

## Le paradigme de l'absence dans l'œuvre de Jean Muno

### Introduction

Les œuvres de Jean Muno, aussi riches et diversifiées qu'elles soient, sont toutes unies par la récurrence de certains thèmes fondamentaux qui se déclinent d'un texte à l'autre. En dialoguant continuellement, ses romans, contes et nouvelles s'approfondissent et se complexifient pour se souder en une œuvre unique qui, sous des apparences acerbes et désinvoltes, reste une quête perpétuelle du *moi* profond de l'auteur ainsi que la recherche du sens de notre commune existence mortelle dans/par l'écriture. Comme le précise F. Andriat, « l'œuvre munolienne est une large spirale qui évolue lentement, presque scientifiquement, une spirale minutieuse où chaque arrêt a son importance » (1980 : 7). Dans notre propos, nous voulons privilégier un puissant motif de sa création littéraire, celui de l'absence qui, sous différentes formes, s'impose avec force à celui qui cherche à cerner les constantes de l'univers imaginaire de Jean Muno.

### 1. La fuite dans le rêve

Le thème de l'absence est nécessairement lié à celui de la fuite qui, chez J. Muno, occupe incontestablement une place particulière, car ce motif jalonne, comme un souci obsédant, toute sa production littéraire. Dans maints textes de l'auteur, les personnages s'évadent de leur quotidien routinier et constricteur en faisant des promenades, des flâneries ou des voyages solitaires qui sont propices à la rêverie, à la méditation et au repli sur soi. Quant aux causes de leurs fugues, elles sont invariablement les mêmes : les héros se tirent de leur univers familial, carcéral et asphyxiant pour se délivrer soit de leurs épouses ennuyeuses soit de leurs parents autoritaires.

Dans *Le gant de volupté*, Peter Manderley entreprend souvent des marches hasardeuses dans la ville pour oublier la grisaille de sa vie où tous les jours se ressemblent inlassablement. Il ressent une impression « de stagnation, de mise hors je », car « plus rien ne lui arrivait et, forcément, il n'avait plus rien à raconter à personne. Même avec Françoise, ça sonnait faux ! Des mots postiches pour cacher le silence » (Muno, 1979 : 15). Dans *La Dame-au-chien*, le protagoniste-narrateur avoue fuir sa femme

Mariette en faisant du jardinage, puis en s'adonnant à la rêverie dans le silence du parc Château-Malaise (1979 : 15). Il en est de même avec Paul Rigaud de *L'île des pas perdus* : étranger à son épouse Suzanne, absorbée entièrement par les occupations ménagères, il s'isole dans le souvenir et le rêve. La situation intime de Dolf Cnorrhinmus n'a rien d'exaltant non plus : le héros de *Liguane* ne supporte plus la perfection, la certitude et l'exemplarité froide qu'incarne sa fiancée. Soumise toute entière à l'artifice, aux rites et aux conventions, elle règle la vie de l'homme sur des habitudes invariables et le condamne à un éternel ennui. Celui-ci avoue : « Demain ressemblerait à aujourd'hui comme cette minute à la suivante » (1979 : 167). La froideur de la femme et le schématisme de ses gestes contribuent à éveiller la haine et la répulsion chez Dolf :

[...] une mante religieuse [...] Des gestes de bête, des expressions de bête, des coquetteries de bête. [...] Ce que je haïssais le plus chez elle, c'était la bête ! et chacun de ses mouvements, chaque détail de sa dérisoire parade l'empêtrait un peu plus dans le piège invisible que lui tendait ma haine (1979 : 169).

Les personnages munoliens vivent mal la monotonie étouffante de la vie en ménage où, selon F. Andriat, les époux « sont l'image parfaite du couple bougie » et « fondent lentement ensemble sans que rien ne puisse arrêter leur progression vers l'ennui, vers l'absence ou, mieux, vers la fausse présence » (1980 : 8).

Dans l'œuvre de Muno, la promenade, l'errance ou l'attente sur un banc dans un parc se présentent comme une délibération intérieure : c'est un moyen de se détacher d'un quotidien morne, de se livrer à soi-même ou, comme le formule l'écrivain, « à une certaine vacuité révélatrice de sa condition » (Andriat, 1982 : 320). Cette fuite dans le rêve permet de s'absenter de la réalité décevante : éloignés des tracasseries de la vie quotidienne, les personnages se replient sur eux-mêmes, se calment et retrouvent une contenance. J. Gousseau ajoute, en confirmant notre raisonnement, que « l'ampleur de l'espace et le vide du temps s'unissent pour constituer un moment de vérité : quand l'homme, livré à lui-même est confronté à l'essentiel, acculé à un retour sur soi » (1998 : 139). Cet isolement momentané, « la grande solitude intérieure », comme l'appelle Rilke<sup>1</sup>, est salutaire et apaisant : c'est un remède à la grisaille de l'univers-carcan réglé sur des habitudes invariables.

