

Le cinéma comme sagesse du peuple : le mélange du réel et de l'imaginaire dans *Loin de Rueil* de Queneau

Shûichirô SHIOTSUKA

Introduction

Loin de Rueil de Raymond Queneau est un roman dont le héros Jacques L'Aumône mène une vie qui ne va pas toujours comme il veut, tout en imaginant d'autres vies qui auraient pu être les siennes. Dans ce roman, le cinéma non seulement constitue un des moyens de faire surgir l'imaginaire, mais symbolise également une certaine sagesse à laquelle le héros parviendra à l'issue de ses pérégrinations, puisqu'il devient une vedette de cinéma hollywoodienne à la fin du volume. Cependant Jacques ne semble pas avoir bien compris, malgré sa réussite sociale ou à cause d'elle, ce que le cinéma représente pour le petit peuple : les paroles frivoles et insignifiantes que l'acteur prononce dans son interview donnée à l'intérieur du roman, ne nous informent pas sur la place qu'occupait le cinéma pour lui autrefois.

Déjà, tant si jeune, j'assidûment fréquentais les salles obscures. [...] Ah ! les cow-boys du muet, les vampires du tacite, les maxlinder du silencieux, les charlot de l'aphone, combien passionné fus-je de leur geste, épique en son genre, dirai-je. [...] Mes débuts cinématographiques oh combien combien modestes ils furent. Figurant vulgaire voilà ce que consentis-je d'être bien que déjà je susse l'acteur grand que je devais être un jour, maintenant¹.

¹ Raymond Queneau, *Romans II (Œuvres complètes, III)*, édition publiée sous la direction d'Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 192-193.

La vedette triomphante qu'il est devenu ne se reconnaît plus dans les petites gens, alors que lui-même a vécu une jeunesse plutôt modeste.

Or, tout comme son personnage Jacques L'Aumône, Raymond Queneau, passionné par le cinéma, n'était pas toujours à l'aise dans la vie réelle. Queneau est sans doute plus qualifié que la vedette hollywoodienne pour parler de la vertu consolatrice du cinéma. Dans ces conditions, ce n'est pas l'interview de la célébrité qu'est devenue Jacques, mais l'itinéraire entier du héros, qui va nous révéler l'idée que Queneau se faisait du septième art. Quelle est cette idée, qui se manifeste à travers les faits et gestes de Jacques dont la vie est nourrie de cinéma ?

Dans cet article, nous montrerons que le héros de ce roman mélange le réel et l'imaginaire de plusieurs manières : comme spectateur, comme acteur et comme réalisateur. Nous en concluons que, chez Queneau, ce mélange du réel et de l'imaginaire est étroitement lié à la vertu réparatrice du cinéma, surtout dans la vie des petites gens.

L'irruption du personnage de roman dans un film

Dans le chapitre 2 du roman, le petit Jacques regarde un western dans un cinéma de quartier. En voyant un cow-boy à l'écran, il s'identifie brusquement à lui :

[...] l'on montre enfin la gueule du type, un gaillard à trois poils [...] et Jacquot n'est nullement étonné de reconnaître en lui Jacques L'Aumône².

Ce passage peut donner l'impression que sur l'écran apparaît *réellement* un cow-boy ayant le visage de Jacques. À la suite de cette identification, Jacques le cow-boy déploie ensuite une activité débordante dans le film durant plusieurs pages, ce qui désoriente le

2 *Ibid.*, p. 88.

lecteur. Mais à ce moment, l'aventure du cow-boy, subitement interrompue par un dialogue entre des spectateurs, se révèle être une rêverie de Jacques. C'est un basculement surprenant, mais la transition entre l'imaginaire et le réel n'est pas toujours aussi évidente : les rêveries de Jacques peuvent commencer à l'improviste et se terminer vaguement on ne sait où. De plus, dans le roman la vie réelle de Jacques est tellement abrégée que le lecteur a du mal à saisir la continuité de son existence. Cette nébulosité narrative contribue à rendre encore plus poreuse la frontière entre réel et imaginaire.

