

LE REGARD DES AUTRES DANS *LE JOKER* DE JEAN MUNO

Renata BIZEK-TATARA

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin, Pologne

Omniprésent dans l'univers fictionnel de Jean Muno, le motif du regard sert sans nul doute de fil conducteur à l'analyse thématique de son oeuvre. L'écrivain le confirme lui-même et il explique pourquoi:

« C'est vrai que le regard joue un grand rôle dans mes livres. D'abord, parce qu'il est dans ma nature d'être spectateur plutôt qu'acteur; ensuite, vraisemblablement parce que, je vis dans une époque où le visuel prédomine de toutes les manières possibles, y compris dans la technique romanesque. Quant à la manière de voir ... [...] elle se caractérise, et de plus en plus, par un certain recul. En dépit de sa minutie dans le choix des détails significatifs, c'est une vision globale, plus synthétique qu'analytique ». (Andriat, 1982 : 319)

L'amie du romancier, Anne Richter, approuve cette vision en disant que Jean Muno était comme ses personnages: il préférerait regarder que parler, observer qu'agir:

« Il était tout regard. Toute attention dans le regard. Cet homme silencieux et secret était un témoin vigilant et s'il ne se livrait que dans ses livres, parfois de façon assez véhémence, avec la brusque impétuosité des taciturnes, il ne cessait d'observer et d'écouter ce qui se passait autour de lui;[...] Selon les circonstances, son coup d'oeil était ironique, parfois même acerbe ou contraire, tout à coup, d'une candeur presque enfantine, désarmante et, semblait-il, désarmé ». (Richter, 1989 : 87)

Du *Baptême de la ligne* (1955) jusqu'au *Jeu de rôles* (1988), Jean Muno met en scène « un petit homme seul » qui porte un regard perçant sur les autres, en étant, en même temps, sans cesse observé par eux. Il faut néanmoins noter que sa manière de les regarder et son attitude envers leur regard changent avec les années et deviennent de plus en plus complexes: d'un texte à l'autre, le

personnage du petit homme supporte de moins en moins leur regard, en ressentant le malaise « d'être une marionnette observée de partout et ne voyant personne » (Muno, 1963 : 73). Pour s'en défendre, il recourt pourtant à la même arme: il se met à les observer lui-même d'un regard cruellement inquisiteur, saisissant leurs pires travers humains.

Ripple-Marks (1986) est à ce titre le plus évocateur de tous les textes munoliens. C'est un roman de voyeurisme ou, plus exactement « de voyeurisme quotidien, existentiel » où le narrateur « immobile comme une araignée qui guette, tient dans la toile de son regard » les vacanciers dans leur habitudes journalières (Uyttebrouck, 1989 : 58). Figé et passif, le narrateur leur fait ressentir la gêne d'être observés, d'abord à « l'oeil nu », puis avec « une longue vue »¹:

« Rien ne m'échappe. Je suis le maître de la plage, je domine la vie ! Mon regard est un carrelot qui, de chaque plongée, remonte tout ruisselant de taches colorées ». (Muno, 1986 : 68)

Ses machinations sont pourtant démasquées par un vieux monsieur, à travers un télescope. Ainsi, *l'observé* commence, à son tour, à regarder de plus près *l'observateur*:

« Il m'a reconnu, j'en suis sûr, il m'a identifié ! Il me voit, comme je le vois, mieux même, de plus près. Il me tient à la gorge ». (Muno, 1986 : 69)

Par cet « oeil nu », le narrateur dénonce la société « cannibale » de l'intérieur et organise l'univers selon ses propres lois. Indissociable de sa vision subjective du monde, son regard porte un jugement défavorable implicite, mais facilement déchiffrable; en outre, il lui permet de se tourner sur lui-même et de s'analyser. Ainsi le roman nous confronte-t-il sans cesse au double jeu de la critique intérieure et extérieure (Andriat, 1980 : 10-11).

Dans *L'Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (1982), sorte d'autobiographie parodique, le regard du narrateur, dénommé Papin, devient encore plus féroce et ironique. Sur un fond politico-

¹ « L'oeil nu » et « La longue vue » sont les titres des deux premières parties de *Ripple-Marks*.

historique, Muno retrace les événements marquants de sa vie et règle ses contes; rien n'échappe à sa critique: l'éducation, les parents, la guerre, l'enseignement, les cercles littéraires et la retraite. Son regard narquois lui permet de se tenir à distance des autres et de devenir plus spectateur qu'acteur, dans la comédie humaine qu'est la société. Celle-ci devient pour Papin un « ailleurs » qu'il regarde avec un détachement d'observateur étranger, moqueur et impitoyable.