La fuite à la fois physique et mentale favorise également l'émergence du fantastique, car c'est lors de ces échappées que les personnages découvrent l'existence d'une autre réalité, parallèle à la leur, un univers insolite de l'au-delà. Il est à souligner

---

1. Dans ses *Lettres à un jeune poète* Rilke écrit : « Une seule chose est nécessaire : la solitude. La grande solitude intérieure. Aller en soi-même et ne rencontrer, des heures durant, personne - c'est à cela qu'il faut parvenir. [...] Cherchez à faire resurgir les sensations englouties [du] vaste passé ; votre personnalité s'affirmera, votre solitude s'étendra pour devenir une demeure de douce lumière, loin de laquelle passera le bruit des autres » (2005 : 43).

qu'ils pénètrent souvent dans le monde souterrain grâce aux femmes ténébreuses, attrayantes et bienveillantes, bien que porteuses de mort. Dans *Le gant de volupté*, la propriétaire du gant, belle et distinguée, offre au protagoniste des plaisirs sublimes par des caresses. La dame-au-chien éponyme, l'Eva mystérieuse de *Liguane* et la promeneuse énigmatique des *Chaussures d'Olaf* initient le protagoniste dans la voie vers l'Inconnu, vers une nouvelle vie dans l'obscur royaume de l'au-delà. Notons que ce type de doublet est largement répandu dans la littérature fantastique (Tritter, 2002 : 69). La femme réelle possède souvent sa réplique supérieure dans le monde onirique auquel aspire le héros : séduisante, imprévisible et dangereuse, la femme fantasmée est le contraire de son succédané dans la fade réalité. La « belle ténébreuse » munolienne est donc le caractère renversé de la femme réelle, soumise aux artifices et aux conventions, étroite et bornée d'une quotidienneté morne. Celle-ci, envahissante et tyrannique, emprisonne l'homme dans un petit univers douillet d'où il lui est difficile de s'échapper.

Quand ce ne sont pas les épouses qui enferment le personnage, ce sont ses parents qui l'ennuient et le poussent à s'enfuir. La fugue atteint son paroxysme dans un roman au titre manifestement évocateur – *L'homme qui s'efface* – où le protagoniste, M. Rami, las d'être surveillé par sa mère possessive, disparaît en s'envolant, emporté par un gros parapluie, pour un merveilleux voyage dans des lieux atemporels et non situés. Il n'en revient pas, mais sur la gravure accrochée au mur de la classe où il enseignait, sa silhouette apparaît, assise sur un banc, à côté de la jeune fille – sa bien-aimée fantasmée.

Dans *L'Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*, sorte d'autobiographie parodique, le héros échappe à l'autorité parentale en s'enfermant dans les doubles vécés qui sont pour lui un lieu propice à la libération à la fois du corps<sup>2</sup> et de l'esprit :

[...] mon lieu de prédilection pour rêver, c'étaient les doubles vécés. [...] Dans ces lieux, je me sentais vraiment chez moi. Je m'installais bien commodément, comme s'il se fût agi chaque fois d'une occasion majeure, et je poussais un peu, pas trop, afin de ne point gaspiller les matières (Muno, 1986 : 82).

Cette « fuite dans le décor », comme l'appelle le narrateur, devient une forme d'évasion de l'univers austère des Clauzius<sup>3</sup>. C'est un « EXODE sur place, l'EXODE

---

2. Selon J.-M. Klinkenberg *L'Histoire exécrationnelle...* est, entre autres, « le roman de la défécation ». Les défécations, pudiquement désignées par le mot-valise *cacastrophe*, rythment d'abord la jeune scolarité de Papin. Le critique ajoute que toute sa vie le héros « trouvera dans les doubles vécés le lieu idéal pour la rêverie et la libération du corps » et que le caca devient même le « personnage capital, accompagné de ses voisins naturels : le pipi et le pet ». Dans la littérature carnavalesque, à laquelle le roman munolien s'apparente à plusieurs reprises, la défécation a une fonction libératrice, car elle permet d'échapper à toute forme de contrôle (1998 : 397).

3. Les parents de Papin, « Madame » et « Monsieur » portent un patronyme évocateur – Clauzius, qui renvoie au participe passé latin *clausus* signifiant *fermé*. Ce terme traduit parfaitement l'esprit étriqué des personnages, attachés aveuglément à leur culture nombriliste et à la morale petite-bourgeoise.

chronique, le faux bond toujours recommencé » (1982 : 214). Voilà comment le héros définit ses échappées dans le rêve :

La rêverie c'est un plaisir économique et discret [...]. On est là sans y être, ni absent ni présent, les Clauzius vous regardent, retournent à leurs livres, et vous, un peu au-dessus, en retrait, en partance... A bientôt Clauzius ! Quel savoureux plaisir de vous fausser compagnie ! (1982 : 81).

Il semble que l'évasion dans l'imaginaire soit la chose que les parents, tous les deux enseignants exigeants et sévères, ont le mieux apprise à leur fils :

[...] Le rêveur absolu, toujours en état de lévitation intime, enchaînant ses insomnies du jour à celles de la nuit !... Souvent, quand je pars en vacances, que je roule durant des heures pour échouer finalement devant un paysage quelconque, dans une petite plage triste, une station bêtement familiale, loin de toutes les étoiles qui attirent les autres, souvent je me demande : « Qu'es-tu venu faire ici, Papin ? » La réponse est simple : je suis venu rêver. Je suis venu chercher le vide, l'attente, l'ennui propice au rêve qui seul me rend heureux. C'est comme pour faire comme tout le monde que je me dépayse, mais j'en éprouve pas vraiment le besoin. En fait, depuis l'enfance, grâce aux Clauzius, la vacance est en moi (1982 : 82).