L'identification avec un personnage, ou l'irruption d'un spectateur dans la diégèse cinématographique, est inspirée, dit-on, de *Sherlock Junior* (1924) de et avec Buster Keaton³. Dans ce film, un jeune projectionniste, interprété par Keaton, commence à somnoler pendant une projection. Puis, se dédoublant, il sort de sa cabine pour apparaître sur l'écran. Si l'intrus s'adaptait parfaitement à la diégèse du film, il ne se produirait rien d'intéressant au sens cinématographique : son arrivée ne ferait qu'ajouter un nouveau personnage. Mais Keaton ne s'intègre pas aux décors qui se succèdent comme des diapositives, ce qui provoque le rire des spectateurs. Par exemple, alors qu'il s'apprête à descendre un perron, celui-ci se transforme brusquement en un banc, de sorte qu'il chute. Ou bien, un chemin fait subitement place à un précipice dans lequel il manque de tomber.

En bref, l'intrus et le décor n'appartiennent pas au même plan. Dans une séquence, on voit à la fois l'écran et une partie de la salle. Ce dispositif suggère que Keaton, à travers cette mise en abyme, propose une réflexion sur le cinéma. Dans la mesure où l'on tournait des films à cette époque en utilisant parfois des toiles de fond, cette mise en scène peut être considérée comme une autocritique cinématographique. Inspiré par le film de Keaton, le roman de Queneau adopte également cette perspective critique, à ceci près

3 Marie-Claude Cherqui, « La Ramon Curnough Company présente : une séance au Rueil Palace », *Les Amis de Valentin Brû*, n^{os} 48/49, décembre 2007, p. 58.

qu'il traite du « film dans le roman » et non du « film dans le film ». C'est ainsi que dans *Loin de Rueil* est mise en évidence la différence entre ces deux genres, le roman et le film. Lisons un exemple concret : quand il était enfant, Jacques s'est identifié, dans un western, avec un cavalier chevauchant un cheval blanc, attaquant un chariot conduit par un vieillard :

[...] notre héros se précipite menaçant sur un chariot bâché que conduit un vieil homme et que traînent approximativement deux ou trois mules.

Haut les mains, le vioc obtempère, mais alors ô merveille, *une superbe et idéale innocente et blonde jeune fille* apparaît et *le cinéma sans couleur doit s'avouer impuissant à rendre la céruléinité de ses châsses*. Jacques galant homme ne lui fera pas le moindre mal non plus qu'au croulant qui n'est autre que le papa. Au contraire il les va protéger. Il les accompagne et caracole près de la beauté qui s'apprivoise. Le paternel fait glisser son émotion en s'huilant le gosier avec du visqui, c'est un gai luron qui tremousse encore joliment des doigts du pied qu'il n'a pas dans la tombe⁴.

Pour faire apparaître à l'écran « une superbe et idéale jeune fille », il faudrait trouver une actrice digne de ces qualificatifs. Et pourtant, elle ne pourrait satisfaire tous les spectateurs, quelle que soit sa beauté. En revanche, dans la lecture, à partir de la seule expression « une beauté sans égale », chacun visualise mentalement l'image qui lui convient. La suite des adjectifs « superbe », « idéale » et « innocente » produit facilement chez le lecteur l'image d'une jeune fille parfaite. Ce « film dans le roman » met ainsi en lumière le pouvoir de la littérature : comme le dit Roland Barthes, le langage est fictif dans son essence tandis que la photographie ne ment pas. Contrairement à la littérature, le cinéma ne peut transformer la réalité devant la caméra, et faire advenir une « superbe et idéale jeune fille ». Faut-il ajouter qu'à l'époque de Keaton, les films en noir et blanc,

4 *Ibid.*, p. 88-89. Nous soulignons.

innocents en ce sens, étaient également impuissants à rendre « la céruléinité de ses châsses » ?