Quant aux récits fantastiques munoliens, le motif du regard y est également décliné, pour devenir même le thème central, dans les *Histoires griffues* (1985). Presque toutes les nouvelles du recueil commencent de la même manière: au début, l'espace ordinaire et familier des personnages est présenté comme rassurant et ordonné, jusqu'au moment où ils se mettent à le *voir autrement* et à découvrir dans ce lieu familier des éléments étranges, une vie secrète et insolite.

Dans une élégante boutique qui sert de cadre à *Lèche-vitrines*, une porte cachée derrière un miroir s'ouvre et montre l'existence d'un monde innommable, parallèle au nôtre. Il en est de même dans *La maison natale*, où une vieille remise, située au fond d'un jardin, dévoile un au-delà monstrueux et effrayant.

Dans la *Chambre*, les moulures du plafond composent des formes bizarres qui s'animent de façon terrifiante.

Le Vivarium se présente en tant que jeu métaphysique qui emboîte des mondes comme des poupées gigognes, surveillés perpétuellement par « le triple regard de Dieu ». Celui-ci, un souverain maître qui « ne quitte pas du regard » les personnages, « ne se lasse pas d'observer sa créature comme une étrangeté » (Muno, 1985 : 70).

Enfin, dans la nouvelle *Le Larech*, le regard n'est pas seulement le thème majeur, mais il en constitue également le protagoniste. Le héros éponyme, le larech, « est essentiellement un regard » qui « se nourrit de notre vue »¹ (Muno; 1985 : 151). Le narrateur, d'abord

¹ Le narrateur réussit à saisir ce regard, le larech, et le décrit comme « des prunelles dorées, de forme oblongue, singulièrement attentives » qui disparaissent aussitôt qu'on tente de les voir (Muno, 1985: 135).

effrayé par la présence de ce regard étrange, veut s'en débarrasser, mais il l'accepte et retrouve ainsi sa sérénité¹. Il semble même qu'il découvre le chemin du bonheur, du moins, l'espoir de le retrouver.

Il en est de même dans le roman fantastique *L'Hipparion* (1962): le regard y est bienveillant et lié au rêve, à l'espoir d'une vie meilleure. Le vieux professeur Van Aerde « plonge dans le regard » de l'hipparion agonisant, comme dans « une eau tiède et parfumée, douce comme le sommeil » et y voit sa « silhouette minuscule » disparaître dans la solitude (Muno, 1984 : 148). Selon Heinz Klüppelholz, « cette étrange identification avec un animal mort transpose Van Aerde dans une sphère située au-delà de tout espace et tout temps » (Klüppelholz, 1993 : 172). Les yeux du cheval s'éteignent, en supprimant les chances d'évasion du rêve de l'homme et en le vouant à la solitude et au désespoir.

Quant au roman *Le Joker* (1972), le thème du regard constitue le noyau du récit et en est moteur: il le dirige et l'organise. C'est le premier ouvrage de Muno, où ce motif est si complexifié et où la révolte existentielle germe, pour éclater avec une force inouïe dans les ouvrages postérieurs. Ce roman sombre et déroutant ouvre d'une manière significative une oeuvre qui est un ample et polymorphe « jeu de rôle ».

Le Joker présente l'histoire d'un jeune homme insignifiant, Alphonse Face, vieux garçon de père inconnu, vivant sous la tutelle

¹ Dans un court article, consacré au *Larech* de J. Muno, J.-L. Jacques donne une interprétation très intéressante de cette histoire: « Toute notre vie, prise au ras de la quotidienneté, est insignifiante [...]. Nous sommes en quelque sort tous des retraités (comme le narrateur de la nouvelle) dont les occupations [...] se révèlent d'une constante futilité. Et pourtant, à notre porte, prêt à nous investir, quelque chose d'immatériel, un simple regard existe, qui peut donner sens à notre existence. Mais il ne suffit pas de connaître intellectuellement cette force ou cette dimension [...]. Il faut une ouverture intérieure, une sorte de lâcher tout, de laisser-faire taoïste, pour que le larech nous habite et que dans le gris de notre nuit luisse une incomparable et douce lumière d'or. Lumière secrète, propre à chacun, qui n'apparaît que lorsqu'on a compris que tout ce qui constitue apparemment le moi est sans importance et qu'il faut se livrer, tout entier et sans réticences, au regard de l'au-delà » (Jacques, 1989: 52).