La notion d'évasion, de fuite, d'exode et de vacances est centrale dans ce roman. Nous pouvons même dire que c'est à la faveur de cette brèche que la vraie vie commence pour Papin, car elle lui permet de se délivrer des impératifs familiaux et mondains, de se pencher sur lui-même, de s'étudier, de rechercher son *moi*. Dans une perspective ontologique, c'est la voie royale pour découvrir le sens de son existence. Cette capacité de s'absenter de la réalité et de s'abandonner dans la rêverie est aussi un art de vivre ou, mieux encore, de survivre, car elle aide le héros à échapper aux situations difficiles, à les court-circuiter ou à les surmonter. Finalement, c'est cette aptitude à s'enfuir de son présent qui le sauve du désespoir.

Il en est de même dans deux nouvelles fantastiques : *Page parmi les pages* et *Les chaussures d'Olaf*. Dans la première, un vieux retraité, Bernard, se rend tous les après-midi au parc où, « à l'écart du monde », il sombre dans la rêverie. Pour cet homme solitaire et retiré de la vie, la fuite dans le rêve, dans les souvenirs de passé, constitue la seule forme de bonheur qui rend son existence « plus supportable ». Assis sur un banc, il se sent transposé dans une autre réalité :

Plus qu'un sentiment en vérité : une sensation de tout l'être. Intégré, miraculeusement intégré, dans un monde sans déchets, sans bavures ! Sans vieillesse ! [...] Il se prenait à songer à sa propre existence, ce qu'elle avait été, ce qu'elle était devenue, mais vue d'ici, c'est-à-dire vue d'ailleurs. Etrange, nullement désagréable – apaisant. En connivence intime avec le paysage (Muno, 2001 : 585-586).

Dans *Les chaussures d'Olaf*, le protagoniste Walter s'éclipse aussi dans son jardin, où tout au fond du décor, assis sur un banc, il s'abandonne à la rêverie, à « ses papillons noirs » (2001 : 585). Mais dérangé de plus en plus par sa femme, il s'absente en faisant des promenades qui, avec le temps, deviennent une vraie *dromomanie*, c'est-à-dire une impulsion irrésistible, presque pathologique, à marcher ou à vagabonder (Régis 1910). Plongé dans ses pensées, il éprouve un sentiment d' « exil », de « délivrance », de se trouver dans « un état de lévitation intime, une sorte de souveraine passivité – la volupté d'être et de n'être pas » (2001 : 326, 328). En évoquant ses souvenirs, il parvient à faire le bilan de sa vie et à prendre du recul par rapport à lui-même. Notons que cette démarche n'est pas dépourvue de fondement, car telle est, entre autres, la fonction de la rêverie. Selon Bachelard, « c'est dans la rêverie que l'homme peut formuler son *cogito* », car :

[...] la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente – lui, en chair et en os, qui devient un « esprit », un fantôme du passé ou du voyage (Bachelard, 1961 : 129).

Il est aisé d'observer que les textes cités de Muno ne contiennent que très peu de descriptions des fugues en tant que telles, mais presque uniquement des descriptions des rêveries. Ainsi l'écrivain subordonne la fuite extérieure à la fuite intérieure. Le but des évasions solitaires du *petit homme seul*<sup>4</sup> consiste donc à offrir à son âme l'occasion de s'enfuir du réel décevant pour le délicieux envol dans le monde de l'imagination<sup>5</sup>. Chez Muno, le rêve et la fuite sont indissociables. M. Raymond rappelle que le verbe *rêver* vient du mot latin *reexvagare*, ce qui explique que le sens premier de ce verbe soit *vagabonder*, c'est-à-dire *errer au dehors* (1962 : 159). Donc si *rêver* s'apparente à l'origine à *se promener*, le mot *rêver* ne signifierait pas seulement *errer au dehors*, mais aussi *errer au dedans*. L'association de la rêverie à une forme de vagabondage intérieur nous fait penser aux romantiques allemands<sup>6</sup>, tels Eichendorff, Goethe, Novalis ou Tieck, chez qui la promenade solitaire en nature s'avère un meilleur catalyseur de rêveries. Elle nous évoque également *Les Rêveries du promeneur solitaire*<sup>7</sup> de J.-J.

4. Expression forgée par R. Frickx pour caractériser le protagoniste munolien qui, sous ses multiples avatars et malgré la complexité croissante, demeure toujours pareil à lui-même (1980 : 24).

5. Selon H. Klüppelholz, le *petit homme seul* de Muno, est « un homme rêveur », hanté « par un secret, une ambition, un désir » (2004 : 239).

6. Sur le thème de l'errance et du rêve chez les romantiques allemands voir : (Tinès 1976).

7. Rousseau développe la même idée au sujet de ses « promenades solitaires » dans la troisième lettre à Malesherbes : « J'allais alors d'un pas plus tranquille chercher quelque lieu sauvage dans la forêt, quelque lieu désert ou rien ne montrant la main des hommes n'annonçât la servitude et la domination, quelque asile où je pusse croire avoir pénétré le premier et où nul tiers importun ne vint s'interposer entre la nature et moi » (1959 : 1139-1140).

Rousseau où celui-ci *erre au dehors* pour mieux *errer au dedans*, pour « joui[r] [...] de soi-même et de sa propre existence » (1959 : 1047). Chez Rousseau, comme chez Muno, la fuite crée un état de solitude grâce auquel peuvent naître les rêveries et les jouissances imaginaires du *moi*. Bachelard, qui ne pense nullement aux poètes allemands ou au philosophe français, note néanmoins :

Quand un rêveur de rêveries a écarté toutes les « préoccupations » qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci, qui lui vient du souci des autres, quand il est vraiment ainsi *l'auteur de sa solitude*, quand enfin il peut contempler, sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. Soudain un tel rêveur est *rêveur du monde*. Il s'ouvre au monde et le monde s'ouvre à lui (Bachelard, 1962 : 148).

