

L'œuvre picturale dans le fantastique de Jean Muno



Renata Bizek-Tatara

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne

rebita@poczta.onet.pl

Reçu le 17-04-2013/ Évalué le 18-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le présent article a pour but de réfléchir sur les rapports solidaires entre la littérature belge et les arts plastiques sur l'exemple du fantastique de Jean Muno. L'écrivain attribue à la peinture deux fonctions : celle du thème littéraire et du générateur du texte, voire du déclencheur du fantastique et du processus de création scripturale. Nous analysons le rôle des représentations iconographiques dans l'agencement de l'intrigue et dans la fantastication de l'univers fictionnel ainsi que les liens entre l'œuvre de Muno et celle de Magritte.

Mots-clés : littérature belge, fantastique, peinture, Jean Muno, René Magritte

The pictorial work in the fantasy of Jean Muno

Abstract

The main subject of article is connections between Jean Muno's fantasy and visual art. In his fantasy stories, writer assigns the images two functions: a literary theme and text generator, the agent causing fantasy and artistic creative process. We analyze the role of which are described in the text images play in the construction of intrigue set in the world, as well as the relationship between the work of Magritte and Muno.

Keywords : Belgian literature, fantasy, image, Jean Muno, René Magritte

Parler des relations entre l'art pictural et les lettres belges peut paraître une véritable gageure, étant donné que leur interférence est l'une des plus glosées dans le panthéon littéraire belge. En témoigne parfaitement l'inflation des études consacrées à ce sujet dont les auteurs, tant belges qu'étrangers, s'accordent tous sur le fait que la littérature belge est « prétendument née sous les auspices de la peinture et prodigue en écrivains dotés d'un sens plastique particulièrement aigu, voire en "écrivains-peintres" » (Brogniez, Jago-Antoine, 2000 : 7). La liste est longue des écrivains qui, ayant l'œil sensible, consacrent leur talent à transcrire la perception visuelle et reproduire les subtilités du pinceau par les mots, dont M. Maeterlinck, E. Verhaeren, G. Le

Roy, Ch. Van Lerberghe Ch. Dotremont, P. Nougé, M. de Ghelderode ou H. Bauchau accumulent les exemples probants.

Pour avertir le lecteur peu initié aux lettres belges et à leur histoire, il faut mentionner que cette affinité entre littérature et peinture a joué - et joue encore - un rôle fondamental dans la construction d'une identité artistique belge. Les critiques s'accordent sur le fait que le recours au visuel est conditionné par la position périphérique de la Belgique par rapport à Paris, centre de la reconnaissance littéraire et artistique, position qui autorise des *écarts*, des *irrégularités* vis-à-vis des conventions et vient nourrir ce que D. Laoureux appelle « le fantasme d'une langue belge » (Laoureux 2006 : 28). Ce phénomène prend son essor dans les années 1880 et donne naissance à une génération d'« écrivains d'art », voire « des écrivains qui se pensent comme des peintres » et qui désirent « s'affirmer comme [des] écrivain[s] tout en s'intégrant au dispositif littéraire la dimension picturale qu'il[s] revendique[nt] comme une part pleinement constitutive de [leur] identité » (Laoureux 2008 : 13). En profitant du succès de la peinture flamande auprès du public français et n'ayant pas d'ancêtres littéraires prestigieux, les C. Lemonnier, G. Eekhoud, E. Verhaeren ou P. Demolder se réclament de l'héritage pictural flamand et puisent à pleines mains dans son riche répertoire d'images. Ils s'en servent comme d'un signe identitaire, susceptible de fonctionner comme « vecteur de légitimité artistique » (Aron 1990 : 85). De telles relations entre peinture et écriture deviennent régulières en Belgique afin d'être considérées comme un trait caractéristique de sa littérature, l'une des « petites mythologies belges », très en vogue aujourd'hui surtout parmi les écrivains belges installés à Paris (tels que F. Mallet-Joris, A. Nothomb ou P. Roegiers) qui revendiquent leur sensibilité picturale comme une marque d'origine.

Dans notre propos, nous voulons polariser notre attention sur la littérature fantastique qui, comme les autres genres pratiqués par les auteurs belges, semble être perméable à la riche tradition picturale. Les commentateurs qui étudient les facteurs favorisant l'éclosion du fantastique en Belgique, dont P. Fierens et R. Caillois, trouvent dans la peinture flamande une des sources indéniables de ce type de littérature. Et bien que J.-B. Baronian abolisse ce préjugé, il n'est pas rare que la peinture flamande, « unique, pleine d'étonnements, de fulgurances, de monstres » fournisse aux fantastiqueurs matière à de fertiles développements littéraires (Baronian, 1978 : 234).