d'une vieille mère autoritaire et envahissante. En tant que modeste fonctionnaire, il mène une existence médiocre, entre la bibliothèque publique et la maison familiale, où tout est strict et ordonné par l'horaire des habitudes quotidiennes. Tous ces traits font du personnage un être sans relief, effacé et velléitaire, 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 bascule, comme d'un coup de baguette magique: le bibliothécaire terne devient un des antiquaires les plus estimés de la ville, grâce à un petit chien de luxe, Kiki, cadeau de sa soeur Jasmine. Le bichon vient troubler 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 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:

« Trois commères vous regardent venir. L'une d'elles a montré le bichon du doigt, les autres se sont retournées, les visages ont pris cette expression mouillée que tu commences à bien connaître. A la suite de Kiki, tu entres dans le champ d'amour. Les femmes dosent des petits mots qui les font mollir davantage; tu remercies d'un sourire d'un bon jeune homme. Dans tes reins, la douce pression des regards assouvis...

[...] Voici bientôt trois semaines que vous empruntez le même itinéraire tous les jours, et chaque fois, c'est la même fête discrète. Comme un printemps de sympathie. Tu ne te lasses pas d'en constater les effets, bien que la soudaineté du changement t'effarouche un peu. Tu y étais mal préparé. Aux inconnus qui t'adressent la parole (de plus en plus fréquemment), tu réponds à peine, en rougissant, et tu en souffres. Pourtant il semblerait que cette maladresse même contribue à les séduire ». (Muno; 1988 : 19-20)

Le charme de l'animal déteint visiblement sur le héros: il devient son maître et sort ainsi de l'anonymat, de la transparence sociale. 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 » (Muno, 1988 : 19). Selon Michel Lambert, le héros ne se mute pas en maître de chien, mais simplement en chien, car comme celui-ci « il quémante 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 » (Lambert, 1988 : 9).

Or, la puissance créatrice du regard des autres est à cet égard démesurée: elle donne une existence au personnage, une nouvelle vie, le fait surgir du néant. Alphonse accepte d'être l'homme-bichon et de devenir tel que les autres se l'imaginent: il n'est que la construction du regard des autres, n'existant que par les autres. En recourant à une formule de Michel Houellebecq, nous pouvons constater que la « possibilité de vivre commence dans le regard de l'autre ».

Il est intéressant de noter que ce rôle prépondérant du regard créateur est également accentué au niveau de la forme. La première partie du roman, intitulée « Le Bichon », présentant la (re)naissance miraculeuse du protagoniste, grâce à la force du regard d'autrui, fourmille des termes « regard » et « regarder », qui apparaissent à plusieurs reprises, même deux ou trois fois sur une page. Cette insistance est révélatrice, car elle met en évidence le facteur le plus important dans la genèse du héros au sein de la société, sa naissance, pour reprendre le terme de Sartre, « pour-autrui ».

La métamorphose aussi factice qu'inespérée du protagoniste se perpétue et atteint son paroxysme, dans la deuxième partie du roman, portant le titre évocateur « Le pied à l'étrier ». Les gens que l'insignifiant orphelin vient de rencontrer lui découvrent un père, une vocation au commerce et un emploi à la fois rentable et passionnant. Chacun d'eux se fait sa propre vision d'Alphonse et lui

attribue diverses qualités. Quant à l'homme-bichon, il est conscient de son don de mimétisme et le cultive davantage: il devient un antiquaire talentueux pour Ferdinand, un vendeur charmant pour ses clientes, un connaisseur d'art pour l'aubergiste du coin. En tant que marchand, il revêt différents visages selon les conditions:

« Tu chatoies comme une pierre précieuse, tu t'animes de tous les reflets que les choses projettent sur toi. Provincial pour la faïence, évanescant pour les verres de Gallé, d'une mièvrerie assez équivoque pour un éventail, te voici snob devant une calebasse Zapotèque, jovial devant les cuivres de cuisine, puis, tour à tour, rustique, austère, naïf, comme le sont les étains, les émaux, les boîtes à musique ». (Muno, 1988 : 77)

