel elle a retrouvé la description exacte d'une très brève relation passionnelle avec un voisin, alors qu'elle avait toujours cru que personne n'avait eu connaissance de ce moment d'égarement vécu cinquante ans plus tôt. Le sentiment qu'a Angèle de se sentir regardée par le petit livre jaune, du haut de son étagère, s'accroît du fait qu'au moment où commence la narration, un peintre a installé son chevalet de manière inattendue juste en face de la maison de la protagoniste, et la description des personnages ajoutés par l'artiste pourrait tout à fait correspondre à celle d'Angèle, son mari et son amant d'une après-midi, un demi-siècle auparavant. L'effet fantastique est donc obtenu, cette fois, par la coïncidence

8. *Op. cit.*: 146-149; histoire inspirée de la toile "Basilique" de Francine Leuridan.

9. Sur le rôle capital du regard dans les livres de J. Muno, cf. l'entretien de l'écrivain avec Frank Andriat dans *Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique* (1982). Nivelles: éd. de la Francité, 319-323.

10. BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe & MUNO, Jean (1979: 110-113).

troublante de deux regards indiscrets sur un personnage¹¹, et à cause de cette sensation étrange décrite par le narrateur que la réalité n'existe pas tant pour elle-même que pour être représentée. Il s'avère aussi intéressant de relever que J. Muno, soucieux du respect de la composition picturale, a imaginé une trame qui lui permette d'intégrer le personnage du peintre apparaissant sur la toile.

Au vu des caractéristiques soulignées, il nous paraît inexact de considérer tous ces contes comme de simples "croquis", "esquisses", "évoqueries brèves et fugaces" auxquelles on reconnaît, certes, humour et tendresse mais dont "Il ne faut pas attendre... un quelconque approfondissement de la thématique munolienne: ni résonances métaphysiques ni questionnement existentiel", ainsi que le dit notamment Robert Frickx (1989: 34). En effet, une histoire comme "La dernière gare", inspirée du tableau de Nicolette Palotay "Le Quartier du Luxembourg"¹², aurait pu figurer dans les *Histoires singulières*, aux côtés de nouvelles telles que "Le mal du pays" ou "Personne", car on y retrouve un questionnement fantastique similaire mettant la mort en scène, et les motifs de la gare et de son horloge arrêtée ne sont pas sans nous rappeler "L'iguane". Cet enlèvement, par le narrateur, d'un malade, qui n'a plus tous ses sens mais lui demande obstinément à pouvoir prendre le train pour partir, évoque cette lutte de l'écrivain contre une société engoncée dans le mensonge, tapi ici sous une asepsie hypocrite, qui continue à traiter le corps du mourant sans se pencher sur son angoisse existentielle. Ne nous étonnons donc pas des dernières paroles du moribond qui s'exclame "Tu m'as sauvé la vie", car le narrateur l'a enveloppé dans une bulle d'imaginaire en le ramenant à la gare de son enfance -figée dans le temps passé, comme l'attestent les tenues vestimentaires des passants et les hautes limousines noires minutieusement décrites en concordance avec le tableau. L'échappée fantastique, à la fois spatiale et temporelle, est d'autant plus remarquable qu'elle s'inscrit exactement dans le cadre de la toile naïve -seule discordance, le fait que les aiguilles n'indiquent pas minuit ou midi dans la peinture, comme il est dit dans la narration- et dans les trois pages que ne dépasse aucun conte¹³.

11. Il faut souligner que ce croisement de regards dans la fiction est parallèle à la réalité de la création artistique puisque la toile naïve de Jean-Pierre Hostier "La Cité du Logis à Boitsfort", dont s'inspire J. Muno, a autant d'existence réelle que le roman cité dans l'histoire, *Folle qui s'ennuie...* de Robert Vivier -écrivain à qui J. Muno dédie d'ailleurs ce conte. Ajoutons qu'il signera, un an plus tard, la préface de la réédition de ce livre -VIVIER, R. (1980): *Folle qui s'ennuie...* Bruxelles/Paris: Les éperonniers, Passé présent n° 17-, dont la couverture sera illustrée par un extrait de la même peinture naïve de J.-P. Hostier.

12. BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe & MUNO, Jean (1979: 82-85).

13. Si J. Muno nous a habitués, depuis le début de sa carrière littéraire, à l'écriture de nouvelles, la création d'une série de textes aussi brefs que ceux-ci -et ils le deviendront encore davantage dans *Entre les lignes*- est neuve dans son oeuvre -les *Histoires singulières* publiées la même année comptent, elles, une moyenne de 15 pages. Selon le témoignage de J. Muno lui-même, ce serait l'adaptation en français des *Nouveaux minimythes* d'Istvan Orkény (entre 1974 et 1978) qui aurait contribué à éveiller son intérêt pour le conte bref; cf. MUNO, J. (1986): "Munographie". In *Science fiction et fantastique. Dossier Jean Muno*. Marc BAILLY (dir.). Bruxelles: Phenix 7, 13-16.

Certes, d'autres histoires paraissent nettement moins déroutantes et bien campées dans le réel comme "Personne à l'Abbaye de Forest"¹⁴, où J. Muno nous décrit la rencontre manquée de deux promeneurs habitués du parc de l'abbaye de Forest qui, tellement accoutumés à se saluer quotidiennement, ne reconnaissent pas en l'autre la personne avec laquelle rendez-vous a été pris par téléphone suite à une annonce matrimoniale. La dérision a remplacé la dimension fantastique parce que le regard sur l'autre a été aveuglé par l'habitude, et il en ressort une tonalité mélancolique douce-amère, bien éloignée de la riante peinture naïve de Monique Schaar "Abbaye de Forest", dont s'est inspiré J. Muno. Seul sans doute "Romuald au Parc Malou" (*op. cit.*: 98-101) nous présente un conte heureux, reflet de l'image idyllique donnée par la peinture de Nicolette Palotay, "Le Château Malou". En effet, cette histoire, qui nous plonge dans le merveilleux en nous narrant la rencontre de Romuald, fantôme privé de cimetière où errer, et d'une autre ombre de six siècles son aînée, Marie la Misérable dite Lenneke Mare, se termine sur l'image de leur paisible bonheur à hanter conjointement le parc Malou.

J. Muno lit donc à sa manière les oeuvres picturales proposées à son inspiration dans cet ouvrage de commande. Alors que les critiques d'art s'accordent à voir dans les tableaux naïfs une peinture sans mystère, directement compréhensible pour celui qui la regarde, l'écrivain veut démystifier le spectateur/lecteur en l'immergeant le plus souvent dans le fantastique. Ainsi, l'univers paisible et harmonieux des peintres est creusé par l'oeil incisif du conteur, tout en respectant scrupuleusement les détails du cadre visuel choisi, pour nous donner à voir, caché derrière la sage et joyeuse peinture naïve, un monde troublant ou triste, fruit du fantastique ou de la dérision, qui reflète les questionnements irriguant la totalité de l'oeuvre munolienne. Car l'intérêt de l'écrivain n'est pas centré sur le monument bruxellois en tant que tel - à la différence de ses coauteurs-, mais bien sur le regard que des êtres humains dirigent sur lui -d'ailleurs, presque tous les titres des contes associent un prénom à un lieu alors que les toiles portent simplement le nom de l'endroit représenté.

Sans aller jusqu'à la violence de ce texte, J. Muno procède d'une manière parallèle à Julio Cortázar dans sa nouvelle "Apocalipsis de Solentiname" (1985: 12-18). En effet, le narrateur nous raconte comment, ému, à Solentiname, par des peintures de paysans représentant en couleurs vives des scènes joyeuses de la vie quotidienne, il se met à les photographier avec passion. Ensuite, de retour à Paris, alors qu'il s'est fait une fête à l'idée de visionner ces souvenirs heureux, il est saisi de stupeur en voyant surgir sur l'écran des scènes de persécutions, de tortures et d'exécutions policières, de sang et de mort. Les fleurs et les enfants des

14. BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe & MUNO, Jean (1979: 134-137). Gérard Valet a réalisé, pour la R. T. B. F., en 1984, une adaptation de ce conte, et ce court-métrage a reçu le *Prix du meilleur film de fiction* au Festival de Bruxelles 1985.

toiles admirées à Solentiname ont été remplacés par des mitrailleuses et des cadavres, réalité, nous dit le protagoniste, de nombreux pays d'Amérique Latine. Le fantastique naît de la transformation dramatique des instantanés de bonheur en scènes d'horreur et ce, uniquement pour le regard du narrateur puisque sa compagne Claudine, qui projette les diapositives après lui, voit les couleurs gaies des peintres amateurs. Or, pour exprimer son message critique, l'écrivain a aussi pris comme point de départ la peinture naïve -qui n'est pas nommée comme telle mais qu'on reconnaît indéniablement à travers des traits descriptifs comme ceux-ci: "la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza... que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma" (*op. cit.*, 14)¹⁵.