Dans l'écriture de Muno, le monde qui s'ouvre à son *petit homme seul* est un monde par excellence insolite où commence une nouvelle vie, une vie au-delà du réel. En effet, comme l'a dit Nerval, « le rêve est une seconde vie » (1987 : 7).

## 2. L'absence d'une identité individuelle

A lire les textes de Muno, nous sommes frappée par la récurrence du thème de l'absence d'une identité individuelle, connoté intrinsèquement à celui du dédoublement et de la recherche du *moi* profond. Il affirme son importance surtout dans *Le Joker* afin de devenir son thème central. Le roman présente, d'une manière manifestement parodique, l'histoire de l'ascension sociale d'Alphonse Face, un être velléitaire et sans grandeur, qui devient inopinément un charmant antiquaire. Sa métamorphose n'est pourtant nullement due à ses ambitions ou à ses agissements, mais au regard des autres<sup>8</sup> : la puissance démiurgique de celui-ci est immense, car le fait d'être regardé sort le héros de la transparence sociale, du néant existentiel.

Ce bibliothécaire terne, vieux garçon vivant sous la tutelle d'une mère autoritaire, est un individu passif et falot, un parfait antihéros. L'homme est tellement insignifiant qu'il reste invisible : « il est, par excellence, celui qu'on ne voit pas » (Frickx, 1989 : 25). Pourtant, un jour, tout change miraculeusement, comme par enchantement : le fonctionnaire effacé devient un des antiquaires les plus estimés de la ville, grâce à un petit chien de luxe. Le bichon vient faire chavirer la vie routinière du héros et le rend soudain visible aux autres :

Il faut l'admettre, même si c'est un peu ridicule : depuis que tu promènes le bichon de Jasmine, la rue s'est métamorphosée. Elle a perdu son masque d'indifférence. On te voit, on te reconnaît ; tu existes pour les gens. Vous chantonnez ensemble, à l'unisson, et

---

8. Sur le regard des autres dans *Le Joker* de Jean Muno voir : (Bizek-Tatara 2011).

comme le premier soir déjà, dans le salon de Mme Face, c'est le petit chien blanc qui fait la musique, réveillant sur son passage la gentillesse qui boudait (Muno, 1988 : 19).

Le chien attire tous les regards qui se posent ensuite sur Alphonse : les gens commencent à le remarquer et à l'attraper dans la rue pour lui parler (1988 : 19-20). Le charme de l'animal déteint visiblement sur le héros : il devient son maître et sort ainsi de l'anonymat, de l'inexistence sociale<sup>9</sup> et, comme un caméléon, devient tel que les autres veulent qu'il soit<sup>10</sup>. Il apprend comment fonctionner dans la société et quelles sont ses règles du jeu : tous font semblant et il faut en faire autant. Le mimétisme ne s'avère qu'un vieil usage, communément approuvé et employé dans la vie quotidienne.

Cependant, la métamorphose s'avère vite destructrice : déguisé en homme qu'il n'est pas, le héros s'efface complètement. « Ma présence, c'est mon absence » avoue-t-il (1988 : 187). La mascarade finit car ce regard extérieur, créateur au début, se détourne du personnage et entraîne sa défaite : les gens cessent de le regarder et provoquent ainsi son anéantissement social. En fin de compte, l'enfer c'est toujours les autres.

Muno y dénonce la société « cannibale » qui oblige l'homme à interpréter des rôles imposés jusqu'à détruire son identité : ne pas avoir de rôle condamne l'homme à l'inexistence, pour reprendre un terme sartrien, *pour-autrui* ; mais d'un autre côté, faire partie intégrante de son rôle, au point d'être entièrement englouti par lui, détruit l'homme *pour-soi*. La morale du texte s'impose avec évidence : pour préserver son intégrité morale, il faut s'effacer, du moins en apparence, s'aliéner d'une « société mangeuse de rêves et des rêveurs ». L'écrivain le confirme dans l'une de ses interviews : « Je crois qu'il faut pouvoir s'effacer en apparence pour n'être pas amené à devoir s'effacer tout à fait. Ne pas trop parader devant les cannibales » (Frickx, 1989 : 137).

La question de l'absence d'une identité individuelle surgit également dans les récits fantastiques qui, malgré leur apparence de légèreté et de comique, sont des portes ouvertes sur un malaise profond. A force de discrétion, le *petit homme seul* finit par devenir transparent, par se dissoudre et disparaître complètement. On ne le reconnaît plus dans *Cocktail* et dans *Une bonne soirée* et on annonce son inexistence dans *Je me demande*<sup>11</sup> :

---

9. Il est pourtant accablant de constater que pour exister, l'homme a dû devenir maître de chien. Pire, il est même inférieur au bichon : Alphonse n'est que « l'ombre démesurée qui [le] suit toujours », « derrière, au bout de la mince laisse de cuir tendre » (1988 : 19). Selon M. Lambert, le héros se mute en chien, car comme celui-ci « il quémande des caresses, il tourne sa tête à droite, à gauche, vers qui lui parle gentiment, il fait le beau, obéit à la moindre injonction pressentie » (1988 : 9).

10. Son patronyme, Face, n'est pas sans importance : il renvoie à un visage, à une surface, à un côté qui porte une figure ou à l'aspect sous lequel une chose se présente, ce qui implique un envers, une façade, voire une apparence simulée. Alphonse devient « tout en surface, sans plus d'arrière-pensée qu'une statue », « la tête délicieusement vide », s'offrant consciemment aux autres pour qu'ils le pétrissent à leur façon : « Que chacun y prenne ce qu'il cherche. Tu leur offres ton visage comme un miroir » (1988 : 39, 41).

