

L'aventure vécue comme possibilité L'exemple de *Loin de Rueil* de Queneau

Living possibilities

The example set by Queneau's *The Skin of Dreams*

Mathieu Bélisle

Volume 44, Number 1, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018469ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018469ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélisle, M. (2013). L'aventure vécue comme possibilité : l'exemple de *Loin de Rueil* de Queneau. *Études littéraires*, 44(1), 103–117.
<https://doi.org/10.7202/1018469ar>

Article abstract

The unearthing of the realm of possibilities at the beginning of the 20th century may well have presented thought and imagination with an infinite, and thusly exhilarating, playground. However, Raymond Queneau's novels, published over the second third of the century, express a more doubting viewpoint. Indeed, contrary to a Proustian exponent who may observe possible paths without ever embracing them (*i.e.* without ever allowing the self to become entangled with a virtual reality), Queneau's characters are more precarious. They do not have the benefit of an interiority that would at all times secure a direct link to the principle of authenticity: no matter how attractive and welcoming a possibility, some element akin to an intrinsic self-consciousness prevents the character from embracing it fully and losing himself to his fantasies. Whereas the Proustian self is a star orbited by all "satellite" possibilities that both enrich the self and confirm its attractiveness and its effective reality, the Quenian self successively gives in to all the possibilities it encounters.

In the 1944 novel *The Skin of Dreams* (*Loin de Rueil*) that is the topic of this article, possibility overtakes reality: rather than complete it, the former casts the latter aside or subsumes it in a way such that the hero, Jacques L'Aumône, cannot benefit from the enrichment that would accrue from successive possibilities. Instead, Jacques keeps changing identities at every turn to the point where he loses himself, or rather becomes nothing more than a representation, a conduit more than a character. Queneau's opus is therefore the means to exploit the potential of a novel or character by bringing a myriad of possibilities to the fore in order to question their nature and worth. What are we to make of all these "unsubstantiated" lives, all these ghost possibilities that we carry around and that remind us of the narrow confines of our — only — existence? Our life, our background, our constraints, our goals and our possible end, are these all to which we can aspire?



L'aventure vécue comme possibilité : l'exemple de *Loin de Rueil* de Queneau

MATHIEU BÉLISLE

Si au tournant du XX^e siècle la découverte de l'ordre des possibles semble ouvrir pour la pensée et l'imagination un espace infini, et par là même enivrant, Albert Thibaudet célébrant notamment cette « volupté suprême de la conscience qui consiste en une certaine possession de possibles¹ », les romans de Raymond Queneau, qui paraissent dans le second tiers du siècle, expriment un point de vue plus dubitatif. C'est que contrairement par exemple au personnage proustien qui peut contempler les vies possibles sans jamais se confondre avec elles (« Nous sommes plusieurs personnes superposées² », écrit Proust), c'est-à-dire sans jamais que le « je » se perde dans les méandres de la virtualité, les personnages de Queneau vivent une situation bien plus précaire. Ils ne jouissent pas comme Marcel d'une vie intérieure telle qu'elle leur assurerait, à tous les moments de leur parcours, la solidité du lien de soi à soi au fondement du principe d'authenticité : pour aussi belle et séduisante que la possibilité lui apparaisse, quelque chose comme une conscience inaliénable de soi le retient de s'y abandonner complètement et partant, de se perdre dans le dédale de ses fantasmes. Ainsi, tandis que le moi proustien se présente comme un astre qui attire dans son orbite tous les possibles « satellisés », c'est-à-dire des possibles qui viennent enrichir le moi et en confirmer aussi bien le pouvoir attractif que la réalité effective, le moi quenien cède successivement à l'attraction des divers possibles qu'il rencontre ou imagine, condamné dès lors à suivre un parcours aléatoire et discontinu.

Dans *Loin de Rueil* (1944), roman auquel la présente étude est consacrée, la possibilité devient plus forte que la réalité ; plutôt que de la compléter, elle l'écarte ou la supplante avec pour résultat que son héros, Jacques L'Aumône, ne jouit pas d'un enrichissement qui viendrait de l'addition des possibles. Le personnage « abdique » plutôt à chaque occasion une identité pour une autre, jusqu'à se perdre lui-même ou, du moins, jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien d'autre qu'une image, dès lors moins

1 Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française III. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923, t. 1, p. 94.

2 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve et autres essais*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 54.

un personnage qu'un dispositif. La vie même de Jacques L'Aumône ne semble plus être qu'une coquille vide, ou une « marionnette³ », pour le dire comme Jean Queval, destinée à être investie, habitée par un autre. Le roman de Queneau est l'occasion d'exploiter, par le jeu et la fantaisie, le potentiel d'un roman et d'un personnage en mettant en évidence le fourmillement des possibles qui les accompagnent comme autant de fantômes de romans et de personnages irréalisés. Que faire de toutes les existences « irréalisées », de tous les fantômes de ces vies possibles qui nous accompagnent et ne cessent de rappeler à quel point notre vie, notre seule vie, se campe à l'intérieur de bornes étroites ? La vie que nous menons, avec son histoire, ses exigences, sa trajectoire et sa fin possible, est-elle la seule qu'il nous soit donné de mener ? C'est à de telles interrogations vertigineuses que Queneau tente de répondre à travers l'étonnant parcours de Jacques L'Aumône.

La mémoire de *Bouvard et Pécuchet*

Vers l'automne 1942, alors qu'il commence à réfléchir à un nouveau roman, *Loin de Rueil*, Raymond Queneau met la dernière main à l'écriture d'une préface pour une nouvelle édition de *Bouvard et Pécuchet*. Cette préface, finalement publiée dans la revue *Fontaine*⁴, témoigne de l'admiration du romancier pour l'œuvre de Flaubert et de son intérêt renouvelé pour les projets qui allient au roman l'esprit encyclopédique, lui qui dans *Les Enfants du limon* (1938) avait déjà une première fois réalisé une synthèse entre une trame romanesque et un travail d'érudition⁵. Les premières notes manuscrites au sujet de ce roman en devenir, notes qui ne sont pas datées et qu'il est ardu de situer précisément en raison du « silence » de Queneau entre le début de 1941 et le milieu de 1944⁶, ne sont pas sans rappeler, dans leur forme et leur esprit, le célèbre roman inachevé de Flaubert, que le romancier considère, dans une formule particulièrement laudative, comme « l'une des œuvres

3 Jean Queval, « Discussion sur "Douze remarques sur des personnages" de Jacques Bens », dans André Blavier et Claude Debon (dir.), *Raymond Queneau romancier*, Actes du 1^{er} colloque international, Verviers, Les temps mêlés. Documents Queneau, n° 150, 1983, t. 1, p. 134.