Jean Muno (1924-1988) compte parmi ces fantastiqueurs épris du visuel. Bien qu'il n'ait pas exercé, comme certains de ses homologues, une activité de critique d'art ou de peintre susceptible de rivaliser avec sa production littéraire, l'art pictural accompagne l'évolution de son œuvre. Isabelle Moreels en rend parfaitement compte en analysant le dialogue entre le texte et l'image dans deux recueils de contes de Muno, notamment dans *Contes naïfs* et *Entre les lignes* (Moreels, 2003). Ces deux volumes sont l'effet de la collaboration de l'écrivain avec des peintres naïfs dans le premier

cas, et avec Royer, dessinateur humoriste, dans le second¹. Nous voulons prolonger ces recherches, les enrichir et les compléter, en nous focalisant sur les autres textes fantastiques munoliens² qui sont en partie liés aux les œuvres picturales. Par là, nous espérons donner un apport intéressant aux investigations littéraires sur l'écriture de Muno et les rapports solidaires entre les lettres belges et la peinture.

La peinture comme motif fantastique

Muno situe volontiers les représentations iconographiques au cœur de ses textes fantastiques : il leur attribue, pour reprendre la terminologie de V. Tritter, le statut d'un « motif narratif étendu », c'est-à-dire du motif qui se donne comme origine de l'événement fantastique et préside à tout le développement narratif (Tritter 2001 : 82). Il faut pourtant préciser que, quoique dotées d'une fonction et d'une signification essentielles dans l'économie des récits, les peintures n'y sont pas décrites, mais restent simplement évoquées, et le plus souvent d'une manière euphorique, comme si elles n'étaient que des détails secondaires ou épisodiques, réduits au rôle d'un ornement anodin dans l'échafaudage du cadre spatial. Rien de plus trompeur. Le lecteur avisé, familier de la feinte naïveté de Muno, que J.-G. Linze qualifie de « simulée » et « savamment, soigneusement cultivée comme une plante se serre », saura que même le moindre détail n'est jamais entaché de neutralité (Linze 1980 : 93). Sa présence dans le récit n'est guère gratuite : il entre dans la mécanique de l'action et dégage sa charge fonctionnelle pour signifier en-dehors de celle qui semblait accessoire, aléatoire et accidentelle. Un tel procédé est d'ailleurs typique du récit bref : selon P. Tibi, les novellistes et conteurs se plaisent à insérer quelques éléments périphériques qui, au fil de la narration, s'élèvent « au rang d'indice majeur de la construction de sens » (Tibi 1998 :12-13).

La nouvelle *Le médium* (1979) l'illustre parfaitement. L'image que compose le protagoniste des pièces du puzzle dispersées y assume la fonction d'un indice évocateur, avertisseur de l'étrangeté de sa patronne et annonciateur de la situation dans laquelle ils se trouveront au terme du récit. Le texte exploite l'un des poncifs du fantastique, à savoir le thème de la métamorphose, mais ne le décline pas selon les conventions du genre. Cette mutation « désespéro-désopilante » (Andriat, 1980 : 17) est acceptée sans bouleversement et point anxiogène, ce qui éloigne efficacement la nouvelle de Muno de l'esthétique du fantastique traditionnel où « la métamorphose trouve une dimension horrifique » (Labbé, Millet, 2005 : 150).

La métamorphose affecte Gérard, le nouveau domestique de Mme Cocagne, que celle-ci change progressivement en son mari décédé dont les nombreux portraits ornent toute la villa. Gérard observe les étapes de sa transformation à la fois comportementale et aspectuelle avec une passivité et une indifférence surprenantes. Tantôt il

se fait vieux, « comme sur le dessin de Jan Fidler, tantôt plein d'assurance et de vie, comme sur le portrait » de Dubuisson (Muno, 2001 : 59). Il réalise qu'il se modifie, qu'il devient un autre, voire « l'homme du portrait », mais ce processus ne l'effraie guère. Au contraire, la mutation incite sa curiosité et le fascine au point de le surprendre lui-même : « Quelle étrange folie ! pense Gérard. Et quelle étrange passivité que la sienne ! Comment en est-il arrivé là ? [...] il est sous l'emprise d'un charme. Comme Ulysse » (Muno, 2001 : 63).

La référence à Ulysse n'est point gratuite, d'autant plus qu'elle est faite pour la deuxième fois, après l'évocation - apparemment insignifiante - de l'image du puzzle que Gérard compose, représentant *Ulysse auprès de Circé*. Pourtant, il s'avère au terme du récit que cette image constitue la *mise en abyme* picturale de la situation dans laquelle se trouve Gérard et qu'elle a une valeur prédicative : elle informe sur les intentions de Madame et sur sa nature ambivalente. Comme Circé homérique, femme divine amphibologique, magicienne et sorcière, elle enchante le jeune homme et lui propose de partager son lit.