Pour seule Amélie, sa bien-aimée de toujours, il reste néanmoins le même: Alphonse Face au « regard de poète sous un front de conspirateur », « traversant la vie à grand pas, absorbé par d'ambitieux projets » (Muno, 1988 : 25). Bien que le narrateur constate qu'elle est « heureuse d'ignorer tout », la jeune fille, apparemment naïve, est pourtant la plus perspicace des personnages, car son jugement porté sur le héros s'avère le seul véritable¹. La courte description d'Alphonse, donnée par Amélie au début du roman, devient révélatrice, mais nous ne la comprenons qu'au début de la deuxième partie, qui porte en exergue cette phrase de Shelley: « Les poètes sont une race de caméléons, ils prennent jusqu'aux couleurs du feuillage sous lequel ils passent » (Muno, 1988 : 63).

¹ Il faut remarquer que dans les oeuvres de Jean Muno le moindre détail, à première vue insignifiant, s'avère révélateur et important pour la compréhension du texte. Muno avoue: « Mon rêve – n'est-ce pas ingénu de vous le confier – serait d'écrire un livre limpide en surface, mais qui se révélerait à la relecture d'une troublante profondeur. Un livre-piège, à niveaux multiples, du plus simple au plus compliqué, inépuisable. Un mythe, quoi !

J'ai toujours essayé cela, notamment dans *Le Joker*. Trop peu de lecteurs, à vrai dire, ont perçu mes véritables intentions, ce n'est sûrement pas leur faute. En tout cas, un tel projet implique que le moindre détail tende à *suggérer* au lecteur, même inattentif, l'existence d'une signification seconde. A la limite, tout devrait être référence à la face cachée. Même, et surtout, ce qui paraît à première vue insignifiant » (*in* Andriat, 1982: 320).

Seule Amélie voit que, sous l'apparence d'un raté, mal dans sa peau, se cache l'homme- caméléon, muni de facultés insoupçonnées de lucidité et de subversion.

Il faut souligner que la métamorphose d'Alphonse n'est point due à ses ambitions ou à ses tentatives de faire carrière, mais, paradoxalement, à son inertie qu'il appelle un « silence réceptif », tactique qu'il utilise pour faire réagir les autres. Le héros avoue: « au fond, je joue la comédie parce qu'on l'exige [...] Mais si quelqu'un m'acceptait comme je suis ...» (Muno, 1988 : 87).

Notons aussi que pour plaire, ce faux Rastignac n'est pas un imposteur: son art consiste simplement à ne pas tout dire, à ne pas tout dévoiler, à laisser planer le doute. Pour se faire désirer, il se contente d'être ce que les autres veulent qu'il soit:

« Le plus drôle, c'est qu'on imagine que tu as mené ton affaire avec brio. [...] Ils refusent d'admettre que ton art, ce fut précisément de ne rien faire, de ne rien dire. Tu t'es prêté obligeamment, tu les a laissés s'emperlificoter dans leur phrases, s'enferrer dans leurs projets, s'acculer eux-mêmes à l'action. Ton silence leur montait à la tête comme un alcool ». (Muno, 1988 : 65)

Alphonse, en effet, se laisse modeler par tous, comme une « cire molle », complètement « malléable » et joue passivement les rôles qu'on lui impose (Muno, 1988 : 66):

«Tout à leur disposition ! Tu sais maintenant que tu le possèdes, comme Kiki, comme Jasmine, le don merveilleux d'appartenir à chacun, d'exister par les autres ». (Muno, 1988 : 41)

La faculté du héros de s'adapter aux événements et aux gens, que le hasard met sur son chemin, engendre le thème du mimétisme, exprimé par la métaphore du caméléon:

«Il aura fallu « le Pied à l'étrier » pour que tu prennes toute la mesure de ton étonnant pouvoir d'adaptation. Car tu possèdes un véritable don, celui de mimétisme, comme ces papillons qui simulent parfaitement les feuilles, ou ces plantes-cailloux du Namib dont tu as vu l'image dans l'encyclopédie de l'oncle, ou cette humble petite crevette, ta cousine, qui devient verte, brune, rouge, selon la couleur des algues ». (Muno, 1988 : 77)