4 La préface devait paraître dans une édition belge du roman de Flaubert. Une seconde mouture de la préface paraîtra aux éditions du Point-du-jour, en 1947 ; elle sera également publiée dans *Bâtons, chiffres et lettres* en 1965 (Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), p. 97-124).

5 Dans *Les Enfants du limon*, Queneau choisira d'entrecouper l'action du roman d'extraits de textes écrits par des fous littéraires devant à l'origine figurer dans un ouvrage à part. Le manuscrit portant sur les fous littéraires avait été soumis en 1934 aux éditions Denoël et Gallimard, sans succès ; ce n'est que très tardivement, entre juillet 1936 et avril 1937, que le romancier décidera d'intégrer des extraits de ses recherches dans le corps de son roman, grâce entre autres aux personnages de Chambernac, encyclopédiste, et de son étrange secrétaire Purpulan.

6 Durant cette période, Queneau ne tient pas de journal. Après sa démobilisation, il entre en fonction comme chef du comité de lecture chez Gallimard le 9 janvier 1941. Sa correspondance avec son épouse Janine, qui vit à l'écart de Paris avec leurs enfants, permet seulement de dresser une liste de ses lectures.

maîtresses de la littérature occidentale⁷ ». Queneau rédige une liste pléthorique des professions et domaines d'activité qu'il veut voir son héros explorer⁸. S'il ne semble pas encore avoir une idée claire de la forme que prendra son roman, en revanche, il sait qu'il veut donner à son personnage un appétit de vivre et de connaître proche de la « boulimie » des héros flaubertiens : le héros de ce nouveau roman n'aura « pas d'idées à défendre », écrit-il ; il voudra « tout connaître, [...] vivre vite⁹ ». La version définitive de *Loïn de Rueil* témoigne de cette ambition. Son héros, Jacques L'Aumône, est un étudiant curieux et doué qui travaille entre autres comme chimiste dans un laboratoire où il s'intéresse à l'élaboration de divers remèdes et tente de créer une race de poux géants. Cette étrange passion pour la culture des poux n'est pas sans rappeler l'épisode loufoque où les deux célèbres « bonshommes », que Flaubert comparait incidemment à des cloportes¹⁰, manipulent sans grand succès des larves de hanneton dans le but de stimuler la croissance des légumes de jardin.

Si dans les premières notes manuscrites l'ambition intellectuelle de Jacques L'Aumône semble le vouer, comme les héros de Flaubert, à une quête de savoir, dans la version définitive du roman, c'est plutôt l'ambition de vivre le plus grand nombre d'existences possibles qui l'emporte. Alors que *Bouvard et Pécuchet* dresse l'inventaire des principaux domaines de la connaissance qui s'offrent à ses deux héros, *Loïn de Rueil* propose plutôt l'inventaire de toutes les aventures, de toutes les vies possibles. C'est donc moins la matière de *Bouvard et Pécuchet* que son principe que Queneau applique au personnage de Jacques L'Aumône. Évidemment, la mise en application d'un tel principe comporte une grande part de risque. Le parcours des deux héros de Flaubert, est-il besoin de le souligner, est déjà assez peu plausible : rares en effet sont les gens qui, le jour de leur retraite, décident sur le coup d'une conversation avec un inconnu de quitter la ville pour aller vivre à la campagne afin d'étudier et de mettre en pratique, avec un zèle toujours égal, des connaissances issues de la botanique, de l'archéologie, de l'agriculture, et ainsi de suite. La redondance de la structure du roman de Flaubert produit un effet

7 Cette appréciation paraît dans la seconde mouture de la préface rédigée en 1947 (voir note 1). Queneau voyait aussi en Flaubert l'un des premiers romanciers, en France, à témoigner d'un souci pour la composition.

8 Le troisième tome des *Œuvres complètes* reproduit la note manuscrite qui dresse la liste des activités et professions éventuelles du héros qui se nomme alors Martin, prénom qui rappelle le philosophe Heidegger (dans les parerga, Queneau désigne son personnage comme « lui : Martin (comme Heidegger) ») mais peut-être aussi le personnage générique que Marcel Aymé met en scène dans un grand nombre de nouvelles, dont celles rassemblées dans le recueil *Derrière chez Martin* (Gallimard, 1938). La liste se lit comme suit : « aristocrate, far-west, inventeur, explorateur, roi du monde, mathématicien, érudit, pape, musicien, écrivain, boxeur, voleur, ampliologue [? : illisible], assassin, riche par héritage, danseur, D^r Mabuse, militaire, peintre, professeur, industriel, homme politique, journaliste, médecin, naturaliste, astronome, hôtelier, banquier, acrobate, agriculteur, attaché d'ambassadeur, marin, témoin historique, saint, acteur, aventurier, chercheur d'or, champion de billard, champion d'échecs, clown, cartomancien » (Raymond Queneau, *Romans. Œuvres complètes III*, édition préparée par Daniel Delbreil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006, p. 1386).

9 Daniel Delbreil, « Notice à *Loïn de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans, op. cit.*, p. 1387.

10 Flaubert avait d'abord songé à intituler son roman *Les Deux cloportes*, avant de finalement opter pour *Bouvard et Pécuchet*.

volontairement comique : en échouant presque toujours à mettre en œuvre les connaissances nouvellement acquises, et en répétant sans cesse le même manège, Bouvard et Pécuchet semblent vivre indéfiniment la même aventure, ou plutôt : ils semblent vivre toutes les variations possibles et imaginables d'une même aventure délirante. Leur départ pour la campagne, qui semblait leur ouvrir la voie d'un monde neuf et libre, les condamne en définitive à demeurer dans les limites aliénantes de la plus plate réalité, ce qui nous mène à conclure, avec Isabelle Daunais, que les héros de Flaubert comprennent mal, ou ne sont pas en mesure de comprendre, la nature de leur liberté, eux qui « ne vont pas jusqu'à reconnaître, sinon à leur corps défendant et au milieu des pires catastrophes, que la réalité elle-même puisse être mobile et variable, soumise à des opinions contraires et à une relativité sans fin¹¹ ». Dans *Loïn de Rueil*, Queneau est soucieux de respecter une structure analogue à celle de *Bouvard et Pécuchet*. Tout au long de l'écriture, il ne cesse de se rappeler à lui-même, comme un leitmotiv, l'importance de la répétition. À ce sujet, Daniel Delbreil écrit :

Pour Queneau, la répétition doit être l'une des structures de base du récit et le romancier envisage d'accentuer le procédé jusqu'aux limites du tolérable : ainsi (sur un feuillet très ancien), à propos des poux au début du roman. Au passage, Queneau insiste également sur le recours aux citations [...] qui, bien entendu, pourront être répétées. Dans une fiche datée du 22 mars 1943, il note : « Utiliser à l'extrême de la possibilité (sauf ennui) les répétitions ; incidents homologues, etc. » Dans une autre fiche, il maintient sa consigne : « Ne pas oublier la répétition »¹².