En parlant de l'ambivalence de la femme, il faut dire que le récit entretient soigneusement un climat d'indécision par rapport à sa nature. Mme Cocagne apparaît comme un être hétérogène qui ne se laisse pas univoquement cerner : ni vivante ni morte, elle n'appartient entièrement à aucun monde, ni réel ni ténébreux. Son physique signale parfaitement sa duplicité ontologique. La femme porte une perruque et se farde outrageusement afin de rendre son âge indéfinissable :

Gérard se demande quel peut bien être l'âge de Madame. Cinquante ? Soixante ? Davantage ? Sous la perruque blonde, il y avait un être indéfinissable, les lèvres peintes, les joues plâtrées, les yeux cernés de noir, qui pourrait être aussi bien sa mère que sa sœur, ou appartenir à un autre monde (Muno, 2001 : 59).

Cette perruque est indiciaire, « sémaphorique », comme dit Ph. Hamon, car elle fait signe et, surtout, elle fait sens : la chevelure abondante, donc séductrice, est l'attribut intrinsèque de Circé, appelée « nymphe aux cheveux bouclés ». La perruque connote visiblement Mme Cocagne à une sorcière mythologique, à la magie, au surnaturel. Ce rapprochement à la magicienne homérique n'a été possible que grâce à l'évocation de l'image reconstituée du puzzle qui permet non seulement de déchiffrer les autres détails évocateurs d'une façon correcte, mais aussi de situer le texte dans le fantastique.

Le support pictural sert à dévoiler la nature fantomatique du personnage et, par là, à faire basculer le texte dans le fantastique, également dans la nouvelle *La dame-auchien* (1979). Muno y met en scène un protagoniste anonyme qui côtoie, lors de ses promenades quotidiennes, une revenante, sans même se rendre compte de la nature insolite de celle-ci car, comme toutes les femmes ténébreuses de Muno, elle a l'air tout à fait commun. L'homme aurait pu continuer de croiser la morte-vivante, en ignorant complètement sa *surnature*, s'il n'avait pas vu, un jour, le portrait de celle-ci. Le jour

de la Toussaint, le héros s'aventure au hasard dans une partie inconnue du cimetière. Il jette furtivement un coup d'œil sur une tombe abandonnée et éprouve un choc : dans le médaillon, il reconnaît la dame du parc, décédée depuis une trentaine d'années, qui le regarde comme au moment où ils se croisaient au parc. La reconnaissance qui, dans les récits fantastiques traditionnels, prête à l'effroi, suscite en revanche la curiosité et un visible attrait chez Muno. La découverte pousse le personnage à venir au parc le lendemain et à attendre la promeneuse insolite.

Dans l'imaginaire munolien, la toile s'offre aussi comme une porte mitoyenne entre notre réalité et une autre, insaisissable, une fenêtre donnant sur un monde insolite. Dans la nouvelle *Page parmi les pages* (2001), le protagoniste pénètre dans l'Au-delà par l'intermédiaire d'une fresque, comme Alice à travers le miroir dans le pays des merveilles. Et cette fois-ci, Muno ne se limite pas à évoquer furtivement l'image représentée et en livre plus de détails :

Dans une forêt stylisée, emblématique, un groupe d'hommes agenouillés devant une femme, qui leur tendait la main. C'est trop dire : elle n'esquissait vers eux qu'un geste du bras gauche. Ils étaient habillés comme autrefois les pages ; elle était transparente. À travers son corps et les voiles qui le recouvraient, le regard se perdait dans les profondeurs du bois. Seul son visage, d'une altière pureté florentine, avait quelque matérialité. Son visage et sa main gauche, qui était une vraie main de femme (Muno, 2001 : 591).

Cette fresque (appelée par le protagoniste « Ma Florentine ») est une image « mnémotique » ou « onirique », car elle n'apparaît que dans l'imaginaire du personnage (Louvel 2002 : 15). En cherchant une explication rationnelle de l'apparition de cette image, l'homme suppose de l'avoir déjà vue quelque part, lors d'un voyage ou reproduite dans un livre oublié. Cette peinture n'a pas non plus de référent dans l'histoire de l'art. Sa description constitue donc un exemple d'« *ekphrasis* notionnelle » (Heffernon 2004 : 7), c'est-à-dire de description d'une œuvre qui n'existe pas dans le monde référentiel, ne jaillit que de l'esprit de l'écrivain et se construit dans et par son texte. Ainsi sa réception par le lecteur met-elle en jeu une activité qui est moins mémorielle qu'imaginative : il ne s'agit pas de se la rappeler, mais de se l'imaginer.