La pertinence de ce rapprochement est attestée par la récurrence flagrante du vocable et de ses synonymes: la deuxième partie du roman, consacrée au second stade de la métamorphose du héros, c'est-à-dire à la tactique du caméléon, abonde en termes relatifs au mimétisme, parmi lesquels apparaissent le plus souvent « jeu » et « rôle », qui illustrent un vrai « jeu de rôles ». Alphonse se conduit en parfait joueur et le titre du roman le suggère du reste à merveille: le « joker », c'est la carte qui change de valeur en fonction des intérêts des joueurs. « Que ceux-ci abattent telle ou telle carte et le voilà qui prend le profil de la nouvelle donne. Il suit le jeu, colle au jeu, mieux il l'anticipe à l'occasion » constate Michel Lambert (Lambert, 1988 : 8).

Son patronyme, Face, n'est pas non plus 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 » (Muno, 1988 : 39, 41).

Cette totale extériorisation du héros, « proprement évidé au profit du faciès, ou de la façade » (Laroche, 1988 : 180), s'opère grâce à son excellent jeu du paraître qui consiste à ne rien dire et ne rien faire, sauf quelques gestes, mimiques, sourires ou mots vides que chacun peut interpréter comment il veut, selon les circonstances. Le cas d'Yvette est à ce titre le plus évocateur. Elle voit dans le visage d'Alphonse une curieuse ressemblance avec la photo d'Alexandre, son grand-père. Cette analogie aspectuelle et le silence obstiné du héros lui font avancer une hypothèse de la parenté secrète entre les deux hommes. Et puis, pour justifier cette ressemblance, elle accroche le portrait de son grand-père dans la boutique, tandis qu'Alphonse cherche, à son tour, à devenir sa reproduction exacte. Cette tentative s'avère pourtant destructrice, car il devient invisible: déguisé en homme qu'il ne l'est pas, il s'efface complètement. « Ma

présence, Amélie, c'est mon absence », avoue-t-il à sa bien-aimée (Muno, 1988 : 87), et puis il ajoute:

«Je ressemble à Ferdinand, comme je puis ressembler à n'importe qui et à tout le monde. Blanc dans la neige, noir dans le charbon, gris dans la poussière ! Intermédiaire parfait, le commis idéal, à la fois le client qui achète et l'objet que je lui vends ». (Muno, 1988 : 87)

Alphonse accomplit son rêve de toujours, qui est « de se faire accepter par tout le monde » (Muno, 1988 : 86), mais son succès n'est qu'éphémère et s'effrite étrangement vite. Son échec, comme son ascension miraculeuse, est dû également au regard des autres, ou plutôt à son détournement. Le chien totémique¹ contracte la gale et ne porte plus bonheur à son maître. Les gens cessent de regarder l'animal tondu dont la nudité leur inspire le dégoût². Du surcroît, ils ne sont pas intéressés par son maître qui, n'étant plus regardé, devient transparent et cesse d'exister.

Or, l'homme-bichon disparaît pour faire réapparaître l'homme sans bichon, qui n'est pourtant plus celui d'avant la métamorphose. Cet individu faible et sans grandeur tire une leçon de son aventure. 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. En fin de compte, l'enfer c'est toujours les autres.

Cette découverte ouvre les yeux au héros et il commence à se poser des questions fondamentales: qui suis-je enfin? A quoi bon être devenu un autre homme? Que vaut une vie de mensonges et

¹ H. Klüppenholz voit en Kiki un animal totémique, protecteur et bénéfique. A ce sujet, voir Klüppenholz Heinz (1993), « La fonction de l'animal totémique dans l'oeuvre romanesque de Jean Muno », in *Textyles*, no, 10, p. 165-181.