Dans son roman, Queneau met en place une série de répétitions et de rappels destinés à créer une impression de circularité : les mêmes conversations, et parfois presque mot pour mot, se répètent d'un chapitre à l'autre ; le dernier chapitre mime le premier ; la toute dernière scène est un condensé, mis en abyme, du roman lui-même ; des personnages principaux (comme Jacques L'Aumône et le poète Des Cigales) et secondaires (comme le père de Jacques et Baponot, propriétaire de l'usine où Jacques travaille pendant un temps) reviennent constamment sur les mêmes idées ; vers la fin du quatrième chapitre, Jacques devient une sorte d'automate, répétant invariablement, pendant presque deux pages, les deux mêmes phrases.

Une réalité mobile et variable

En dépit de ces effets de redondance, le héros de *Loïn de Rueil*, à la différence des personnages de Flaubert, semble prendre la pleine mesure de la mobilité et de la variabilité de la réalité dont parle Daunais. En Jacques L'Aumône, Queneau trouve un personnage doté d'une liberté telle qu'elle lui permet de passer sans aucune autre forme de transition du monde réel au monde imaginé. L'Aumône se comporte comme une sorte d'affranchi : grâce au pouvoir de ses rêveries, il édifie

11 Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires LTC*, n° 1 (2010) « Vies possibles, vies romanesques », dossier préparé par Marielle Macé et Christophe Pradeau, p. 29.

12 Daniel Delbreil, « Notice à *Loïn de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans, op. cit.*, p. 1587.

un monde où rien ne saurait lui être refusé. Ainsi de cette scène où, pendant un trajet de bus, le héros quenien imagine une liaison avec la receveuse de tickets, qui devient dans son imagination la belle Dominique, une jeune femme qu'il entretient grâce à sa fortune colossale :

Elle aurait voulu devenir danseuse. Mais pourquoi pas, Dominique ? Il lui offre un petit studio moderne peint tout en blanc avec une terrasse en aluminium, il lui paie des leçons de chorégraphie, des robes, des bijoux. Mais il la respecte. Puis, un jour, récital Salle Pleyel, énorme succès, révélation, acclamations, et ce soir-là, elle se donne à lui¹³. (LR, p. 69)

On le voit, Jacques L'Aumône joue les démiurges, ce qui d'ailleurs fera dire à Gaëtan Picon qu'il s'apparente moins à un personnage qu'à un romancier¹⁴ : il plante lui-même le décor, choisit les protagonistes et prend la charge de « l'écriture » du scénario. Queneau trouve dans ce personnage l'occasion d'exploiter au maximum le potentiel de la fiction : le roman, plutôt que de se contenter comme à l'habitude d'une seule intrigue (ou alors de quelques-unes, lorsque l'équilibre du récit repose sur quelques personnages centraux), est appelé à contenir des dizaines, voire des centaines d'autres romans plus ou moins réalisés. En vertu de ce qu'il convient d'appeler un « don d'avatar », une qualité que Théophile Gautier conférait à Balzac¹⁵, Jacques L'Aumône peut non seulement se raconter et vivre en imagination toutes les histoires dont il rêve, mais il peut surtout, comme les protagonistes des *Métamorphoses* d'Ovide que Queneau lisait pendant l'écriture¹⁶, adopter, grâce à elles, les traits de qui il veut. La rêverie entraîne une forme d'indifférenciation qui le mène à confondre à son gré le même et l'autre. C'est ainsi par exemple qu'au cours d'une promenade dans les rues de Rueil, Jacques décide de suivre un « citoyen absolument quelconque » pour éventuellement « s'en revêtir » :

Que fait ce type ? Rien ne l'indique. Il ne s'arrête devant aucune boutique, il ne se retourne pas sur les femmes, il ne fait pas minh aux chats kss aux chiens psst aux taxis [s'ensuit une liste détaillée de tout ce que le « type » ne fait pas et n'est pas], il est tellement bien comme il faut être que Jacques se demande comment il pourrait faire pour atteindre cette perfection pour s'annuler ainsi lorsque le citoyen se précipita sur le sac à main d'une dame et s'enfuit au pas de course. La mouquère se mit à brailler et un flicard trissa derrière le truand en déclarant à haute voix qu'il serait infiniment heureux d'avoir la collaboration bénévole de quelques contribuables en vue de la capture de ce dangereux malfaiteur mais l'autre qui n'était pas un tocard se jeta dans une maison que Jacques qui avait

13 Toutes les citations de *Loin de Rueil* (LR) sont tirées de l'édition Folio, n° 849 (Paris, Gallimard, 1944).

14 Gaëtan Picon, dans *Queneau plutôt à part*, écrit : « Jacques L'Aumône n'est pas un personnage de roman. C'est un romancier ; c'est moi qui le lis » (cité par Pierre David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994, p. 245).

15 Théophile Gautier, *Balzac*, Pantin, Le Castor Astral (Les inattendus), 1999 [1860].

16 Le titre d'Ovide figure dans la liste des œuvres lues (le 2 février 1943) parue dans Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

commencé une exploration méthodique de la capitale savait être à double entrée. Rassuré par le sort de cet énigmatique individu Jacques qui ne voulait point se mêler à l'action d'une police aussi rudimentaire qu'inutile reprit l'itinéraire qu'avait bouleversé une filature conclue abruptement. Il riait doucement. Il avait bien trompé son monde et larvatus prodédé. Qui pouvait se douter que ce cambrioleur c'était lui-même. (*LR*, p. 57-58)

