

Dossier pédagogique

■ Français



Zazie dans le métro

Un film de Louis Malle

France, 1960

Édition pédagogique

DVD Arte Éditions / Zérodeconduite.net

© 2012

Dossier réalisé par Marie Basuyaux et Suzanne de Lacotte pour Zérodeconduite.net, Juillet 2012.

Ce dossier est strictement réservé aux établissements acquéreurs du DVD « Zazie dans le métro, édition pédagogique »

auprès de l'Agence Cinéma Éducation, 3 rue Louis Loucheur 75017 Paris

Pour tout renseignement : s.bergstein@agence-cinema-education.com / 01 40 34 92 08

<http://www.zerodeconduite.net/>

INTRODUCTION

Le film de Louis Malle et le roman de Queneau sont inscrits au programme de l'épreuve de **littérature des Terminales L dans le domaine « Littérature et langages de l'image »** (voir le BO n° 11 du 15 mars 2012) pour l'année 2013.

La lecture croisée de ces deux œuvres presque contemporaines (1959 pour le roman, 1960 pour le film), qui sont à la fois proches par « leur dimension réflexive et iconoclaste » et précisément inscrites dans leur médium artistique, doit permettre d'analyser avec les élèves les relations entre littérature et langage cinématographique.

Le film de Louis Malle est, au sens plein du terme, une adaptation du texte de Queneau, c'est-à-dire moins une illustration qu'une transposition, un « prolongement de l'expérience mise en œuvre par le roman ». De la même manière que Queneau renouvelle la littérature en luttant avec elle, en la mettant « en état d'insécurité » (selon le mot de Roland Barthes), Louis Malle s'essaie dans son film à une entreprise de rénovation du cinéma. Il s'agira donc de comprendre comment ces deux auteurs, avec les moyens propres à leurs arts respectifs, se livrent à un travail « de distanciation, de déconstruction et de reconstruction du langage ».

Le roman et le film peuvent également être abordés en classe de **Première** dans le cadre de l'étude du personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours. Les élèves, qui ont été sensibilisés en seconde à l'esthétique réaliste ou naturaliste, seront à même d'apprécier la remise en question de la notion de personnage et plus généralement des conventions narratives à laquelle se livre tout un pan du roman au XX^e siècle.

SOMMAIRE DU DOSSIER

I/ Présentation	p. 2
1/ Introduction	
2/ Dans les programmes	
3/ Synopsis et fiche technique	
II/ Repères pour l'analyse	p. 5
1/ Séquençage du film (et correspondances avec le roman)	
2/ Relevé des procédés d'écriture cinématographique	
III/ Activités pédagogiques	p. 19
1/ Sujets d'analyse	p. 19
Sujet 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?	
Sujet 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnage ?	
Sujet 3 : Quel traitement de la parole proposent ces deux œuvres ?	
Sujet 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des œuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?	
Sujet 5 : Comment peut-on qualifier le roman et le film dans leur rapport à la tradition ?	
2/ Études de séquences	p. 45
Étude 1 : Chapitre 2 du DVD, « Médoukipudonktan »	
Étude 2 : Chapitre 4 du DVD, « Ch'rai astronaute pour faire chier les Martiens »	
Étude 3 : Chapitre 12 du DVD, « La Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique »	
IV/ Dossier documentaire	p. 55
1/ Articles de presse : la réception du film	
2/ Entretiens avec Louis Malle	
3/ Entretiens avec les collaborateurs du film	
4/ Études sur le film	
5/ Citations, parodies, références	
V/ Bibliographie	p. 82
Crédits	p. 83

DANS LES PROGRAMMES

Enseignement	Niveau	Dans les programmes
■ Français	1 ^{ère} Terminale L	<i>Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours</i> <i>Littérature et langages de l'image</i>



SYNOPSIS ET FICHE TECHNIQUE



Zazie dans le métro

Un film de : Louis Malle

Adaptation et dialogues : Louis Malle et Jean-Paul Rappeneau, d'après le roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (Éditions Gallimard, 1959)

Avec : Catherine DEMONGEOT (Zazie), Philippe NOIRET (Gabriel), Annie FRATELLINI (Mado P'tits-pieds), Carla MARLIER (Albertine), Jacques DUFILHO (Ferdinand Gridoux), Hubert DESCHAMPS (Turandot), Vittorio CAPRIOLI (Pedro Surplus, Troussaillon, Aroun Arachide).