² La nudité du chien joue également un rôle significatif dans la trame du récit: elle symbolise la vérité, le rejet du masque. C'est pourquoi l'allure du chien malade gêne: Ferdinand, embarrassé par la présence du chien tondu dans le restaurant, sort de son rôle et, pour la première fois, parle sincèrement à Alphonse.

d'illusions ? Alphonse comprend enfin que, pour préserver son intégrité, il faut tout de même garder une part de son identité:

« Cette fois, l'ancien Alphonse est mort, et tu as enfin compris toute la portée de ton initiation au Mimétisme. Tu croyais avoir découvert un aspect curieux de ta personnalité, tout au plus une règle de la brocante; alors qu'il s'agit en vérité d'une loi fondamentale. Le Pied à l'étrier et le bichon dans la vitrine, c'est une image représentative du monde. Ne prêter aux autres qu'un reflet du soi, être payé de même et ne jamais exiger de plus, voilà le grand secret, non pas d'un bonheur improbable, mais d'une certaine allégresse, comme une apesanteur de l'âme ».
(Muno, 1988 : 107)

Le secret, c'est être double. La dualité permet « l'alternance, la réversibilité qui rend vulnérable: l'homme secret servant de refuge à l'homme public, et inversement » (Laroche, 1988 : 171). D'une part, il faut donner aux autres ce qu'ils veulent, mais de l'autre préserver son jardin secret, ne jamais tout dévoiler.

La fin de l'histoire, malgré toutes les apparences, n'est pas accablante: Alphonse subit un échec sur le plan social, mais s'en sort gagnant sur le plan moral et sentimental. Il se retire docilement du rôle qu'on lui a attribué et retrouve son identité dans la personne d'Amélie. Sa défaite ne le conduit pas vers le désespoir et la solitude, mais vers la liberté et l'amour.

Malgré ce côté moralisateur, *Le Joker* n'est pourtant pas un roman d'apprentissage. Muno tourne toujours en dérision la réussite sociale et il la méprise. L'ascension d'Alphonse, « espèce de picaresque moderne » selon Frank Andriat (1980 : 16), constitue plutôt une caricature de réussite et véhicule la critique indirecte des pratiques et des conventions sociales généralement admises. L'écrivain le confirme lui-même:

« Le Joker est un réquisitoire contre la société, qui ne nous veut pas du bien, et, dans une certaine mesure, contre une éducation étouffante ».
(Muno, 1989 : 137)

La feinte ingénuité du héros est une forme de réaction contre l'univers carcéral oppressant, les mécanismes de la routine et « l'homme fait » (Andriat, 1982 : 322). Par une attitude de distanciation

parodique, le protagoniste dénonce la platitude et la médiocrité de son milieu de petit-bourgeois. En se détachant de lui-même, il s'observe de l'extérieur, sans complaisance: Alphonse est dehors de ce qui se passe autour de lui et avec lui, étranger à lui-même. Ce détachement de soi-même est dû, entre autres, au choix stylistique emprunté au Nouveau Roman, notamment le « tu » du narrateur, évoquant *La Modification* de Michel Butor. Il se tutoie en se défaisant de lui-même, voire en s'effaçant, non pas pour atteindre l'objet, comme c'est chez certains Nouveaux Romanciers français, mais pour « souligner l'ascendant des autres » sur lui (Bricmann, 2003 : 111). Distancié de lui-même, il se dénonce en se désignant du doigt.

En abordant le thème du regard dans *Le Joker*, nous ne pouvons pas omettre de mentionner que le roman s'apparente d'une manière flagrante au genre dramatique, c'est-à-dire au genre destiné, par excellence, à être regardé¹. L'appellation « jeu de rôle », qui file dans le texte, s'applique congrûment au roman, non seulement parce qu'Alphonse joue docilement les rôles imposés, mais aussi parce que *Le Joker* contient beaucoup de connotations théâtrales. Premièrement, la structure du texte est celle d'une pièce de théâtre à trois actes, divisée en exposition, noeud et dénouement². De plus, Muno rapporte littéralement des répliques avec l'indication des locuteurs et même des didascalies. Et puis, l'histoire progresse par des « coups de théâtre » de résonance un peu factice, qui transforme ce roman en une vraie « comédie de boulevard » (Laroche, 1988 : 178).

Quant aux costumes et au décor, ils sont l'objet d'un soin tout scénographique. Alphonse change de déguisement conformément au rôle qu'il commence à interpréter: en tant que bibliothécaire terne, il porte un costume de confection, « une pauvre salopette bourgeoise»;

¹ Nous n'allons pas étudier la problématique des éléments théâtraux dans le roman de Muno, car ce thème a été exhaustivement analysé par Daniel Laroche, dans la «Lecture» du *Joker* (1988 : 163-183).