11. Le verbe *demander* est ici utilisé dans le sens *réclamer, désirer, rechercher*.



J'essaye de réfléchir, j'hésite. J'ai beau interroger le miroir, la réponse ne s'y trouve pas, ne s'y trouve plus. C'est inquiétant. Tout bien considéré, je me demande... Précisément : je me demande.

*Déclit* ! Une voix administrative, peut-être enregistrée, répond distinctement que je suis absent. Je me demande en vain. Je suis absent.

En conférence, ajoute la voix.

Là, je proteste. Comment serais-je en conférence, alors que je suis ici, dans mon bureau ? Tout seul, devant un miroir vide, en train de me demander...

Justement ! triomphe la voix. Vous vous demandez, c'est bien la preuve !

La preuve de quoi ?

La preuve que vous vous cherchez !

Il me semblait bien qu'il devait y avoir une sorte de redoutable logique derrière tout cela. La voix se fait plus administrative encore. Non seulement, elle répète que je suis absent, mais elle précise que je voyage. A l'étranger. En conférence à l'étranger.

Pourquoi la voix mentirait-elle ? Elle est neutre de toute évidence. Je n'avais plus qu'à m'incliner.

Soit, dis-je en m'inclinant. Je me réappellerai.

C'est ça. Réappelez-vous.

[...] Il faudra que je me réappelle, mais quand ? et quoi ? Je ne sais plus, j'ai la mémoire vide. Et le miroir... Comment réfléchirais-je si plus rien ne me réfléchit ?

La voix avait raison. J'ai perdu mon reflet, je considère mon absence. Oui, je séjourne à l'étranger (Muno, 1983 : 13-14).

Enfin, dans une nouvelle au titre évocateur *Personne*, Bassouillet, assassiné et réduit ensuite à l'état d'ectoplasme, cherche vainement à être vu par les vivants et à leur révéler son assassin. Dans ces histoires à la fois cocasses et troublantes, Muno insiste à montrer que, dans la société contemporaine, le *voir* et l'*être vu* jouent un rôle prépondérant. Le regard a donc une fonction ambivalente, c'est-à-dire démiurgique et destructrice : il sort à la fois du néant et condamne à l'absence sociale.

Muno revient au thème de l'identité individuelle manquée dans *L'Histoire exécrable d'un héros brabançon* où il le décline grâce à l'image de l'ascendance. Nous notons d'emblée que le personnage-narrateur n'a pas de stabilité personnelle : il se refuse toute insertion dans une lignée. Pour se désigner, il utilise des termes contradictoires (enfant « naturel », « adopté » ou « bâtard ») et il ne nomme jamais ses parents « père » ou « mère » : il les appelle « Monsieur » et « Madame ». De plus, le protagoniste n'a ni nom ni prénom, mais on lui attribue le surnom Papin<sup>12</sup> qui se prête à une multitude de variations (Papalet, Papinet, Paperon, Papon, Papitulard, Papillanime) et de déterminations (Papin puant, Papin volant, Papin kamikaze, Papin des villes, Papin de l'âtre, Papin papinant). Or, ne pas posséder de nom équivaut à ne

---

12. Son surnom Papin lui est attribué à cause d'un jeu psychologique cher à ses parents, selon lequel son caractère correspond à celui de Denis Papin, l'inventeur de la machine à vapeur à piston.



pas avoir d'identité car, note J.-P. Resweber, « la nomination fait exister dès qu'elle est dite » (1979 : 98). Cela veut dire que le nom éveille chez l'être nommé la conscience d'exister. Dans le cas du héros munolien, l'absence de nom ne lui permet pas de se définir ; quant à la multiplicité des surnoms, elle contribue inéluctablement à la dépersonnalisation par la multiplication de différentes identités que Papin incarne tour à tour, selon le bon vouloir des autres.

Le déficit identitaire est aussi exprimé par l'image saisissante du « waterput », voire du « trou d'eau originel », qui rythme tout le texte (Muno, 1982 : 65). Comme le remarque J.-M. Klinkenberg, sans aucun doute un lecteur attentif de Bachelard, cette image du puits « a pour intérêt de conjuguer les thèmes de l'eau, du danger et de la profondeur » :

L'eau qu'une thématique universelle associe à la maternité et à la gésine. La profondeur : celle du mystère, mystère des liens que l'on ne peut appréhender, car ils n'existent que grâce au temps révolu. [...] Le danger : le puits où l'on se perd symbolise aussi le risque jamais pleinement conjuré de revenir à l'état de sauvagerie (Klinkenberg, 1998 : 374).

La métaphore de « waterput » développe l'idée de manque d'être, d'identité en creux, que Papin recherche vainement, car sa quête n'aboutit à rien ni sur le plan familial et social ni sur le plan individuel. Obligé perpétuellement de jouer des rôles imposés, il est coincé, « figé dans son rôle, fidèle à sa partition » (Muno, 1982 : 221). D'où vient sa dualité dépersonnalisante : à force de s'identifier au « modèle de Papin », dicté par la famille et la société, de « se répapiniser » continuellement (1982 : 163), le héros prend conscience de l'inexistence, d'être « Rien ». L'épisode extrêmement significatif du « zoiseau railleur », qui à la fois ouvre et clôt le roman, le confirme manifestement : la bestiole demande au narrateur : « Kietù ? » et répond aussitôt « T'es rien, Terrien ! »<sup>13</sup> (1982 : 9, 281). La question et la réponse du volatile s'inscrivent dans l'ontologie négative du non-être, du vide existentiel qui hante perpétuellement le héros munolien.