Pareil au narrateur de ce texte magistral de J. Cortázar, l'écrivain J. Muno voit apparaître en solitaire une autre réalité perturbante derrière la stylisation des joyeux tableaux naïfs et il la transmet au lecteur. La charge critique de sa vision n'a évidemment pas le lourd contenu politique de la nouvelle de l'écrivain argentin, mais elle correspond à son rejet du monde quotidien de la banalité en faveur de l'imaginaire. Par conséquent, ne nous étonnons pas que les quelques illustrations de Jean-Claude Smit le Bénédicte, qui accompagnent les *Contes naïfs* de J. Muno dans leur réédition à part, mettent en scène des êtres étranges qui n'ont rien à voir avec les représentations rassurantes des peintres naïfs, et que, sur les dessins de couverture, des regards -avec ou sans visage- happent le lecteur.

La composition d'*Entre les lignes* répond, elle, à un autre type de collaboration, où l'image apparaît, cette fois, comme un complément de l'écriture, sans être redondance. Car, même si, dans ce livre faisant alterner textes et dessins, nous avons constaté qu'à chaque récit de J. Muno succédait une planche de Royer qui avait très souvent des points communs thématiques avec lui, l'écrivain signale avec insistance, dans une lettre présentant le projet au futur éditeur que:

Les dessins d'humour de Royer ne sont *pas des illustrations* de mes textes. Il s'agit plutôt de la rencontre de deux visions indépendantes qui, cependant, se font écho. Il nous semble que cela confère à l'ouvrage comme une troisième dimension et contribue à son originalité.¹⁶

En effet, bien que Royer soit avant tout un caricaturiste politique, il sort ici de l'actualité pour aiguïser sa lucidité sur l'universel et ce, à l'aide de son témoin habituel, dégingandé et un peu voûté, au visage sans regard à cause des arcades

15. De plus, rappelons que le poète nicaraguayen -et, par la suite, ministre de la culture de son pays- Ernesto Cardenal, que J. Cortázar met en scène dans son conte, est le promoteur de l'"escuela de Solentiname" qui favorise la production de peintures naïves; cf. YCAZA (1984: 47).

16. Lettre du 9-1-1983, conservée aux Archives et Musée de la Littérature (Bibliothèque Royale Albert Ier / Bruxelles) sous la cote M. L. 6692 2. C'est J. Muno qui souligne.

sourcilières fortement marquées, et généralement sans bouche alors qu'il est pourvu d'un long nez et de grandes oreilles. Or ce Monsieur Tout le Monde, silencieux sous le poids du monde, *fait écho* au petit bourgeois banal de notre société mis en scène par J. Muno, et son impassibilité convient à merveille pour lui faire vivre des situations étranges dont il ne semble pas se formaliser.

Soulignons donc l'orientation particulière de ce livre, qui plonge dans le merveilleux et l'absurde, par ses textes comme par ses dessins. En effet, si la plupart des *Contes naïfs* pouvaient être qualifiés de fantastiques selon la définition de Todorov, vu cette hésitation devant l'apparition de l'inexplicable dans le monde de la réalité, il n'en est plus de même pour les très brefs récits de ce nouveau recueil qui, dès le début, pour la majorité d'entre eux, nous font basculer dans l'imaginaire. Ainsi, "La recette du gendarme"¹⁷ nous décrit tout à la fois la manière de servir du gendarme comme plat de consistance et l'art d'attraper ce gibier facile en remontant le carreau pour coincer son bras au moment d'un contrôle de papiers, et ce conte est suivi d'un croquis illustrant un type particulier d'anthropophagie puisqu'on y voit un mouton brouter les poils du pubis d'une femme nue étendue au soleil. "Le coeur de mes baskets" (*op. cit.*: 65-69) nous montre une paire de baskets neuves, rangées par Brigitte après un premier jogging fatigant, prendre l'initiative d'aller courir toutes seules chaque matin avec l'accord de leur propriétaire jusqu'au jour où, accompagnées dans leur échauffement d'une autre paire masculine également "vide", elles disparaissent pour ne plus revenir, et à ce texte succède la représentation de l'autonomie d'un autre objet car une chaise étend l'un de ses "pieds" bandé sur un tabouret placé devant elle.