La littérature non seulement invente des choses qui ne sont pas, mais encore dévoile leur facticité en mettant en valeur les mots de la langue. Par exemple, un seul référent, « le père de la jeune fille », est désigné par différentes expressions, comme pour affirmer que ce personnage n'existe pas réellement : « un vieil homme », « le vioc », « le croulant », « le paternel » et « le luron ». De plus, la juxtaposition de deux mots de niveaux de langue différents (« châsses » et « céruléinité »), et l'anachronisme grammatical (« il les va protéger »), suggèrent au lecteur la présence d'un narrateur doté d'une intention particulière. Ainsi, Queneau met en scène plaisamment, à travers la description verbale du film, une réflexion sur la différence essentielle de la littérature et du cinéma.

L'osmose de l'imaginaire et du réel

À l'inverse de l'exemple du western, il arrive que certaines séquences apparemment cinématographiques s'avèrent bien réelles. Mais, au bout d'une dizaine de lignes, cette « réalité », que le lecteur croit solide, se révèle à son tour être une pure rêverie du héros. C'est un basculement troublant. Lisons une autre scène :

[...] Enfin la lumière s'éteint et dans un calme plat commence à se dérouler l'histoire d'un inventeur *trompé par sa femme* d'une part et frustré du fruit de ses découvertes par des gredins sans scrupules d'autre part. Voilà qui intéresse singulièrement Jacques L'Aumône *car il est lui-même ingénieur* et travaille à plusieurs inventions sensationnelles. *La séance terminée il retourne hâtivement à son laboratoire* et se remet au travail avec une ardeur accrue. Ce n'est pas lui qui se laissera dépouiller car le voilà prévenu ; on ne peut nier l'utilité de l'art muet. Il travaille donc, il travaille, il travaille. Mieux ! il phosphore il rupine à bloc et un jour braoumm il eurékate ça y est il a trouvé. Il a trouvé quoi ? Mais tout simplement le plus lourd que l'air.

Le premier il traverse la Manche, le premier il assure la liaison Paris-New York, le premier il fait le tour du globe d'un seul coup

d'aile. [...] *Cocufié*, méconnu, ruiné, le pauvre inventeur meurt.
*Revient la lumière*⁵.

Nous sommes dans une salle obscure où Jacques voit un film qui raconte l'histoire d'un inventeur, mais le narrateur affirme que Jacques « est lui-même ingénieur ». Que signifie cette précision ? Jacques est-il entré dans le film et devenu ingénieur ? Ou bien, regarde-t-il « l'histoire d'un inventeur » en s'identifiant mentalement à lui ? Le lecteur tend à penser qu'il s'agit d'une rêverie éveillée de Jacques pendant la projection, jusqu'à ce qu'il bute sur la phrase : « La séance terminée [Jacques] retourne hâtivement à son laboratoire ». Dans cette scène du roman, Jacques est encore enfant et cependant il reste ingénieur même après la projection... Malgré l'embarras du lecteur, la narration continue à s'amplifier sans limite. Le récit devient si absurde que le lecteur finit par comprendre qu'il s'agit d'illusions dans la tête du personnage, et la dernière phrase « Revient la lumière » est décisive : la vérité, c'est que Jacques se nourrit de rêves en plein milieu de la projection, en mélangeant l'histoire de l'inventeur cocufié et ruiné avec sa propre situation.

En lisant ce passage, le lecteur aura sans doute du mal à saisir la nature exacte de ce qu'il lit. Vie réelle ? Rêverie ? Description de film ? Ce qui complique les choses davantage encore, c'est que, plus tard dans sa vie, Jacques devient réellement « inventeur » ou « ingénieur », et qu'il est effectivement « trompé par sa femme ». Ainsi, certaines situations, qui apparaissent d'abord comme des rêveries, deviennent plus tard réelles dans la diégèse. Par ailleurs, il s'avère qu'à la fin du roman, Jacques L'Aumône, alias James Charity, devient aussi vedette hollywoodienne, ce qui signifie que la vie réelle de Jacques a un certain rapport avec la fiction. C'est ainsi que le roman, annulant la démarcation habituelle entre l'imaginaire et le réel, mélange volontairement ces deux domaines normalement distincts.

5 *Ibid.*, p. 91-92. Nous soulignons.

Figurant au cinéma

Dans la dernière moitié du roman, Jacques est tellement malheureux dans sa vie sentimentale qu'il est conduit à mener une vie stoïcienne, en réprimant des idées trop ambitieuses.