Scène étrange. Pendant la plus grande partie du passage, le lecteur est en droit de penser que ce qui est raconté se déroule effectivement, comme ce serait le cas dans un roman réaliste : le voyou qui a volé un sac à main « s'enfuit », la femme appelle à l'aide, le policier se lance à la poursuite du « dangereux malfaiteur » qui parvient non sans peine à lui échapper. Jacques, quant à lui, agit comme un spectateur qui ne se confond nullement avec les autres protagonistes : il est d'abord étonné de constater que l'homme qu'il croyait parfaitement « quelconque » soit un voleur ; et s'il renonce à venir en aide au policier, c'est qu'il s'estime incapable d'intervenir. Mais à mesure que la scène se développe, le lecteur vient à douter de sa réalité effective, en proie à ce que Nina Bastin a très justement appelé une « désorientation ontologique¹⁷ » (*ontological disorientation*) : pourquoi Jacques connaît-il cette porte « à double entrée » où se serait réfugié le voleur ? Comment peut-il connaître le sort du malfaiteur qu'il a délibérément choisi de ne pas poursuivre et dont il n'est pas en mesure d'apprécier le parcours ? Et pourquoi lui qui a souvent rêvé d'exploits semble-t-il heureux de ne pas intervenir et se contente-t-il de rire « doucement », sinon parce qu'il a lui-même tout inventé, que rien de ce que le passage nous décrit n'a eu lieu – le récit imaginé par Jacques s'étant substitué à la réalité avec la complicité amusée du narrateur, qui pour seul indice de sa « collaboration » a soudain fait passer le temps du récit du présent au passé simple ? Comme Descartes à qui il emprunte la célèbre expression, L'Aumône « avance masqué » : le *larvatus prode* cartésien devient le leitmotiv d'un homme qui se permet toutes les ruses, moins par souci de la vérité à démontrer que pour goûter, une fois encore, le plaisir de l'invention. Cette scène met en évidence l'extraordinaire mobilité d'un personnage qui peut, d'un simple mouvement de pensée, passer du rôle d'observateur à celui de protagoniste, et vice-versa, du monde réel au monde imaginé, de soi à l'autre et qui, au terme de cette aventure vécue comme possibilité, peut sans effort retrouver la tranquillité de sa « petite » existence en reprenant contact avec la réalité. Arrivé au Twin-Twin Bar, Jacques, précise le narrateur, abandonne « sans regrets une carrière [de cambrioleur] qui finalement n'aboutirait à rien de sensationnel » (p. 58). La rêverie, comme on peut le constater, suppose une aptitude au décrochage, à l'évasion, qui ne vise pas tant à « annuler » ou à transformer la réalité qu'à suspendre temporairement les règles qui la régissent.

Parce que cette suspension est temporaire et qu'elle n'entrave en rien la marche du monde, la rêverie permet à Jacques L'Aumône d'évoluer simultanément, et sans trop de heurts, dans deux ordres, dans deux dimensions parallèles. Dans le monde

17 Bastin écrit encore : « At many specific points in the novel, the reader is uncertain as to the ontological status of the world he is currently constructing » (Nina Bastin, *Queneau's Fictional Worlds*, Oxford, Peter Lang (Modern French Identities), 2002, p. 215).

réel, où ses gestes et ses paroles continuent d'avoir leur portée habituelle ; et dans le monde de ses fantasmes, où il peut, en investissant un espace et une temporalité virtuels, examiner non seulement les possibilités que lui offre le présent, mais aussi investir le passé – le sien et celui d'autrui – pour le récrire et le réinventer sans jamais que la narration ne l'entrave ou cherche à lui imposer un encadrement. Ainsi, en rencontrant pour la première fois le poète Louis-Philippe des Cigales, un ami de la famille, Jacques imagine qu'il vient enfin de trouver son vrai père, avec qui sa mère aurait hypothétiquement entretenu une liaison, ce qui fait donc de lui, suivant les thèses de Marthe Robert, à la fois un enfant trouvé (chez qui une filiation noble supplée à la condition roturière) et un bâtard (puisque la « faute » de sa conception illégitime a été recouverte par la présence d'un nouveau père qui lui a donné son nom). Mais Jacques, évidemment, ne s'embarrasse pas des limites de la théorie freudienne : l'invention d'un roman familial le pousse non seulement à redéfinir la nature de ses liens de parenté mais à revoir sa généalogie tout entière pour se découvrir, à travers le père rêvé, des liens avec la grande noblesse de France, depuis les ducs de Saint-Simon jusqu'aux Capétiens en passant par Philippe Le Bel. Ses rêveries rétrospectives permettent à Jacques L'Aumône de remonter le cours d'une mémoire fictive, à la fois individuelle et collective, là où il peut confondre à loisir sa généalogie singulière et la « grande » histoire de France. Et comme on ne sait presque rien de son véritable passé, Queneau ayant choisi, comme il le fait presque toujours avec ses personnages, d'en révéler le moins possible, il semble bien qu'aucune force, aucun « principe » issus de la réalité ne puissent résister au désir du personnage de s'inventer un passé fabuleux. D'ailleurs, ce n'est pas tant son propre passé, magnifié, idéalisé, que L'Aumône cherche à retrouver que l'idée même d'un passé, d'une mémoire qui semblent lui faire étrangement défaut.

Le détachement de Jacques L'Aumône vis-à-vis de son propre passé n'est pas anecdotique, loin de là. En prenant ses distances à l'égard de ses origines, il se soustrait à la loi universelle en vertu de laquelle l'existence de tout personnage – et de tout homme, pourrions-nous ajouter – se déploie et suit son cours, à savoir : que l'avant détermine causalement l'après, que « le temps précédent, écrira Kant à la suite d'Aristote, détermine nécessairement le temps suivant¹⁸ ». L'existence humaine obéit à un sens, se conforme à une direction où la nouveauté – action, pensée, désir – s'appuie sur l'ancien et se trouve au moins en partie contenue en lui. C'est pourquoi le passé, s'il peut être considéré comme le fondement des possibilités à venir, peut également être vu comme un frein ou un empêchement puisque le personnage peut se voir contraint, par le jeu des déterminismes, sinon à la reproduction du passé, du moins à un devenir fortement tributaire des possibilités contenues dans sa propre histoire. C'est ce qui conduit Umberto Eco à considérer le temps comme la « structure de la possibilité¹⁹ » : si le personnage est bel et bien soumis aux hasards de la vie, si l'aventure repose toujours sur de l'inattendu, le

18 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par Jules Barni et révisé par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Paris, Gallimard (Folio), 1990, chap. II, section 3, p. 47.