### 3. L'absence d'une identité nationale

Le personnage munolien, qui ne parvient pas à s'identifier, est à l'image de la Belgique francophone, oscillante entre l'être et le non-être et subissant le prestige écrasant de la culture hexagonale, mais consciente d'être différente et de vouloir le claironner. Les critiques ont unanimement dit et redit que *L'histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* est le roman de la belgitude, le « roman de l'impossible identité » (Klinkenberg, 1998 : 366) où « le drame d'une vie, comme en toile de fond celui de la

---

13. Par les jeux de mots et le recours à la graphie quenellienne, Muno met en évidence les thèmes les plus importants pour lui.

nation, [...] masque incomplètement une déchirure profonde, une blessure inguérissable, un malheur existentiel » (Voisin, 2000 : 224). En effet, la question de l'appartenance nationale problématique court comme un fil rouge dans le texte et elle est posée d'emblée, dès la première page du roman.

Dans le *Prologue*, nous voyons le narrateur regarder une émission de Bernard Pivot réunissant cinq écrivains invités à parler de leurs origines. Le spectateur essaye de s'identifier avec les interviewés et constate amèrement ressembler le plus à l'Alsacien à la langue maternelle incertaine, « dépaycé » à cause de ses racines « contrariées par l'histoire, tordues, farouches, fourbues » (Muno, 1982 : 9). Le narrateur s'interroge sur ses origines et avoue ne pas pouvoir les désigner :

Un peu triste, non ? Pas seulement triste : angoissant, Ne pas savoir où l'on va, soit, c'est banal, mais ignorer d'où on vient ! On se sent perdu quelque part entre Nord et Sud, sans point de repère. Ah ! comme je les enviais ceux qui, depuis quelques années, petits et grands, anonymes ou notoires, à dos d'âne ou de pur-sang, faisaient gaiement retour aux sources ! Comme eux, j'aurais bien voulu me figoler une généalogie, m'inscrire dans une lignée, même modeste. [...] pas question. Elle était close la porte de mes archives, j'arrivais trop tard. J'avais à me contenter de ma propre destinée sans plus, sans rallonge d'aucune sorte ; j'étais comme une parenthèse dérisoire dans un ample et multiple et patoisant discours (1982 : 11).

Finalement, il définit son identité nationale négativement, en termes de manque et d'absence : Papin n'est ni Flamand, ni Wallon, ni Bruxellois, il ne lui reste plus qu'être Belge. Mais l'adjectif est synonyme de médiocre qui « mène à l'inexistence », à être « une addition paradoxale de négations », à « une négation supplémentaire » qui condamne le héros à n'être Rien :

Ni croyants ni vraiment athées, ni de droite ni vraiment de gauche, ni Flamands ni Wallons ni vraiment Bruxellois : que de *ni*, mon Dieu ! N'aurions-nous été finalement qu'une addition paradoxale de négations ? Heureusement nous étions Belges. Oui, tripartites, tricolores et tricornus ! Hélas, des propos des Clauzius se dégageaient aussitôt cette autre évidence : être Belge n'avait guère de sens. Petit pays, petites gens. Rien que des boutiquiers amateurs de football et de sport cycliste. Une nationalité médiocre, une négation supplémentaire, certainement pas une patrie (1982 : 70).

Le passage démontre clairement que, lorsque Papin tente de se définir par rapport à la Belgique, c'est par ses négations et ses refus plus que par ses adhésions. Il n'est, en effet, qu'un hybride de souches différentes, une addition d'appartenances imparfaites, un « bâtard » culturel<sup>14</sup>.

---

14. J. Muno assimile la bâtardise à « être belge » : « Pour ma part, et parfois sans enthousiasme, je me sens, je me suis toujours senti, très belge. C'est-à-dire, double, triple, situé à un carrefour excentrique,

La dualité nationale du héros est parfaitement exprimée à travers la description de son microcosme – son lieu d’habitation – une commune mi-flamande mi-wallonne, dénommée éloquemment Malaise, synecdoque évidente de la Belgique :

Je venais de me reconnaître dans cette topographie comme dans un miroir. Rien que le fait de descendre mon avenue/laan le matin. A cause de la frontière qui très précisément la longe, en est l’épine dorsale, j’avais un pied en Flandre et l’autre en Wallonie. Idem pour le cerveau : un lobe de chaque côté. Idem pour les bras, les jambes, tout ce qui va par deux. Et mon cœur que je porte à gauche ? En somme, me suis-je dit, il est tantôt wallon, sur le côté paternel de l’anachro-syndicaliste, tantôt flamand, mijn hart, sur le versant de moeder Liza quand je rentre chez moi à l’heure des nostalgies. Coupé en deux dès le matin ! Pas étonnant que mon village s’appelle Malaise, et que, dans ces conditions, je ne puisse éviter les contradictions et les ambiguïtés. Tantôt mes deux moitiés se disputent, tantôt l’une prend le pas sur l’autre. Il arrive aussi qu’elles fassent des concessions. Ah ! le compromis ! C’est alors que je me sens le plus Belge et paradoxalement, le plus inauthentique, le plus marginal. Chair et poisson, chèvre et poisson. Belge et Capricornu ! [...]