Quoique cette *ekphrasis* soit très laconique et peu détaillée, elle joue un rôle considérable dans le développement narratif. L'image décrite situe le texte dans le fantastique et sert à exploiter son thème majeur - la mort - d'une manière atypique. La femme de la fresque - transparente, immatérielle, voire insolite - est celle dont la main invisible caresse le personnage lors de ses promenades quotidiennes au parc. Bien qu'il sache que la main de l'inconnue l'entraîne vers un ailleurs, il ne s'y oppose pas : « Sa place était parmi les pages de la fresque, page parmi les pages d'un livre immémorial » (Muno, 2001 : 592). Effectivement, un jour d'automne, l'homme « s'agenouilla parmi les autres » (Muno, 2001 : 592). Par cette vision de la fin visiblement euphémisée, car

présentée comme le passage dans la toile, Muno rompt le carcan qui fige la représentation de la mort et de ses messagers : son acolyte est une belle femme transparente et distinguée que l'homme suit volontairement et sans peur.

Dans *L'homme qui s'efface* (1963), la mort est également présentée comme le passage du monde réel à celui de la toile. Ce roman aux accents surréalistes met en scène M. Rami, instituteur déçu par son quotidien morne, qui se laisse emporter un jour de grand vent par son parapluie, pour un merveilleux voyage dont il ne reviendra plus. Sa silhouette apparaîtra pourtant sur une gravure présentant tous les moyens de transports possibles³, accrochée au mur de sa classe : minuscule, assise sur un banc de pierre, à côté d'une jeune fille. « Dans l'image aux tons passés, le parapluie, les vêtements et le visage de l'instituteur ont des couleurs toutes fraîches, toutes neuves qui surprennent » (Muno, 2001 : 200). Mais ce qui chiffonne le plus ses collègues, contemplant la lithographie insolite, c'est l'air de M. Rami, l'air « de se foutre du monde » (Muno, 2001 : 201).

Bien que cette lithographie soit qualifiée de « composition maladroite, didactique à outrance » (Muno, 2001 : 149), elle possède le pouvoir merveilleux de générer des rêves, ce qui permet au protagoniste de s'absenter de son quotidien routinier et asphyxiant. Avant son envol insolite, voire sa fuite physique, M. Rami s'évadait souvent de son présent mentalement, en rêvant devant « sa » gravure. À force de la scruter tous les jours, il en connaît le moindre détail afin que « ce paysage de fantaisie » lui devienne « plus familier qu'aucun autre, même réel » (Muno, 2001 : 149). Cette fuite intérieure dans l'imaginaire est pour lui un moyen de se détacher de son quotidien morne et de se transposer, momentanément, dans un lieu atemporel et non-situé, dans un monde par excellence insolite où commence une nouvelle vie, mieux que la vie terrestre, celle au-delà du réel.

Dans ces deux textes qui exploitent le motif du tableau, Muno déroge aux conventions du fantastique canonique autant au niveau de la « sémantique objective » que « subjective » (Molino, 1980 : 17). Contrairement aux autres fantastiqueurs, tels T. Gautier, E. A. Poe, O. Wilde ou J. Ray, qui recourent au « fantastique de la représentation » (Steinmetz, 1990 : 91) et se plaisent à animer les personnages du tableau ou à les en faire sortir, tous terrifiants et maléfiques, Muno fait l'inverse : ses personnages humains s'infiltrèrent dans le cadre de la toile, sans crainte et sans angoisse, tentés par l'Inconnu. Et bien qu'ils s'y figent à jamais, ils y trouvent visiblement du bonheur. Le narrateur de *L'homme qui s'efface* le confirme explicitement : « M. Rami n'a rien envie de dire. Il est heureux. Heureux » (Muno, 2001 : 195).

Les quatre textes étudiés synthétisent les traits caractéristiques du fantastique munolien. Comme dans ses autres récits fantastiques, l'écrivain renonce au surnaturel anxiogène et fait plonger l'insolite en pleine vie quotidienne sous la forme la plus naturelle du monde et sans briser sa cohérence. L'attitude calme et consentante

des personnages confrontés au surnaturel, appelée l'« indifférence affective » par L. Vax, supprime à son tour le côté inquiétant du phénomène : « Le surnaturel entre naturellement dans [leur] vie. De fait, il est moins angoissant. Il est même presque agréable » (Vax 1987 : 224, 225). Chez Muno, il n'est pas seulement agréable, mais aussi bénéfique, salutaire même, car il est associé à la délivrance du carcan de la vie quotidienne, monotone et insipide. Loin d'égarer l'esprit, le fantastique munolien se fait plausible, serein, souvent même sécurisant et, par là, dépassionne efficacement l'aventure - aussi singulière soit-elle - pour polariser l'attention du lecteur sur des problèmes d'ordre social ou existentiel.