Une idée à creuser : munir les taxis de postes (récepteurs) de radio. Ça pouvait rapporter une centaine de mille francs [...]. Mais Jacques ne se laissait pas entraîner car aussitôt qu'il voyait naître une de ces histoires il lui courait sus et lui tordait le cou⁶.

Ses rêveries n'apparaissent guère dans les trois derniers chapitres. Cela ne signifie pourtant pas qu'y soit décrite uniquement sa vie réelle peu brillante : la seconde moitié du roman mélange l'imaginaire et le réel d'une autre manière que la première qui fait appel tant à l'amplification des rêveries qu'à l'identification avec d'autres personnages. Ce mélange d'un type différent commence à se produire à partir du moment où Jacques renoue avec l'imaginaire en acceptant de jouer un rôle de figurant au cinéma. Pendant le tournage du film, Jacques joue le rôle d'un apache dans un bal et fait la conversation avec une prostituée. Or, il est difficile de savoir si le dialogue se déroule entre les deux personnages dans le cadre du tournage ou entre les deux acteurs pendant une pause.

Il s'agit cette fois d'être apache, avec la casquette et les rouflaquettes. Jacques retrouve là des camarades [...].

Au bal des Poux du côté de Ménilmuche y a que des durs et drôlement bien grimés les vaches. Jacques s'envoie son bol de résiné à côté de sa marmite qui en jupe courte plissée abandonne la médecine pour le cintième art.

Adieu, qu'elle dit, à la coprologie. Toute sa vie fourrer son nez dans les fèces des nouveau-nés merci bien. Toute ma vie renifler les déjections, les pus, les sanies, ah non j'en ai assez. Qu'est-ce que tu as fait comme études, toi ?

« Rien. Aucune.

– Tu ne m'as pas regardée. Comme si je ne voyais pas que tu

6 *Ibid.*, p. 150.

étais un intellectuel, un collègue. Avoue que tu as au moins ton bac.

– Non.

–D’où sors-tu alors ?

– J’ai eu des malheurs. Aussi me voilà tombé dans la pègre : je ne me relèverai jamais.

– Ne te fous de moi. »

Elle se fâche, pour rire⁷.

Dans la mesure où la femme parle de ses années d’études de médecine, on est tenté de penser qu’il s’agit d’une causerie, faite hors du film. Par ailleurs, Jacques lui confie qu’il a « eu des malheurs » et qu’il est « tombé dans la pègre ». Ces paroles sont ambiguës : d’un côté on peut penser que Jacques est en train de jouer le voyou dans la scène du film, mais il est possible aussi qu’il parle métaphoriquement, en tant qu’acteur, de son propre métier d’acteur. La conversation nous semble intentionnellement équivoque, susceptible d’être interprétée de deux façons différentes.

Dans la suite de ce dialogue, Jacques raconte sa vie à la femme : né dans une bonne famille, il a eu de mauvaises fréquentations et a fait de la prison... De toute évidence, ce qu’il raconte n’est pas authentique, mais cela ne signifie pas pour autant que ses paroles s’inscrivent dans le scénario du film, puisque jusqu’ici Jacques a effectivement rêvé à haute voix dans la vie réelle, à plusieurs reprises. Par exemple, il se présente à une autre amie en se fondant sur une généalogie imaginaire :

La profession de mon père ? c’est cela que vous voulez savoir ? Industriel. Ma mère ? Une de La Ville de Saint-Cézaire. Mgr de La Ville de Saint-Cézaire, archevêque de Lyon et primat des Gaules, est un de mes oncles et Louis Philippe, prince Des Cigales, le poète célèbre, en est un autre. Nous sommes apparentés aux Noyes et aux Broyes⁸.

Il est donc impossible de trancher la question du statut de ce dialogue.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 120.