19 Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1978, p. 141.

personnage traîne avec lui un « bagage », la somme des expériences, des rêves et des pensées qu'il a accumulés suivant le principe de « l'entropie croissante », qui détermine non seulement sa nature mais l'étendue de ses possibilités effectives, si bien qu'il pourra se voir paradoxalement forcé de devenir ce qu'il a déjà été. C'est à ce principe que Jacques L'Aumône parvient à se soustraire en rompant d'emblée avec son passé familial et en effectuant au fil de son parcours une série de petites ruptures qui lui permettent chaque fois de recommencer à neuf : en quittant sa famille, en se liant à Des Cigales et, à travers lui, à la grande noblesse de France, en quittant ensuite sa femme Suzanne et son fils Michel, en cumulant divers boulots sans jamais prendre racine, en se projetant dans des vies imaginaires toujours différentes, Jacques L'Aumône se prive certes d'une mémoire mais du même coup ouvre la voie à toutes les possibilités. Il n'a que faire de la constance et de la fidélité qui définissent l'héroïsme classique : son seul souci, qui est celui du personnage moderne affranchi de tout lien, suivant Thomas Pavel²⁰, est de demeurer entièrement disponible.

Une relecture du roman de l'ambition

On pourrait penser que la prédilection de Jacques L'Aumône pour la rêverie sert essentiellement à compenser les insuffisances de sa propre existence. En permettant à son imagination d'exaucer ses rêves de grandeur, Jacques assurerait, pour parler le langage freudien, sa revanche sur la réalité en palliant la faiblesse de son statut. La rêverie répondrait ainsi à un manque. Or les choses ne sont pas si simples. Car d'une part, s'il passe le plus clair de son temps à rêver (d'être un descendant de la royauté, un *playboy* multimilliardaire, un compositeur génial, un boxeur champion du monde, un cowboy hors-la-loi, et ainsi de suite : le roman comprend au moins une vingtaine de scénarios plus ou moins élaborés tirés de ses rêveries), d'autre part, L'Aumône ne progresse pas moins, et de manière spectaculaire, dans le monde qui est le sien : jeune homme d'origine modeste, né d'un « père dans la chaussette, d'une mère insignifiante » (*LR*, p. 208) selon ses propres mots, ayant grandi dans une banlieue quelconque, il parvient, au fil des rencontres, des petits emplois qui s'enchaînent et des hasards heureux, à conquérir Hollywood où il atteint, à l'instar de Français célèbres de la même époque comme Maurice Chevalier, Charles Boyer et Louis Jourdan, le statut de vedette internationale. Au terme du récit, Jacques, désormais « loin de Rueil », devient James Charity, un acteur américain de premier plan qui fait la manchette dans la presse à sensation. En somme, si la forme de *Loin de Rueil* est soumise au principe de la répétition, marquant par là sa dette à l'égard de *Bouvard et Pécuchet*, elle ne se prive pas de faire progresser l'action, faisant ainsi écho à la tradition du roman de l'ambition dont le héros typique est celui qui cherche par tous les moyens à « arriver ».

Au cours de l'écriture, Queneau est parfaitement conscient que *Loin de Rueil* sera soumis à la comparaison avec les grands modèles du roman de l'ambition. Le parcours de Jacques, s'il rappelle en partie les pérégrinations des héros du *Roman comique* de Scarron (Jacques a lui aussi été comédien), évoque surtout l'expérience

20 Voir Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2003, chapitre VIII : « Liens abolis, univers insondables », p. 357 et sq.

des grands héros du roman du XIX^e siècle qui cherchent, eux aussi, et par tous les moyens, à atteindre la renommée. Pourtant, à maints égards, le roman de Queneau cherche à se distinguer du modèle ou, du moins, à procéder à sa relecture. Delbreil souligne que le romancier, en concevant les aventures de Jacques L'Aumône, veut à tout prix éviter le « piège²¹ » du réalisme : il ne veut ni d'un intrigant à la Julien Sorel, ni d'un arriviste comme Rastignac (« Non et non !! Pas de ça ! », écrit Queneau), ni d'un séducteur comme Bel-Ami. Cette volonté de prendre ses distances ne relève pas d'un simple caprice ou d'un effet de mode : elle s'explique d'abord par la manière dont Queneau conçoit pour son personnage la notion même d'ambition. Alors que les héros du XIX^e siècle engagent leur être tout entier – force, énergie, intelligence – dans la conquête d'un statut, qu'ils entrent en lutte aussi bien avec le monde qu'avec leur propre passé dont ils se détournent énergiquement, Jacques L'Aumône ne se soucie guère d'« arriver » quelque part ou de combattre ; c'est un rêveur, passablement paresseux, qui n'a pas vraiment idée des moyens à prendre pour réaliser ses désirs et qui même, bien souvent, ne semble guère soucieux de les réaliser. L'alternance entre la rêverie et l'action proprement dite montre un personnage qui fonctionne comme par « éclipses », tantôt présent tantôt absent, tantôt attentif aux moindres détails, tantôt souffrant d'un véritable « déficit » d'attention, un personnage, donc, qui est non pas tendu vers un objet ou un statut précis mais qui se trouve simplement placé en état de disponibilité. Contrairement à Rastignac ou à Sorel qui veulent « arriver » quelque part, L'Aumône se contente, pour reprendre la fameuse formule de Jacques Rivière, d'être « quelqu'un à qui quelque chose arrive ». La différence entre Jacques et ses devanciers tient également à la nature et à la valeur de la vie rêvée. Alors que les grands ambitieux rêvent d'une *vie précise*, qu'ils orientent leur désir vers un objet identifiable, qu'ils n'hésitent pas à se projeter dans l'avenir, ne fût-ce que par un truchement (quand ils découvrent, par exemple, un homme qui « possède » ou incarne tout ce dont ils rêvent), Jacques se projette indifféremment dans plusieurs vies, consécutives ou simultanées, au hasard de ses rencontres ; chaque existence ou aventure rêvée ne représente pour lui rien de plus qu'une virtualité parmi celles susceptibles d'être explorées. Ses rêveries, en outre, ne concernent jamais l'avenir. Ainsi, quand un comédien lui demande s'il lui arrive de penser à « ce qui [lui] arrivera », Jacques répond catégoriquement : « Jamais. » (LR, p. 101) Apparemment, il ne sait pas conjuguer sa vie au futur²².