La peinture comme source d'inspiration

Bien que Muno déclare aimer Delvaux, Khnopff et Magritte (La Fère, Janssens, 1984 : 126), son fantastique ne s'appuie que sur les toiles de ce dernier. Son engouement pour le peintre surréaliste n'est pas aléatoire, étant donné que leurs œuvres ont beaucoup de points communs. Dans leur production - l'une picturale, l'autre scripturale - ils façonnent un monde dont l'évidence n'est qu'un leurre et le réel n'est qu'une apparence construite sur des conventions. Les deux artistes transforment la réalité la plus banale en mystère, révèlent l'imprévisible là où personne ne s'y attend, tant elle semble insignifiante et familière. Et les instruments dont ils se servent pour miner la réalité sont également les mêmes : sur le plan thématique, ils puisent dans un répertoire d'objets profondément banals, hétéroclites, qui, sortis de leur contexte habituel, *bouleversent* en interrompant leur ronronnement quotidien et rassurant⁴ ; sur le plan esthétique, les deux artistes recourent à l'improbable, à l'absurde et à l'humour pour provoquer la surprise stimulant la réflexion sur l'homme et sa place dans le monde. Quant à la rhétorique, nous y décelons aussi quelques ressemblances : ils utilisent la mise en abyme, jeux de mots, titres à double sens, métaphores et, enfin, interactions des images et des mots. Tous ces procédés acquièrent une fonction cognitive, car ils concourent à montrer que la réalité n'est pas telle qu'elle paraît, font voir le mystère derrière les apparences ou, en termes munoliens, l'« *envers étrange* » du quotidien (Muno, 2001 : 160).

Dans l'écriture fantastique de Muno, il y a deux textes qui se réfèrent aux tableaux concrets de Magritte, à savoir *Le mal du pays* (1979) et *Les chaussures d'Olaf* (1985). Le premier s'associe à la toile homonyme du peintre (1940) triplement : par le titre, la dédicace (« À la mémoire de René Magritte ») et la thématique ; il en constitue l'*ekphrasis* « évidente », « classique », qui correspond à la traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue et souvent indiquée explicitement par l'écrivain (Eco 2007 : 228). La nouvelle met en scène Walter qui, à l'instar de tous les personnages munoliens, est prisonnier d'une existence grise et monotone. Ne la supportant plus, il sort, un soir,

dans la ville et se retrouve soudainement devant un pont étrange qui continue à l'infini. L'homme remarque que l'endroit change de configuration dans l'éclairage nocturne et se montre sous un autre visage. Une brèche s'ouvre, la réalité se lézarde et entrouvre la porte à un ailleurs fantastique. La présence de ce pont fantasmagorique qui mène hors du monde, invisible jusqu'à présent, est l'incarnation de l'impossible, comme la présence - fort inattendue - du lion et de l'ange noir dans la toile de Magritte.

Par cette association inhabituelle du lion et de l'ange noir et par leur ancrage dans un lieu ordinaire et connu Magritte atteint le même effet esthétique que Muno : en surprenant l'observateur, il ne lui permet plus de penser d'une manière stéréotypée et, par là, l'engage sur la voie du mystère. La peinture devient donc un instrument de libération et de connaissance. Comme le note Scutenaire, « grâce à Magritte, la peinture abandonne son emploi d'amuse-l'œil, d'excitant et d'exutoire sentimental pour commencer à aider l'homme à se trouver, à trouver le monde » (Scutenaire, 1947 : 7-8). Tel est également le but du fantastique munolien (Cf. De Decker, Andriat, 1980 : 44).

Quant à la nouvelle *Les chaussures d'Olaf*, elle se fonde thématiquement sur le tableau *Le modèle rouge* (1935) qui représente des chaussures-pieds. Cette toile constitue un véritable calembour visuel d'autant plus qu'elle porte un titre visiblement incompatible avec l'image peinte, ce qui provoque inmanquablement la pensée du spectateur⁵. Les interprétations en sont nombreuses et variées et telle est exactement la fonction que l'artiste attribue à sa production : le tableau - image peinte et image verbale - est censé ouvrir de multiples chemins à l'esprit du contemplateur.