Pendant que Jacques échange ainsi des paroles avec la femme, une bande ennemie les attaque. Cet accrochage n'est qu'une pure mise en scène, ce que montre manifestement le hurlement du réalisateur : « Bravo, bravo⁹ ». Son intervention révèle que l'on tourne un film dans ce bal, mais cela n'exclut pas que la conversation de Jacques avec la fille soit une simple causerie hors caméra : il est possible que les deux figurants bavardent en attendant de tourner. Il est également possible, au contraire, que les deux comédiens jouent un couple du milieu d'un bout à l'autre de la scène du bal. Celle-ci représente donc un monde où le statut du dialogue est difficile à trancher, mi-authentique, mi-cinématographique.

Le tournage d'un film documentaire

Dans le chapitre 9, Jacques séjourne six mois à San Culebra del Porco, une ville sud-américaine, pour tourner un film documentaire sur les Borgeiros, un peuple primitif. Certes, il continue à faire du cinéma, mais il a déjà rompu avec ses rêveries pour passer à l'action dans le monde réel : l'acteur absorbé dans l'imaginaire s'est transformé en un réalisateur faisant face à la réalité. Toutefois, le film documentaire préparé par Jacques n'est pas assimilable au réel même. Par conséquent, il semble bien que, dans le reportage filmé sur les Borgeiros, se sont glissés des faits falsifiés qui sentent la mise en scène. Prenons un exemple. Jacques dîne avec le consul, M. Stahl, dans un restaurant où, après une conversation animée, le directeur annonce une attraction : un soi-disant Borgeiro se donne en spectacle en dévorant un homard vivant. La formule « les Borgeiros, Indiens tout spécialement sauvages¹⁰ », répétée dans ce chapitre, évoque la vision stéréotypée des spectateurs. Mais, en fait, ce Borgeiro ne peut pas être un sauvage, puisqu'il a accepté de se produire dans ce genre d'attraction. Ni son costume (« en marin ») ni ses gestes (« très chiqués ») ne semblent authentiques. C'est bien normal, d'autant plus

9 *Ibid.*, p. 157.

10 *Ibid.*, p. 171.

qu'il « parle français aussi bien que le père et la mère Berlitz¹¹ » ! Cette attraction qui exhibe un faux sauvage est de nature à compromettre l'authenticité du documentaire que Jacques est en train de tourner : son film ne serait-il pas également un mélange de vrai et de faux ? Ne s'arrêtant pas là, ce spectacle peut suggérer la nature même de l'ultime phase du roman où se mêlent le vrai et le faux. Expliquons-nous : tout d'abord, la ville de San Culebra del Porco, où se déroule le reportage filmé, n'est-elle pas un produit de l'imagination de Jacques ? Plusieurs détails confirment cette hypothèse au début du chapitre 9 :

Du haut de la colline, ils aperçurent San Culebra del Porco – allongé le long de la mer avec deux petits navires dans le port – et la foule qui circulait le long des quais on la voyait d'ici. On fit une pause avant la descente. Les guides s'assirent et se turent sous leurs *grands chapeaux*. Jacques et Rubiadzan [le co-réalisateur] – descendirent de cheval et fumèrent une cigarette.

Ils parlèrent un peu de ce qu'ils se proposaient de faire à San Culebra del Porco.

Ils jetèrent au loin les mégots et repartirent suivis de leur matériel convoyé sans conviction. Les chevaux glissaient, parfois à cause de la grande obliquité du chemin. *Le soleil s'élevait* tout gonflé, tout brûlant. Il y eut de plus en plus de *poussière*¹².

Cette description de paysage évoque les westerns familiers à Jacques dans son enfance¹³. Le lecteur aura du mal à savoir sur le champ si elle relève du réel (diégèse du roman) ou de l'imaginaire (film ou rêverie), d'autant qu'elle se situe tout au début du chapitre. Plusieurs détails suggèrent que Jacques a déjà pénétré, comme il le faisait dans son enfance, à l'intérieur d'un film. Par exemple, Rubiadzan, collaborateur de Jacques, et un agent consulaire, parlent en anglais comme c'est souvent le cas dans les westerns¹⁴. Mais, à la

11 *Ibid.*, p. 176.

12 *Ibid.*, p. 168. Nous soulignons.

13 Nia Bastin, « Where in the World? *Loin de Rueil* », dans *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang, 2002, p. 230.