Surtout, ce qui distingue Jacques L'Aumône de ses devanciers, c'est son absence presque totale d'orgueil : fait étrange pour un homme qui parviendra au zénith, il semble n'avoir, contrairement à Rastignac ou à Julien Sorel, aucun amour-propre. De fait, il ira même jusqu'à souhaiter, dans une crise passagère mais ô combien significative, non pas d'atteindre à la gloire mais de n'être plus rien : « Je me demande, dit-il [à Martine, sa compagne du moment], si je suis capable de devenir un rien du tout. » Jetant un regard désenchanté sur toutes les années où il a « gaspillé »

21 Daniel Delbreil, « Notice à *Loïn de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans, op. cit.*, p. 1585.

22 Incidemment, la seule occurrence de projection dans l'avenir est formulée sur le mode réticent de la litote. Alors qu'il songe à la possibilité de devenir pape, Jacques affirme : « rien ne dit que je ne le devienne pas un jour » (LR, p. 47).

ses énergies à rêver à des vies imaginaires, des vies qui peuvent être considérées comme autant de romans et d'aventures en germe, Jacques découvre avec amertume sa propre vanité :

Comme des foetus miniatures parfaitement constitués il faisait défiler devant lui tous les germes de figures sociales qu'il avait irréalisées. Il revenait de sept huit années en arrière et le voilà maintenant capitaine de l'armée hollandaise, directeur d'usine, attaché d'ambassade à Pékin, banquier, clown (célèbre), peintre (célèbre), archiviste paléographe, aspirant de marine (à bord du dernier voilier), coureur cycliste (vainqueur du Tour d'Europe), champion du monde d'échecs (inventeur du Gambit L'Aumône et du début f2-f3, h7-h5), gentleman farmer en Australie (et qu'est-ce qu'il n'exterminait pas comme lapins), barman (au Ritz), astronome (il découvre la première planète hors du système solaire, un satellite d'alpha du Centaure), député (le plus jeune de France), journaliste (reporter aux multiples ruses et à l'audace imperturbable), acrobate (le premier à réaliser le sextuple saut périlleux en arrière sans élan), fakir dans le cristal (une vieille gitane l'a initié à tous les mystères mantiques), médecin (psychanalyste), médecin (acupuncteur), médecin (ostéopathe), médecin (chiropractor), médecin (chirurgien dentiste), explorateur (astronaute, car sinon où ça ? et de quoi ?), chercheur d'or (il devient riche forcément), chercheur de trésors (il en trouve au fond des mers quand ce n'est pas dans de vieux châteaux), lord anglais (par adoption), grand lama (par vocation), président de la république de Nicaragua (par élection), président de la république de Costa Rica (par révolution), président de la république de Guatemala (par occupation), il oublie maintenant l'ambition, il y a tant d'autres possibles, triumvir, uhlan, plombier, tétarque, rétiaire, schah, faux saulnier, éléphant blanc (par transformation magique), sauterelle adultère, peplum chinois, morceau de sucre, bout de savon fondant. Il disparaissait comme ça lentement, dans un petit bol d'eau, pas propre même, car un type s'en était servi, de lui, pour dégraisser ses digitaux. (*LR*, p. 127-128)

Au terme de cette liste qui propose un éventail de possibilités allant des plus plausibles aux plus loufoques, Jacques « oublie maintenant l'ambition », écrit Queneau, et semble même en voie de perdre toute consistance, lui qui disparaît « lentement », comme un « morceau de sucre » ou un « bout savon fondant ». Ce renoncement décisif lui permet d'amorcer un processus de dépouillement, où il s'efforcera désormais « de se tarir, de se désencombrer, de s'évider. » (*LR*, p. 145) Souhaitant devenir un être « plat et bénin », des épithètes qui renvoient directement au cas d'Étienne Marcel, premier personnage du premier roman de Queneau (*Le Chien dent*, 1933), d'abord présenté comme une simple silhouette appelée à gagner puis à perdre progressivement sa consistance, Jacques L'Aumône mène une existence ascétique, se contentant d'un peu de riz et de bouillon, d'un logement de misère et de petits rôles de soutien dans des théâtres de troisième zone qui lui assurent une bien maigre subsistance. Paradoxalement, de tout le roman, la seule véritable ambition qu'il exprimera sans ambages, non dans un monde rêvé mais, cette fois, dans le monde réel, témoigne d'un désir exactement contraire à celui qui caractérise la figure de l'ambitieux : « Je voudrais tant devenir un saint. » (*LR*, p. 144)

En un sens, cette volonté d'effacement rend le triomphe final du héros de *Loin de Rueil* encore plus éclatant : c'est après avoir renoncé à toute forme de

lutte, toute recherche d'un gain personnel que Jacques L'Aumône parvient enfin à son apogée. On serait tenté de voir dans le dénouement une illustration de la morale évangélique : dans le discours des Béatitudes, le Christ ne dit-il pas que le plus petit d'entre tous est appelé à devenir le plus grand dans son royaume ? « Heureux les humbles... » Une telle conclusion offre un contraste saisissant avec la situation finale des héros ambitieux typiques qui, eux, vivent l'expérience de l'échec, n'atteignent le but qu'au prix de la désillusion et surtout, constatent que la réalité ne correspond guère à l'image idéale qu'ils en avaient formée. Alors que dans les romans de Stendhal, de Balzac et de Flaubert, la réalité oppose une résistance presque impossible à vaincre, que le romancier fait corps avec le monde et sa loi contre son personnage (du moins, contre l'immaturité de ses désirs), si bien que la sympathie qu'il peut éprouver pour lui ne saurait jamais l'emporter sur le principe de réalité, à l'inverse, Queneau choisit d'exaucer les désirs de son héros, de faire corps avec lui *contre* le monde et sa loi, ce en quoi on peut penser que le romancier en vient à épouser la « logique » de son héros en cédant à ses désirs. Pourquoi pas ? Telle est la question qui rend compte de l'ascension finale du héros. Pourquoi ne pas laisser Jacques devenir un grand acteur hollywoodien ? Car si la réalité est bel et bien mobile et variable, quel principe, quelle « force » puis-je opposer à sa rêverie ? semble se demander Queneau. De fait, Jacques L'Aumône ne parvient pas au statut de vedette hollywoodienne à force de travail et d'acharnement mais par hasard et peut-être aussi parce qu'il sait rêver, parce qu'il affiche, pour emprunter de nouveau à Isabelle Daunais, une capacité exceptionnelle à se mouvoir dans l'ordre des possibles : « face à un monde variable, à un monde où toutes les opinions et toutes les actions sont possibles, c'est l'aptitude à circuler au sein même de la variation, de l'habiter, qui devient la forme de l'héroïsme²³. » Voilà pourquoi Queneau épargne à son personnage comme à son lecteur le détail des tractations qui auront pu mener Jacques jusqu'à son apogée : il n'est question dans *Loin de Rueil* d'aucune stratégie, d'aucun effort particulier de positionnement, d'aucune alliance, d'aucune mondanité, d'aucune lutte significative ayant pu mener le héros jusqu'à Hollywood. À vrai dire, plus le roman avance, plus il devient elliptique et semble tenir l'heureuse progression de Jacques pour acquise. Dans l'avant-dernier chapitre, le lecteur comprend, sans aucune forme de transition ou d'explication, que Jacques a quitté Paris pour une petite république d'Amérique latine, San Culabra del Porco, où il travaille au sein de l'équipe de tournage d'un documentaire portant sur une tribu indigène, les Borgeiros (clin d'œil à Borges²⁴ ?). Puis, dans le dernier chapitre, sans plus d'explication, Jacques *est devenu*, en vertu d'un hasard heureux ou d'une décision arbitraire du romancier (ce qui, on en conviendra, peut revenir à