Dans cette nouvelle, Muno pratique l'*ekphrasis* « occulte », telle que la conçoit U. Eco : elle « se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible », sans nommer l'image visuelle dont elle est le substitut (Eco 2007 : 230). Le sémioticien parie sur la réaction du lecteur cultivé, capable de reconnaître la peinture inspiratrice et apprécier le fait que cette *ekphrasis* soit celle d'une œuvre d'art⁶. Ce qui a lieu dans le cas des *Chaussures d'Olaf* de Muno. Bien que nous ne disposions d'aucun aveu de parenté entre la toile de Magritte et la nouvelle munolienne, le discours verbal de celle-ci nous la fait facilement reconnaître. Le texte pivote autour d'une paire de souliers qui changent complètement la vie de Walter. Les chaussures d'Olaf éponymes sont les chaussures d'un cousin mort que le protagoniste met pour une fête de famille et qu'il n'enlève plus, tant elles lui paraissent commodes. Elles épousent parfaitement la forme de ses pieds afin de faire « l'effet d'une seconde peau », même au sens littéral du terme car, un jour, elles commencent à empester comme la peau d'un cadavre en décomposition : « À vomir. Les escarpins puaien la mort ! » (Muno, 2001 : 335). L'odeur fétide que dégagent les souliers semble être en connivence avec la mer, en une connivence sinistre, puisque la matière aquatique, chez Muno, reste en rapport symbiotique avec la mort (Cf. Bizek-Tatara,

2013) : les chaussures forcent l'homme à marcher vers la mer, à s'en approcher. Walter joint l'eau, y trempe ses souliers qui changent, du coup, en « bottes de boue mêlées de sanie ». Il tente d'enlever les chaussures « mortes elles-mêmes depuis vingt ans. Une seconde peau, mais pourrie ! », mais une force le saisit par derrière et le jette dans la mer, thanatomorphe et catamorphe, qui l'engouffre à jamais (Muno, 2001 : 337).

La pertinence du rapprochement du texte de Muno à la toile de Magritte est attestée également par la façon - fort conforme à la poétique du fantastique - de construire l'arrière-plan de l'histoire. Les planches de bois au fond de la toile, soigneusement intégrées, ont un aspect très réaliste, anodin même, ce qui rend d'autant plus étrange cette paire de chaussures-pieds. Il en est de même dans l'histoire de Muno qui se déroule dans un cadre réel, ordinaire et vérifiable, doué d'une homogénéité illimitée. Cette forte inscription réaliste, dont le but principal est de créer l'illusion référentielle, garantit l'efficacité esthétique du récit fantastique où plus la réalité paraît ordonnée, familière et solide, tel un *effet de réel*, plus son bouleversement est déstabilisant. Le fantastique, note J.-J. Pollet, « joue le jeu de la mimésis pour mieux déconstruire la réalité » (Pollet, 1997 : 16). Cette superposition de la familiarité et de la différence, du banal et de l'étrange, ô combien fréquente chez Muno et Magritte, provoque toujours une sensation d'irréalité et de dépaysement qui remet en cause la perception et la connaissance du réel⁷.

Nos analyses nous amènent à constater que, dans ces deux récits, il ne s'agit nullement d'un exercice d'*ekphrasis* traditionnelle, voire d'une opération de transcodage qui consiste à dire par les mots ce que l'image donne à voir. Dans *Le mal du pays*, l'écrivain prend des libertés par rapport à l'original : bien qu'il y mette en scène un pont fantasmatique avec des lampadaires Belle Époque - évoquant inmanquablement ceux de la toile - il n'y mentionne point l'ange noir et le lion. Qui plus est, en tissant son histoire autour de l'image figée sur la peinture et en n'en faisant qu'un fragment de sa *diégèse*, il l'anime, l'enrichit et la transforme : son récit brise l'unité temporelle de l'image statique, introduit des éléments proleptiques et analeptiques par rapport à la scène représentée et renvoie le lecteur en-dehors de l'œuvre picturale. Pareil dans *Les chaussures d'Olaf* : l'écrivain y reprend le motif central du *Modèle rouge* - les chaussures-pieds - et construit autour de lui sa *fabula*. Ainsi, ces deux *ekphrasis* se présentent non pas comme une *transposition*, telle une copie verbale d'une représentation visuelle, mais plutôt comme une *adaptation* scripturale, libre et hautement personnelle des toiles de Magritte. Celles-ci nourrissent son inspiration et jouent le rôle du moteur de l'écriture ou du *générateur de texte* qui met en mouvement le récit, le déclenche et l'oriente.

Pour compléter cette brève analyse consacrée aux sources d'inspiration picturale de Muno, il nous semble indispensable d'évoquer *La carrière du peintre Grenu* (1983).