14 Raymond Queneau, *Romans II, op.cit.*, p. 169.

différence de la projection cinématographique à laquelle Jacques a assisté dans son enfance, son séjour en Amérique du Sud ne présente aucun indice évident qui marque le passage du réel à l'imaginaire ou l'inverse. L'épisode de San Culebra del Porco, tout en suggérant qu'il s'agit d'une séquence cinématographique, n'en demeure pas moins située dans la vie réelle de Jacques. Ainsi, dans la dernière phase du roman, l'imaginaire et le réel se confondent inextricablement dans une atmosphère équivoque.

En guise de conclusion

Dès son enfance Jacques L'Aumône s'est familiarisé avec le cinéma comme spectateur, puis est devenu figurant. Il a tourné un film documentaire dans un pays lointain et il est finalement devenu une vedette hollywoodienne. Mais, avant de connaître ce succès, il a dû suivre un parcours plein de péripéties. Changeant plusieurs fois de métier, il a tâtonné avant de trouver sa vocation. Il a été malmené par la vie, au point de vouloir un moment mener une vie d'ascète. Mais malgré l'accumulation de ces expériences pénibles, dans l'interview qu'il accorde une fois devenu vedette, Jacques ne donne pas l'impression d'un esprit de grande envergure. Il apparaît plutôt comme un homme frivole et prétentieux. Ainsi, les vertus que Raymond Queneau, cinéophile de longue date, prête au cinéma, ne semblent pas être incarnées par cette figure de la vedette, ultime avatar du jeune amateur de salles obscures. Ce que nous révèle la « sagesse cinématographique » à laquelle est parvenu notre écrivain, c'est plutôt la manière de vivre du petit peuple qui, amateur de cinéma, va voir des films pour « oublier les misères de la vie quotidienne », comme le dit le poète Des Cigales, mentor de Jacques. En ce sens, il est significatif qu'à la fin du roman, Michou, le fils de Jacques, aille au cinéma, comme le faisait son père dans son enfance, pour voir justement le film *La Peau des rêves* de James Charity. La sagesse du petit peuple consiste à transmettre de père en fils, durablement, son mode de vie modeste, et non pas à devenir une

brillante vedette condamnée à perdre son existence paisible. Il est probable que, comme son père, Michou deviendra rêveur, se passionnera pour le cinéma et pour le théâtre. Ainsi, bouclant la boucle, la fin du roman suggère que se répète une vie à la Jacques. Quelle était donc son mode de vie ? Comme le montre le chapitre 9, il consiste sans doute à vivre indifféremment le réel et l'imaginaire, à les mélanger en les mettant sur le même plan. Comme le dit Olivier Maillart, l'existence de Jacques nous invite à juger la vie d'un individu par l'ensemble de ses actes et de ses rêveries, et non pas au travers de ses seules réalisations matérielles¹⁵. Cette conception de la vie, ne nous encourage-t-elle pas nous aussi, qui menons une vie qui ne va pas toujours comme nous le voulons ?

Choix bibliographique

- Nia Bastin, « Where in the World? *Loin de Rueil* », dans *Queneau's Fictional Worlds*, Berne, Peter Lang, 2002, p. 209-248.
- Mathieu Bélisle, « L'aventure vécue comme possibilité : l'exemple de *Loin de Rueil* de Queneau », *Études littéraires*, vol. 44, n° 1, hiver 2013, p. 103-117.
- Marie-Claude Cherqui, *Queneau et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2016.
- Marie-Claude Cherqui, « La Ramon Curnough Company présente : une séance au Rueil Palace », *Les Amis de Valentin Brû*, n°s 48/49, décembre 2007, p. 57-83.
- Olivier Maillart, « Les vies rêvées d'un pou : Sur *Loin de Rueil* de Raymond Queneau », *L'Atelier du roman*, n° 43, 2005, p. 158-164.
- Frank Wilhelm, « Queneau fait son cinéma dans *Loin de Rueil* », *Formules*, n° 8, 2003, p. 239-254.

15 Olivier Maillart, « Les vies rêvées d'un pou : Sur *Loin de Rueil* de Raymond Queneau », *L'Atelier du roman*, n° 43, 2005, p.161.