Belge : c’était la première fois que le mot me donnait à penser. Je le trouvais lourd, pâteux ; je n’aimais pas le bruit chuintant qu’il faisait en se déplaçant dans ma tête. Belch ! Belch ! Pesant godillot s’arrachant à la terre grasse, gorgée de pluie. Alors je lui cherchais des synonymes ou des équivalents plus harmonieux, plus drôles. Celui qui descendait son avenue/laan chaque matin ne pourrait-il pas être un Lotharingien, un Burgondo-médian ? Le petit homme de l’entre-deux tous azimuts, toujours en point de suspension entre le Ne dites pas et Dites ! [...] Entre les deux, toujours notre cœur balance. Choisir, nous le savons trop, c’est mourir un peu. Nous pratiquons l’art subtil de la demi-mesure. [...] Paraître pour être, pour nier la duplicité malencontreuse de l’être. [...] Kietil-Kietu ? les deux questions n’en faisant qu’une. Exorciser le dérisoire, ne pas céder à la tentation de la dérision : être Belch, c’est ça ou n’être rien (1982 : 272).

Des passages savoureux de ce type abondent dans le texte pour stigmatiser le statut ambigu d’un belge francophone en Belgique. Muno y unit avec beaucoup de finesse l’isotopie du double, de l’amphibologique, voire de l’antithétique à celle du Belge pour faire comprendre à quel point une sensation de duplicité, de « non-appartenance », se trouve enracinée en son héros, incontestablement avatar de lui-même<sup>15</sup> : être Belge signifie être mitoyen, divisé en deux, « à la fois *dedans* et *dehors*, avec et cependant *autre* » (1982 : 272). Pourtant, bien que cette dualité soit mal vécue par

---

marginal de naissance, provincial et international, bâtard d’ici et de nulle part, toujours sur une frontière, gêné aux entournures, complexé de partout [...]. En somme, bourrelé de contradictions, bizarre, bilingue, bicéphale et peut-être même bicornu » (Andriat 1982 : 322).

15. Vers la fin de ce roman autobiographique, Papin s’identifie à Muno et devient « Papin-Muno ». Par là, le romancier s’approprie le récit, reconnaît son statut de narrateur et atteste l’identité de l’auteur, du narrateur et du personnage. En introduisant le personnage de Papin – le double littéraire de Muno –, celui-ci peut s’observer dans le texte comme dans un miroir, « comme si *moi* était un *autre* ».

Papin/Muno, celui-ci l'accepte. Il l'affirme explicitement dans le *Prologue*, en commentant ladite émission télévisée sur les racines : « A quoi bon revenir là-dessus, remuer de l'inutile ? Se contenter d'être là, oui, malgré tout, autant que possible dans le présent, même si ce n'est qu'en spectateur » (1982 : 10).

La notion de belgitude, négative par définition, est paradoxalement considérée comme positive chez Muno, parce qu'elle lui donne l'occasion d'une prise de conscience : elle lui offre la possibilité de se retrouver, de s'accepter, d'assumer sa condition équivoque de bâtard sans culpabilité. Cette belgitude est pour lui ce qu'elle sera pour J. De Decker : « la chance de vivre dans la complexité, d'avoir cette sorte de schizophrénie agissante et fructueuse qui leur est donnée avec la naissance dans un pays comme celui-ci et en particulier dans une ville comme Bruxelles » (1980 : 20). Comme d'autres écrivains Belges de la période « dialectique »<sup>16</sup>, Muno accepte que son pays soit une terre de carrefour qui s'abreuve à deux sources et il apprend à en profiter et à y voir des avantages.

Il faut souligner que Muno est parmi les premiers à exprimer les inquiétudes d'un Belge biculturel *de nulle part*<sup>17</sup> et à évoquer le déficit identitaire d'une manière dérisoire<sup>18</sup>. Il renonce à un ton sérieux et ose aborder ces questions délicates dans leur mesquinerie et leur cocasserie. Par son humour tantôt hilare tantôt grinçant, le romancier rompt avec le masochisme de l'autodépréciation de ses homologues et aide considérablement la littérature belge francophone « à sortir de son caveau de famille » (Mertens, 1990 : 13). Par là, Muno s'inscrit dans l'histoire de la littérature belge francophone en tant que « belgothérapeute de la belgitude » (Moreels, 2003 : 99).

## Conclusion

Le thème de l'absence se module dans la trajectoire fictionnelle munolienne en différents sous-thèmes. Son *petit homme seul*, incapable de se définir et de se situer par rapport aux autres, s'absente de la grisaille du réel décevant dans le rêve, dans l'imaginaire. Muno suit la voie de son personnage : il fuit la réalité en s'adonnant à l'écriture qui, comme il l'avoue lui-même, constitue pour lui « une forme d'absence » (De Decker, 1980 : 44).

Son activité créatrice est un excellent remède à toutes les sortes de maux quotidiens. L'écriture lui permet de séjourner dans un autre univers – plus prometteur et

---

16. Sur différentes attitudes des Belges francophones envers la Belgique et la France voir : (Bizek-Tatara 2008).

17. Expression forgée par M. Miguel pour caractériser les écrivains belges francophones : « Nous vivons à un carrefour. Nous nous sentons certes d'ici mais cela implique que nous nous sentons de nulle part » (1980 : 11).