Muno y décrit une amusante histoire d'un peintre, Martial Grenu, qui renonce à peindre pour les voyants en faveur des aveugles. Le changement ne va pas de soi, mais il est mis en branle par la visite, fort inaccoutumée, d'un aveugle dans la galerie de peinture où l'artiste expose ses toiles. L'infirmes s'approche d'un tableau et, en le tâtant de ses doigts, décrit, au grand étonnement du peintre, ce qu'il représente. Cette visite est une vraie révélation : resté seul, le peintre ferme les yeux et promène ses doigts sur les toiles ; il a l'impression de les découvrir, de les « voir » pour la première fois et autrement. Sa stupéfaction atteint le paroxysme lorsqu'il ouvre les yeux et les « regarde » de manière traditionnelle : « quelle déception ! » pense-t-il, « ces couleurs criardes, approximatives... tout son talent, décidément, était dans le relief » (Muno, 1983 : 90). La nouvelle expérience lui fait changer de méthode : désormais, Martial Grenu peint sans lunettes et sans lumière, presque à l'aveuglette. Il remplace également les avis « Défense de toucher » par les écriteaux « On peut toucher », en lettres rouges et en relief et, pour donner l'exemple aux timides, il effleure lui-même ses toiles de caresses.

Le personnage de Martial Grenu fait incontestablement appel au peintre Marcel Duchamp qui, en 1947, s'est révolté contre l'hégémonie de l'œil dans le domaine des arts visuels et a placé en bas d'une de ses œuvres, représentant un sein féminin, la légende : « Prière de toucher ». Ce faisant, il invitait facétieusement les visiteurs à transgresser le double tabou : celui qui encadre les comportements au musée où l'« on est prié de ne pas toucher »⁸ et celui qui pèse sur certains gestes érotiques dans les espaces publics. Muno reprend les idées de Duchamp et tisse autour d'elles son histoire. La méthode appliquée par le peintre Grenu, inspirée par l'aveugle, montre que l'on peut voir par le toucher. Par là, Muno fait une sorte d'apologie du toucher et bouscule le privilège accordé depuis toujours, par la science et la philosophie, au sens de la vue dont Platon avait fait dans l'allégorie de la caverne le modèle même de la connaissance.

Conclusion

Muno décrit rarement les toiles qu'il fait apparaître dans ses narrations et, le plus souvent, il ne réduit leur évocation qu'à une brève mention. S'il procède à leur description, celle-ci est soit très courte et peu détaillée soit substituée par le récit et peu fidèle à la toile-source. Les références à la peinture remplissent chez Muno deux fonctions importantes : celle du thème littéraire, pierre de touche de l'intrigue, et du générateur du texte, voire du déclencheur du fantastique et du processus de création scripturale.

Muno n'est pas de cette « race » d'écrivains-peintres qui, dotés d'un sens plastique particulièrement aiguë, « font voir en littérature ». Toutefois, en tant qu'écrivain belge qui se revendique de son *plat pays* et de sa culture, il tient à ce que son écriture

reflète ses origines et soit belge. Il se réclame de l'héritage des grands écrivains-peintres et considère l'interaction entre littérature et peinture comme une particularité de la littérature belges, comme une marque d'origine, une sorte de label distinctif dans le monde des lettres francophone. En enrichissant ses textes de références à la peinture, Muno les inscrit dans la tradition littéraire belge.

Bibliographie

- Andriat, F. 1880. « Jean Muno : la fantaisie du désespoir », *Cyclope-DEM*, n°s 28-29-30, pp. 5-18.
- Aron, P. 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Ecritures*, n° 36, pp. 82-91.
- Baronian, J.-B. 1978. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- Bizek-Tatara, R. 2013. « L'eau dans les nouvelles fantastiques de Jean Muno ». In : *Fantastyka XIX-XX wieku. Kanon i obrzeża*. Lublin : Wyd. UMCS.
- Brogniez, L., Jago-Antoine, V. 2000. « Introduction », *Textyles*, n°s 17-18, pp. 5-9.
- De Decker, J., Andriat, F. 1980. « Jean Muno », *Cyclope-Dem*, n°s 28-29-30, pp. 43-50.
- La Fère, A.-M., Janssens, A. 1984. *Autour de ma chambre. Entretiens avec 11 écrivains et un peintre*. Bruxelles : Labor.
- Frickx, R. 1989. « Les jeux de rôles de Jean Muno ». In : *Jean Muno (1924-1988)*. Lausanne : L'Age d'homme.
- Heffernon, J. A. W. 2004. *Museum of Word. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* [1993]. Chicago and London : the University of Chicago Press.
- Laoureux, D. 2006. *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*. Bucarest : Musée National d'Art.
- Laoureux, D. 2008. *Peintres de l'encrier*. Bruxelles : Le Livre et l'estampe.
- Linze, J.-G. 1980. « Contes naïfs », *Revue générale*, n°s 6-7, pp. 93-94.
- Louvel, L. 2002. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR.
- Magritte, R. 1929. *Les mots et les images*. Bruxelles : Labor.
- Millet, G., Labbé, D. 2005. *Le fantastique*. Paris : Belin.
- Molino, J. 1980. « Trois modèles du fantastique », *Europe*, n° 611, pp. 12-26.
- Moreels, I. 2003. « Dialogue entre le texte et image dans l'œuvre de Jean Muno », *Estudios Franceses y Francofonos*, n° VI, pp. 707-720.
- Muno, J. Royer. 1983, *Entre les lignes*, Bruxelles : Paul Legrain.
- Muno, J. 2001. *Œuvres choisies*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- Pollet, J.-J. 1997. *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. Paris : Nathan.
- Scutenaire, L. 1947. *René Magritte*. Bruxelles : Sélections.
- Steinmetz, J.-L. 1990. *Le fantastique*. Paris : PUF.
- Tibi, T. 1998. *Aspects de la nouvelle*. Perpignan : Cahiers de l'Université de Perpignan.
- Tritter, V. 2001. *Le fantastique*. Paris : Ellipses.
- Vandromme, P. 1990. *Lettres du Nord*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Vax, L. 1987. *La séduction de l'étrange* [1965]. Paris : PUF.