À la manière de ce dernier dessin qui joue sur l'ambiguïté signifiée du signifiant (le *pied* de chaise traité comme un *pied* humain blessé), le comique et l'absurde naissent le plus souvent du langage lui-même dans ce volume, caractéristique nouvelle par rapport aux oeuvres précédentes de l'écrivain où le calembour n'était qu'occasionnel. Nous pouvons répéter ici, à l'adresse de J. Muno, un commentaire fait par le propre écrivain à propos de l'art de l'humoriste Raymond Devos et ce, quelques mois avant la publication d'*Entre les lignes*:

C'est par le langage qu'on entre, qu'on bascule dans l'*irréalité comique*. Au hasard d'une homonymie, à la suite d'un tête-à-queue, d'un coq-à-l'âne, ou alors d'une distraction, parenthèse qu'on oublie de fermer, métaphore qui se prend au pied de la lettre, le langage le plus ordinaire, notre commun dénominateur le plus banal -spécialement celui-là- perd ses vertus utilitaires, se met à tourner fou.¹⁸

17. MUNO & ROYER (1983: 23-25).

18. MUNO, J. (1983: 23). Cet article est le texte d'une conférence donnée par J. Muno le 23-11-1982 aux Midis de la Poésie avec le concours de Georges Pradez.

Plusieurs titres de contes contiennent déjà le jeu de mots qui désarçonne toute la narration: “Un poing c’est tout”¹⁹, où c’est le poing de l’épouse qui anime les rapports conjugaux, ou “Mère poule” (*op. cit.*: 115-117) qui met en scène une femme qui passe ses vacances à couvrir un oeuf entre ses seins tandis que son “concupin” lui apporte “coquelinement” de quoi “becqueter”. La spécialité de l’écrivain consiste à prendre l’expression au pied de la lettre et à nous mener jusqu’à ses ultimes conséquences par une implacable logique, comme dans le conte qui porte ce titre²⁰, où l’habile Emérence, encline au mensonge et se rendant compte du pouvoir diabolique de sa formule “Je le jure sur ta/votre tête”, réussit à devenir six fois veuve avant de se suicider par amour pour son dernier mari, en utilisant le même serment sur sa propre tête.

Cet “admirable exercice de style” de J. Munro, tel que le qualifie Jean-Luc Wauthier (1983: 93), correspond aux pièges visuels tendus par Royer, qui, par sa ligne claire et uniforme, nous fait accepter la transgression du réel en partant de la conformité à la norme: le spectateur voit d’abord une transposition rassurante de la réalité avant de capter le(s) élément(s) perturbant(s). En maintenant ce difficile équilibre entre la présentation de l’un et de l’autre, l’humoriste provoque le rire un instant après la surprise, silencieusement -aucun texte minimal n’accompagne le croquis, contrairement à beaucoup de ses caricatures politiques. Nous pouvons adresser au dessinateur de cette oeuvre le commentaire fait par Jacques De Decker au sujet du caricaturiste de presse: “son trait ne manque jamais sa cible, tant il est décoché avec maîtrise et sûreté” (2002: 10). Car, paradoxalement, la stylisation des lignes sans ombres nous fait percevoir, à travers l’humour, un monde plein d’énigmes qui provoque une remise en question parfois très sérieuse. Mais, alors qu’on dit généralement de la caricature qu’elle représente l’expression d’une liberté qui permet de dessiner tout haut ce qu’on dit tout bas, la dérision des croquis de Royer est au diapason des textes de l’écrivain.

Derrière cette stratégie humoristique de laisser les mots -ou les dessins- suivre leur propre logique refoulée pour déboucher sur l’étrange, se cache aussi, dans plusieurs textes, un questionnement essentiel sur la perte d’identité. Nous le voyons dans “Je me demande”²¹, où le personnage finit par conclure à sa propre absence après avoir essayé en vain de *se demander*, parce qu’une voix administrative lui a répondu qu’il était absent, et qu’en plus, il n’arrive pas à *réfléchir* devant son miroir. L’effet comique créé par les jeux sur la polysémie de “se demander” (se poser une question à soi-même / réclamer sa propre présence) et “réfléchir” (penser / provoquer un reflet) dérive vers le rire jaune de l’absurde. Le dessin de Royer à la suite de ce conte renforce cette sensation de déséquilibre en nous présentant un gros-plan d’un visage sans bouche, aux sourcils plus

19. MUNO & ROYER (1983: 43-45).

20. *Op. cit.*: “Le pied de la lettre” (71-77).