23 Isabelle Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », *art. cit.*, p. 28.

24 Olivier Maillart signale d'ailleurs la parenté de préoccupations du roman de Queneau avec une nouvelle de Borges, « Le Jardin des sentiers qui bifurquent » (1941 ; 1944 pour la première traduction française dans la revue *Lettres françaises* (Argentine), à l'instigation de Roger Caillouis) : « Borges, en imaginant un livre qui soit un labyrinthe de temps strictement infini, invente une fiction où l'homme, au lieu d'adopter une possibilité en éliminant toutes les autres, les adopte toutes simultanément » (Olivier Maillart, « Les vies rêvées d'un pou », *L'Atelier du roman*, n° 43 (septembre 2005), p. 160).

la même chose), un acteur célèbre. Contrairement au grand roman de l'ambition qui accordait toute la place au processus d'apprentissage du héros (à celui qui est *en voie d'atteindre* à la maturité), dans *Loin de Rueil*, le récit du devenir importe finalement assez peu : la situation finale nous est présentée comme d'emblée réalisée²⁵.

Un dénouement énigmatique

La fin de *Loin de Rueil* n'en demeure pas moins énigmatique, et depuis la parution du roman les commentateurs n'ont cessé de proposer au sujet de l'étrange réussite de Jacques L'Aumône des interprétations aussi variées que divergentes. C'est que le lecteur a appris à se méfier de ce qui lui est raconté, ainsi qu'on a pu en témoigner à partir d'exemples cités plus haut. Jacques devient-il vraiment un acteur célèbre, ou ne sommes-nous pas encore une fois les victimes du canular d'un romancier qui « avance masqué » ? Ce n'est pas tant la facilité déconcertante avec laquelle le héros parvient au triomphe que la manière dont ce triomphe nous est présenté qui nourrit le soupçon. Après tout, il n'est pas impossible que Jacques, dont le talent de comédien est pourtant médiocre, ait réussi à opérer un renversement de situation : l'histoire d'Hollywood compte son lot de « miracles » et tout indique que L'Aumône a bénéficié de circonstances exceptionnellement favorables. Deux éléments du chapitre final posent pourtant problème. D'une part, Jacques ne nous est pas présenté directement et de l'intérieur comme c'était le cas dans les chapitres précédents. La narration non seulement passe à une focalisation externe – un peu comme dans les romans américains que Queneau admire tant (et le changement est heureux puisque ce dernier chapitre narre précisément la portion « américaine » des aventures de Jacques) – mais choisit de présenter le héros exclusivement par l'entremise de médiations. Le lecteur ne découvre Jacques qu'à travers la lecture que Louis-Philippe des Cigales fait à la famille L'Aumône d'une entrevue réalisée dans un journal avec le personnage et grâce à la projection du film où il tient la vedette sur un écran de cinématographe du Rueil Palace : les dernières images de Jacques sont donc à la fois médiatiques et « médiatisées », c'est-à-dire livrées au lecteur de manière indirecte. En somme, le dernier chapitre ne donne droit qu'à une image distancée et aplatie de Jacques, phénomène qui pousse Paul Gayot à conclure à l'irréalité de cette conclusion, pour qui le héros, « oscillant du rêve à la réalité (si tant est que l'on puisse parler de réalité à quelque moment que ce soit) [...] finit silhouette plate sur un écran²⁶ ».

Non seulement Jacques perd toute consistance, toute épaisseur, mais, et il s'agit du second problème que présente la conclusion de *Loin de Rueil*, il semble aussi perdre les traits qui lui confèrent une identité, puisque sa propre famille, qui pourtant écoute attentivement la lecture de l'entrevue dans le journal (où Jacques parle de sa propension notoire pour la rêverie, de ses parents et de son enfance passée à Rueil) et voit les photographies du héros, ne le reconnaît pas : pour eux,

25 Ce n'est que sur épreuves que Queneau a ajouté l'avant-dernier chapitre racontant le passage de Jacques en Amérique, sans quoi la situation finale aurait marqué avec encore plus de force la nature arbitraire du dénouement (voir Daniel Delbreil, « Notice à *Loin de Rueil* », dans Raymond Queneau, *Romans*, *op. cit.*).

26 Paul Gayot, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Universitaires, 1967, p. 246.

et en dépit de la profusion comique d'indices qui devraient en principe dissiper les moindres doutes, James Charity est un autre. Cette non-reconnaissance de Jacques L'Aumône par ceux-là mêmes qui l'ont mis au monde et l'ont vu grandir tient à une décision tardive du romancier. Jusqu'à la correction des épreuves, Queneau avait en effet imaginé que Suzanne, son ex-femme, se rende finalement à l'évidence, jugement aussitôt confirmé par la narration :

Alors on ne peut pas nier, dit Suzanne, ça peut très bien être lui.
– Alors c'est notre Jacques ? [demandent les parents]
Il n'en faut pas douter : l'homme glorieux, c'est le leur²⁷.

Or, en éliminant de la version définitive de son roman toute capacité pour les personnages de reconnaître sous les traits de James Charity le Jacques qu'ils ont bien connu, Queneau souligne par le décalage comique qui intervient entre le héros et les autres personnages l'existence d'un fossé grandissant entre le lecteur, persuadé qu'il a toujours devant lui le héros dont il a suivi le parcours depuis le début, et l'univers édifié par le roman : personne, pas même le narrateur, ne cherchera à dissiper l'apparent malentendu en vertu duquel nul ne le reconnaît.