² Le chapitre I constitue sans aucun doute une protase: il contient une description détaillée de l'espace et de l'ambiance, précise les gestes et le comportement des personnages.

devenu antiquaire, on lui fait endosser un élégant trois-pièces gris, « souple et ajusté comme un gant »; enfin, dans la troisième partie, quand la comédie s'achève, son costume n'est point parfait et il lui manque un bouton. La boutique de bric-à-brac constitue par contre une véritable scène, où les personnages, regardés par les passants qui les observent par le vitre, se meuvent comme « des acteurs sur une scène » (Muno, 1988 : 128).

Le thème du jeu comme pratique sociale et de la vie humaine comme comédie domine visiblement dans le roman. Le protagoniste y interprète différents rôles et, comme l'acteur, il vit des regards du public. «Vous êtes en scène, il distribue les rôles »; «Il te maquille à son usage » (Muno, 1988 : 43). Les autres jouent autant, car ne pas avoir de rôle condamne l'homme à l'inexistence « pour-autrui », à un néant social. Mais d'autre côté, faire partie intégrante de son rôle, au point d'être entièrement englouti par lui, détruit l'homme «pour-soi».

Comme son «petit homme seul», Muno tentait perpétuellement de se définir, de se situer par rapport aux autres, dans cette mascarade qu'était à ses yeux la société «cannibale», dont il se sentait beaucoup moins le protagoniste que le spectateur à distance. «Je regarde la comédie que nous sommes tous contraints de nous jouer, le 'divertissement' que nous nous offrons les uns aux autres », avoue le romancier et ajoute plus loin: « Je suis un témoin partial. Mes livres sont des constructions arbitraires empruntés à la réalité » (Andriat, 1982 : 320). Robert Frickx le confirme en constatant que « la vie de Muno, conditionné depuis l'enfance à jouer, selon les circonstances, des personnages différents, à n'être jamais vraiment lui-même, fut à l'image de ses multiples héros, si bien définis par la métaphore du caméléon » (1989 : 41).

Références bibliographiques

1. ANDRIAT, Frank (1880), «Jean Muno: la fantaisie du désespoir», in *Jean Muno*, Cyclope-DEM, Bruxelles, no, 28-29-30, p. 5-18
2. ANDRIAT, Frank (1882), « Jean Muno », in *Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique*, Ed. De la Francité, Nivelles, p. 319-323
3. ANDRIAT, Frank (1989), « *Le sourire de Jean Muno* », in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 59-64
4. BRICMANN, Corinne (2003), « *Le joker de Jean Muno, l'art(iste) du (men)songe* », in *Dialogues francophones*, no. 8-9, p. 107-113
5. FRICKX, Robert (1989), « *Jeu de rôles de Jean Muno* », in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 19-42
6. JACQUES, Jean-Louis (1989), «*Le larech, animal métaphysique*», in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 49-52
7. KLÜPPENHOLZ, Heinz, (1993), «*La fonction de l'animal totémique dans l'oeuvre romanesque de Jean Muno*», in *Textyles*, no, 10, p. 165-181
8. LAMBERT, Michel (1988), « *Préface* », in MUNO, J, *Le Joker*, Ed. Labor, Bruxelles, p. 7-11
9. LAROCHE, Daniel (1988), « *Lecture* », in MUNO J, *Le Joker*, Ed. Labor, Bruxelles, p. 163-183
10. MUNO, Jean (1984), *L'Hipparion*, Ed. Jacques Antoine, Bruxelles
11. MUNO, Jean (1985), *Histoires griffues*, *L'Âge de l'homme*, Lausanne
12. MUNO, Jean (1986), *Ripple-Marks*, *L'Âge d'homme*, Lausanne
13. MUNO, Jean (1986), *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, Bruxelles
14. MUNO, Jean (1988), *Le Joker*, Ed. Labor, Bruxelles

15. MUNO, Jean (1989), Extrait d'une lettre envoyée à Robert Frickx, in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 135-139
16. MUNO, Jean (1988), *Le Joker*, Ed. Labor, Bruxelles
17. RICHTER, Anne (1989), « Le regard de Jean Muno », in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 85-88
18. UTTEBROUCK, Eric (1989), « La métaphore dans *Ripple-Marks* », in *Jean Muno (1924-1988)*, sous la direction de FRICKX R., *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 53-58