21. MUNO & ROYER (1983: 13-15).

froncés que jamais pour supporter le poids d'un petit personnage voûté qui trace des sillons parallèles sur le front à l'aide d'une charrue. Un jeu similaire régit la narration de "J'me trompe" (*op. cit.*: 125-127) car le protagoniste finit par ne plus savoir *s'il se trompe* parce qu'il *commet l'erreur* de croire qu'Isabelle se promène avec un autre homme que lui, ou *s'il se trompe* étant donné que c'est un double plus jeune de lui-même qui *provoque l'infidélité* de la jeune femme.

À travers cette thématique du dédoublement apparaît la recherche du moi réel, comme nous l'observons dans "L'inadvertance" (*op. cit.*: 83-87), où le conférencier Valère Legros se retrouve en face de lui-même, auditeur qui s'ennuie à écouter son propre discours et aspire au silence. Quant au récit "Cocktail" (*op. cit.*: 37-41), il nous montre le fiancé de Marie-Françoise n'avouant pas sa réelle identité à ses interlocuteurs, et écoutant les commentaires de ceux qui prétendent le connaître et veulent les mettre tous les deux en présence, si bien que la narration termine sur cette phrase symptomatique: "[Marie-Françoise] me cherche pour qu'on me présente à moi-même". L'anéantissement mental peut faire place à la disparition physique comme dans le récit qui ferme justement le livre: "Fin d'un excursionniste" (*op. cit.*: 139-143), où Albert qui, avec l'âge, a rapetissé de manière inversement proportionnelle à l'épanouissement physique de sa femme, finit par entreprendre une excursion sur le corps assoupi de celle-ci au lieu des habituelles randonnées en moyenne montagne de leur jeunesse. Il sera englouti par le sol au coeur du maquis pubien, appelant vainement à l'aide Judith qui, elle, se sent agréablement comblée "par le souvenir d'Albert en elle"²².

En filigrane *-entre les lignes*, nous annonce le titre-, le malaise apparaît face à la déformation, par le texte et par l'image, d'une réalité avortée, mais le glissement vers l'angoisse est camouflé par le rire, chez l'écrivain comme chez le dessinateur. Selon les termes de Jacques De Decker ouvrant l'avant-dire de l'ouvrage, "L'un prend les choses au mot, l'autre les pêche à la ligne. Ils font tous deux, appliquant chacun sa méthode, de singulières découvertes" (*op. cit.*: 5). Ainsi, aux récits très brefs de J. Muno, répond la lisibilité quasi immédiate des figures de Royer grâce à l'économie de son graphisme qui marque le lecteur/spectateur par sa remarquable expressivité. Bien que le dessin n'illustre pas le texte, il nous mène dans la même direction de questionnement, et son impact en est d'autant plus fort que s'il se contentait de raconter en images la même trame que le conte.

Au terme de cette double lecture, nous confirmons l'intérêt de s'attarder à ces deux ouvrages de collaboration de J. Muno, laissés dans l'ombre d'une

22. On croirait retrouver la transposition cinématographique de la fin de ce conte dans le dernier film d'Almodóvar, "Hable con ella", où se trouvent enchâssés des extraits d'un film fictif en noir et blanc, dont le protagoniste, devenu minuscule à la suite d'une expérience scientifique, pénètre aussi dans le vagin de son amante endormie. Clin d'oeil au cinéma fantastique d'Arnold avec "The Incredible Shrinking Man" (1957)!

oeuvre reconnue. Les *Contes naïfs* et *Entre les lignes* constituent deux maillons dans la chaîne créative de l'écrivain, tant du point de vue de l'évolution de l'écriture que du mûrissement des questionnements fondamentaux. L'omniprésence du regard, dans les récits écrits à partir du témoignage de peintures naïves, prolonge *Ripple-Marks*, tandis que le fréquent comique de mots, à l'origine de l'absurde de la plupart des contes du volume composé avec Royer, a hérité des innombrables contrepèteries et autres paranomases d'*Histoire exécration d'un héros brabançon*; quant au jeu des dédoublements, il se retrouvera avec acuité dans la dernière oeuvre de l'écrivain, *Jeu de rôles*.