Cet énigmatique dénouement a une valeur exemplaire. Il met en évidence une question fondamentale sur laquelle Queneau se penche alors depuis un peu plus d'une décennie, c'est-à-dire depuis l'écriture du *Chiendent*, son premier roman : à quels attributs, à quels principes tient l'existence d'un personnage de roman ? Depuis toujours, Queneau cherche, par une démarche « négative », c'est-à-dire, à travers une forme de dépouillement formel et thématique, à atteindre la part irréductible, essentielle du personnage. A-t-il besoin d'un passé ? A-t-il besoin d'un corps, d'un visage ? Une silhouette suffit-elle ? A-t-il besoin d'agir, de désirer, de combattre ? Ces questions naissent bien entendu dans le contexte général d'une « crise du roman » qui sévit depuis le tournant du siècle (et dont les travaux canoniques de Michel Raimond ont fait état²⁸) et repose sur un rapport problématique avec l'héritage réaliste du XIX^e siècle. D'une certaine manière, Jacques L'Aumône voit son souhait de « n'être plus rien » être exaucé : la conclusion montre un personnage devenu aussi peu réel que possible, sans matérialité, une représentation doublement fictive, c'est-à-dire fictive aussi bien pour le lecteur que pour les autres personnages du roman qui ont perdu toute trace de sa réalité concrète. En devenant vedette de cinéma, le personnage se trouve ironiquement appelé non seulement à vivre ses rêves mais à devenir lui-même un être de rêve, à renoncer à l'existence effective pour ne plus vivre que dans la « peau » des autres. À force de vivre l'aventure comme possibilité, il en vient à se confondre avec cette possibilité, au risque de sa propre disparition.

Dans une entrée de journal datée de 1940, après une séance de cinéma, Queneau montre qu'il est conscient des « risques » de la rêverie :

27 Raymond Queneau, « Appendices », *Romans*, *op. cit.*, p. 1401.

28 Voir Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

La rêverie est une tentation du réel, un défi au réel *pour qu'il n'arrive pas* ; ou *parce qu'il n'arrive pas*. La rêverie supprime les possibilités, ou plutôt les réalise à sa façon, épuisant ainsi le réel et le rêve.

Loin de Rueil montre que l'aventure vécue comme possibilité conduit aussi bien à l'émerveillement devant le potentiel extraordinaire d'une existence qu'à une inquiétude persistante devant le risque de voir le moi se dissoudre : la rêverie réalise les possibilités et les supprime tout à la fois. Difficile de savoir s'il y a gain ou perte. Le roman s'interroge aussi sur la définition du personnage et de son aventure : peut-il survivre au fractionnement, au revirement aléatoire et inopiné, à l'absence de direction, ou a-t-il encore besoin d'une durée et d'un espace propres, d'une « direction » qui donnerait à sa trajectoire la valeur d'un destin ou d'une vie exemplaire ? Une partie de la réponse tient peut-être dans les romans qui suivent *Loin de Rueil*. Pour Henri Godard, *Pierrot mon ami* (1942), paru deux années plus tôt, marque l'apparition d'un nouveau type de personnage, qui avait fait une apparition timide dans *Un rude hiver* (1939) et qui revient dans *Le Dimanche de la vie* (1952), *Zazie dans le métro* (1959) et *Les Fleurs bleues* (1965). À propos du changement que marque la parution de *Pierrot mon ami*, Godard écrit :

C'en est fini du détachement avec lequel nous suivions aventures et mésaventures des personnages dans les romans précédents. Qui peut dire qu'il n'aimerait pas qu'Yvonne finisse par tomber dans les bras de Pierrot, qu'il ne se réjouit pas chaque fois que tout tourne finalement bien pour Valentin, qu'il n'a pas regretté que Lalex abandonne Cidrolin et ne se sent pas soulagé quand ils se réconcilient²⁹ ?

Comment expliquer la fin du détachement dont parle Godard ? Peut-être par le fait qu'au contraire de Jacques L'Aumône, qui apparaît autant comme un personnage que comme un dispositif expérimental et qui, à cet égard, signale peut-être la fin d'un cycle amorcé avec *Le Chiendent*, ce Jacques dont on peut apprécier l'humour intellectuel comme celui que distillent Bouvard et Pécuchet mais auquel il est difficile de s'attacher vraiment, les personnages de Pierrot, Valentin Brû, Zazie et Cidrolin sont moins enclins à céder à l'appel du rêve ou à imaginer une autre vie, et se contentent, plus modestement, d'être eux-mêmes, c'est-à-dire d'entrer dans la vie, la seule vie, qui leur a été impartie.

29 Henri Godard, « Peut-on parler de personnage quenien ? », dans Daniel Delbreil (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 311.

Références

- AYMÉ, Marcel, *Derrière chez Martin*, Paris, Gallimard, 1938.
- BASTIN, Nina, *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang (Modern French Identities), 2002.
- DAUNAIS, Isabelle, « De la vie idéale aux vies possibles », *Itinéraires LTC*, n° 1 (2010) « Vies possibles, vies romanesques », dossier préparé par Marielle Macé et Christophe Pradeau, p. 19-30.
- DAVID, Pierre, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1994.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1978.
- GAUTIER, Théophile, *Balzac*, Pantin, Le Castor Astral (Les inattendus), 1999 [1860].
- GAYOT, Paul, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Universitaires (Classiques du XX^e siècle), 1967.
- GODARD, Henri, « Peut-on parler de personnage quenien ? », dans Daniel DELBREIL (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 309-321.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par Jules Barni et révisé par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Paris, Gallimard (Folio), 1990.
- MAILLART, Olivier, « Les vies rêvées d'un pou », *L'Atelier du roman*, n° 43 (septembre 2005), p. 158-164.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2003.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve et autres essais*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971.
- QUENEAU, Raymond, « Bouvard et Pécuchet », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1965, p. 97-124.
- , *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Anne-Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard (Folio n° 849), 1944.
- , *Romans. Œuvres complètes III*, édition préparée par Daniel Delbreil, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.
- QUEVAL, Jean, « Discussion sur "Douze remarques sur des personnages" de Jacques Bens », dans André BLAVIER et Claude DEBON (dir.), *Raymond Queneau romancier*, Actes du 1^{er} colloque international, Verviers, Les temps mêlés. Documents Queneau, n° 150, 1983, t. 1, p. 134.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- THIBAUDET, Albert, *Trente ans de vie française III. Le Bergsonisme*, Paris, Gallimard (NRF), 1923.