Notes

1. Bien que, dans les deux recueils, chaque conte soit apparié à une image graphique, ils

répondent à des situations de création différentes. En effet, en rédigeant *Contes naïfs*, Muno a pris comme points de départ des toiles d'artistes contemporains, choisies par un comité de spécialistes en matière artistique. Quant à *Entre les lignes*, les dessins de Royer assortis aux contes de Muno ont été sélectionnés après la rédaction des textes.

2. Nous allons analyser tous les autres récits fantastiques de Muno qui sont liés à la peinture. Notre investigation portera sur le recueil de contes *Entre les lignes* (1983, 25 contes) ainsi que sur deux recueils de nouvelles - *Histoires singulières* (1979, 10 nouvelles) et *Histoires griffues* (1985, 11 nouvelles) -, le roman *L'homme qui s'efface* (1963) et *Nouvelles inédites* (12 nouvelles), qui sont tous réunis et publiés en 2001 dans les *Œuvres choisies*.

3. Cette gravure n'est point décrite.

4. Ce que Lautréamont nommait « la rencontre du parapluie et de la machine à coudre ».

5. Magritte explique clairement pourquoi : « Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique. [...] cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques longtemps ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point parvenue à élucider » (Magritte, 1929 : 80).

6. « Dans une *ekphrasis* occulte - explique U. Eco - on part du double principe que si le lecteur naïf ne connaît pas l'œuvre visuelle dont s'inspire l'auteur, il doit pouvoir en quelque sorte la découvrir en imagination, comme s'il la voyait pour la première fois ; mais aussi que si le lecteur cultivé a déjà vu l'œuvre visuelle inspiratrice, le discours verbal doit être en mesure de la lui faire reconnaître » (Eco, 2007 : 247).

7. Pour compléter notre brève investigation sur les affinités du fantastique munolien avec la peinture de Magritte, il nous paraît intéressant d'en évoquer une autre, celle de Muno lui-même avec le personnage de *La reproduction interdite* (1937). La toile présente un homme, M. Edward James, vu de dos et se tenant devant un miroir, et un livre posé sur la cheminée. Dans le miroir, le reflet du livre est normal, présenté à l'envers comme il se doit, alors que celui de l'homme n'est pas comme la réalité le commanderait : la glace le reflète de dos et non de face. Muno se croyait être à l'image de M. James qui, privé de reflet, de visage, est, par métonymie, privé d'identité. L'écrivain l'avoue lui-même : « Il m'arrive de me dédoubler comme ce monsieur [...] qui, dans une toile de Magritte, se voit de dos dans un miroir ». P. Vandromme corrobore cette déclaration en disant que « Jean Muno se voyait de dos, parce qu'il osait se regarder en face » (Vandromme, 1990 : 95). Effectivement, l'écrivain a toujours cherché, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, à affirmer sa présence, à proclamer *je suis*, malgré sa transparence, sa discrétion, sa difficulté d'exister socialement. En s'investissant dans ses personnages, ses multiples avatars de papier, il se mettait en situation, « voire en cause, à la recherche [...] de son *moi* réel à travers ces autres *moi* de son imagination » (Frickx, 1980 : 19). C'est dans l'écriture qu'il reflète sa personnalité, qu'il y cherche son vrai *moi* en s'observant comme dans un miroir, « comme si moi était un autre », comme s'il assistait à un jeu de rôles, tantôt acteur, tantôt spectateur, celui qui regarde et qui est regardé.

8. Dans les cabinets de curiosité des XVII^e et XVIII^e siècles, comme dans nombre de musées jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la manipulation était le complément obligé de la découverte visuelle.