Dans ces deux oeuvres accompagnées de représentations graphiques ou picturales, J. Munno ne s'est évidemment pas contenté d'un exercice d'ekphrasis. Si ses textes sont parfaitement lisibles et intelligibles sans le support visuel, l'image complète et enrichit la fuite vers l'imaginaire, par la rapidité de sa lecture -surtout que les toiles naïves, tout comme les planches de l'humoriste se caractérisent par leur facilité de compréhension, à la différence, par exemple, d'un tableau symboliste. Toutefois, alors que Royer croque le monde environnant de quelques coups de crayon... et à belles dents, dans un mouvement parallèle à l'écrivain, les peintres naïfs taillent minutieusement une réalité harmonieuse. J. Munno, qui, au-delà du jeu anodin de son humour coutumier, aime à provoquer la remise en question, refuse le filtre lénifiant des lunettes de l'artiste naïf, et oblige le lecteur à réobserver la transposition de la réalité, à la merci de son "redoutable pouvoir de sape et de subversion" tel que le dénomme R. Frickx (1989: 41). Le conteur utilise le fantastique pour miner le réel exemplaire, de la même manière qu'il l'a fait dans certains de ses livres qualifiés de fables tels que *L'Homme qui s'efface*, où l'instituteur fugitif, accroché à son parapluie emporté dans les airs, ne réapparaît que figé et souriant, dans une gravure didactique illustrant les moyens de transport. Ici, le chemin est inverse puisque l'écrivain part de la représentation statique naïve pour lui insuffler fantastique ou merveilleux, nous obligeant à la *relecture*, et lançant en fait, à sa manière, le "Ceci n'est pas une pipe" de René Magritte...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*. Tournai: La Renaissance du Livre, "Les Maîtres de l'Imaginaire".
- BIHALJI-MERIN, Otto (1978): *El arte naïf*. Barcelona: Editorial Labor.
- BRONNE, Carlo, DELEPINNE, Berthe & MUNO, Jean (1979): *Bruxelles vue par les peintres naïfs* (avec une préface de Philippe ROBERTS-JONES). Bruxelles: Laconti.

- CORTÁZAR, Julio. (1985): "Apocalipsis de Solentiname". In *Los relatos*, 4. *Ahí y ahora*. Madrid: Alianza editorial, 12-18.
- DE DECKER, Jacques (2002): "Royal comme Royer". Wallonie/Bruxelles 77, 10.
- FRICKX, Robert (1989): "Les jeux de rôles de Jean Muno". In *Jean Muno: 1924-1988*. Robert Frickx (dir.). Lausanne: L'Âge d'Homme, Le groupe du roman, Cahier 23, 19-41.
- LA FÈRE, Anne-Marie & JANSSENS, André (1984): *Autour de ma chambre. Entretiens avec 11 écrivains et un peintre*. Bruxelles: éd. Labor / R.T.B.F. éditions.
- LINZE, Jacques-Gérard (1980): "Contes naïfs". *Revue générale* 6-7, 93-94.
- MUNO, Jean (1963): *L'homme qui s'efface*. Bruxelles: Brepols, "Le cheval insolite".
- MUNO, J. (1976): *Ripple-Marks*. Bruxelles: Éd. Jacques Antoine.
- MUNO, J. (1979): *Histoires singulières*. Bruxelles: éd. Jacques Antoine, Écrits du Nord n° 2.
- MUNO, J. (1980): *Contes naïfs* (illustré par Jean-Claude SMIT LE BÉNÉDICTE). Bruxelles: Éd. Cyclope-Dem.
- MUNO, J. (1983): "Connaissez-vous Raymond Devos?". *Revue Générale*, février 83, 15-25.
- MUNO, J. (1986/1^{ère} éd.: 1982): *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (avec des illustrations de J. Faton). Bruxelles: Société de commercialisation des éditions Jacques Antoine.
- MUNO, J. (1988): *Jeu de rôles*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- MUNO, J. & ROYER (1983): *Entre les lignes*. Préface de Jacques De Decker. Bruxelles: Paul Legrain.
- RICARDOU, Jean. (1989): *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- ROEGIERS, Patrick (1982): "Dessin d'humour et fantastique". Dans *Le fantastique d'aujourd'hui. Rencontres internationales de l'abbaye de Forest*. Jeannine Monsieur & Jean-Baptiste Baronian (éds). Bruxelles: Abbaye de Forest.
- ROYER (1989): *La politique autrement...* Bruxelles: Paul Legrain, 1989.
- ROYER (1999): *20 ans de dessins*. Bruxelles: Le Soir/Éd. Luc Pire.
- TODOROV, Tzvetan. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, Points 73.
- WAUTHIER, Jean-Luc (1983): "Entre les lignes". *Revue générale* 8-9, 92-94.
- YCAZA, Alberto (1984): "El arte naïf y su influencia en América Central". *Cuadernos internacionales de historia psicosocial del arte* 4, 41-48.