18. A propos du rire dans *L'histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* de Jean Muno voir : (Bizek-Tatara 2009).

moins décevant – et d'oublier ainsi sa triste existence, ses malaises et ses angoisses. A n'en point douter, elle devient pour l'écrivain une planche de salut :

L'écriture est pour moi quelque chose de vital. J'ai depuis toujours le sentiment d'être dans l'impasse et que l'écriture est pour moi le seul moyen d'en sortir. Ce n'est pas quelque chose de culturel, mais de vital. Comme un besoin d'oxygène... quand je nécris pas, je n'est pas vraiment l'impression de vivre (Muno, 1889 : 44).

Pour Muno, s'absenter dans l'écriture, c'est vivre.

## BIBLIOGRAPHIE :

- Andriat F. 1880. Jean Muno : la fantaisie du désespoir. *Cyclope-DEM* 28-29-30. 5-18.
- Andriat F. 1882. Jean Muno. In *Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique*. Nivelles. Ed. De la Francité. 319-323.
- Bachelard G. 1961. *La poétique de la rêverie*. Paris. PUF.
- Bizek-Tatara R. 2008. Les avatars des rapports des écrivains belges francophones à la France. In Lis J. & Tomaszkiwicz T. (éd.). *Francophonie et interculturalité*. Łask. LEKSEM.187-196.
- Bizek-Tatara R. 2009. Le rire salvateur dans *L'histoire exécration d'un héros brabançon* de Jean Muno. *Acta Iassyensia comparationis* 7. 36-46.
- Bizek-Tatara R. 2011. Le regard des autres dans *Le Joker* de Jean Muno. *Dialogos* 21. 77-91.
- Decker (de) J. 1980. Entretien avec Jean Muno au Théâtre Poème. *Cyclope-DEM* 28-29-30. 43-50.
- Denis B. & Klinkenberg J.-M. 2003. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles. Ed. Labor.
- Frickx R. 1989. Jeu de rôles de Jean Muno. In Frickx R. (éd.). *Jean Muno (1924-1988)*. Lausanne. L'Age d'homme. 19-42.
- Gousseau J. 1998. L'œil aux augets dans *Histoires griffues* de Jean Muno. *Francofonia* 7. 135-148.
- Klinkenberg J.-M. 1998. Lecture. In Muno J. *Histoire Exécration d'un héros brabançon*. Bruxelles. Ed. Labor. 365-405.
- Lambert M. 1988. Préface. In Muno J. *Le Joker*. Bruxelles. Ed. Labor. 7-11.
- Laroche D. 1988. Lecture. In Muno J. *Le Joker*. *Op. cit.* 163-183.
- Mertens P. 1990. *Réception de Pierre Mertens. Séance publique du 5 mai 1990*. [en ligne]. Bruxelles. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur : [www.Arllfb.be](http://www.Arllfb.be)
- Miguel A. 1980. Le jeu des écarts. In *Terre d'écarts. Ecrivains français de Belgique*. Bruxelles. Ed. Universitaires. 9-13.
- Muno J. 1985. *Histoires griffues*. Lausanne. L'Age de l'homme.
- Muno J. 1982. *Histoire exécration d'un héros brabançon*. Bruxelles. Jacques Antoine.
- Muno J. 1988. *Le Joker*. *Op.cit.*
- Muno J. 1989. Extrait d'une lettre envoyée à Robert Frickx. In Frickx R. (éd.). *Jean Muno (1924-1988)*. *Op. cit.* 135-139.

- Muno J. 2001. L'homme qui s'efface. In *Œuvres complètes*. Bruxelles. La Renaissance du Livre. 143-202.
- Muno J. 2001. Nouvelles inédites. In *Œuvres complètes*. *Op. cit.* 573-647.
- Nerval G. 1987. *Aurélia*. Paris. Le Livre de Poche.
- Resweber J.-P. 1979. *La philosophie du langage*. Paris. PUF.
- Rilke R. M. 2005. *Lettres à un jeune poète*. Paris. Gallimard.
- Raymond M. 1962. *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris. Corti.
- Regis E. 1910. *La dromomanie de Jean Jacques Rousseau*. Paris. Société française d'imprimerie et de librairie.
- Rousseau J.-J. 1959. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. In *Œuvres complètes*, T. I. Paris. Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade. 993-1099.
- Rousseau J.-J. 1959. *Lettres à Malesherbes*. In *Œuvres complètes*. T. III. *op. cit.* 1139-140.
- Tines G. 1976. *Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands*. [en ligne]. Bruxelles. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur : [www.Arllfb.be](http://www.Arllfb.be)
- Tritter V. 2001. *Le Fantastique*. Ellipses. Paris.
- Voisin M. 2000. Quand l'esprit et les lettres transcendent la politique : Jean Muno – *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*. In Bochman K. & Kirsch F.P. (éd.). *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale* 10. Leipziger Universitatverlag. 217-224.

### **The paradigm of absence in the works of Jean Muno**

ABSTRACT: In the works of Jean Muno the absenteeism theme has got different features and forms. Escape from grey and sad reality to world of imagination is the best way to deal with mental and physical absenteeism: weary figure is looking for loneliness away from his everyday reality. He wants to dream and reflect in peace and quite.

The absence has been showed as a lack, also has been presented in the perspective of ontological. Characters created by J. Muno have personality problems caused by time reality and society. Society determined who character should become. All efforts being yourself ends failure.

J. Muno in his works presents french speakers Belgians, called la belgitude. Heroes of Muno have problem with find them national identity, they suffer because of double culture. They are able to accept and take advantage of this situation.

**Keywords:** Belgian literature, Jean Muno, absence, identity, belgitude.