Année : 1960 **Langue :** Français **Pays :** France

Durée : 88 mn

Editeur du DVD : Arte Vidéo

Synopsis : La petite Zazie passe deux jours à Paris chez son oncle Gabriel et sa tante Albertine. Elle n'a qu'une idée en tête : prendre le métro. Hélas ! Celui-ci est en grève. La gamine au langage cru et au caractère bien trempé découvre donc Paris dans le taxi de l'ami Charles et fait la connaissance du petit monde qui entoure Gabriel : sa femme la douce Albertine, Turandot le cafetier flanqué de son perroquet, la serveuse Mado P'tits-pieds qui s'est amourachée de Charles, le cordonnier Gridoux. Echappant à leur surveillance, l'enfant découvre le Marché aux Puces en compagnie d'un homme à l'identité mystérieuse qui ne cessera de la suivre. De la Tour Eiffel au cabaret où se produit Gabriel, la petite compagnie traverse des aventures plus cocasses les unes que les autres.

Bonus du DVD :

— « Entretien avec Jean-Paul Rappeneau » (10 mn)

Jean-Paul Rappeneau, co-adaptateur de l'œuvre, évoque l'esprit qui a présidé au travail d'adaptation et au tournage, et revient sur la réception du film, très différente de celle du livre.

— « Interview de Raymond Queneau » (9 mn)

Une archive de l'INA nous fait entendre le dialogue de Raymond Queneau et Pierre Dumayet à l'occasion de la parution du roman, dans le cadre de l'émission Lectures pour tous.

— « Le Paris de Zazie, Philippe Colin témoigne » (14 mn)

L'assistant à la mise en scène, Philippe Colin, raconte le tournage de Zazie et souligne l'influence qu'exerça le photographe William Klein, conseiller artistique sur le film, sur l'esthétique générale du film.

Le DVD propose également des bonus audio, reportages sonores réalisés par Arte Radio, dont le plus intéressant est le témoignage croisé de la chef monteuse Kenout Peltier et de l'ingénieur du son André Hervée.

Chapitre DVD	Minutage	Descriptif de l'action	Correspondance avec le roman
Chap. 1 Générique	0'00	Générique « ferroviaire ». Un train traverse la banlieue.	
Chap. 2 « Médoukipudonktan »	1'20	Gare de l'Est. Gabriel attend dans la foule. « <i>Doukipudonktan ?</i> » Méditation sur l'hygiène.	I, p. 7
		Le train arrive. Jeanne Lalochère se presse sur le quai. Elle saute dans les bras de son amant	
		Gabriel découvre Zazie. Jeanne les quitte : rendez-vous le surlendemain « <i>au train de 6h60</i> ».	I, p. 10
Chap. 3 « Snob mon cul ! »	3'34	Dehors, Gabriel et Zazie retrouvent Charles, le chauffeur de taxi mélancolique. Zazie s'enfuit vers le métro : il est en grève...	I, p. 12 XVI, p. 169
		En taxi, visite touristique de Paris. Le compteur du taxi se dérègle, « <i>c'est la nouvelle vague</i> » déclare Gabriel.	I, p. 13, p. 15-16
		Zazie n'a aucune envie de visiter le tombeau de Napoléon « <i>cet enflé</i> » : elle veut voir le métro.	I, p. 14, p. 16
Chap. 4 « Ch'rai astronaute pour faire chier les martiens »	7'41	Arrivée au café Turandot, en pleine transformation. Mado fait les yeux doux à Charles. Colère de Turandot. Le perroquet : « <i>tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire</i> »	II, p. 20
		Soir. Appartement de Gabriel. Albertine sert le repas. Zazie veut être institutrice « <i>pour faire chier les gosses</i> ».	II, p. 21-23
		Zazie veut aller au cinéma. Gabriel refuse qu'Albertine sorte sans lui. Zazie se couche.	II, p. 24-25
		Turandot se plaint de la présence de Zazie. De colère, il casse la table, ce qui réveille Zazie. Gabriel part travailler en oubliant son rouge à lèvres.	II, p. 27-29
Chap. 5 Course poursuite 1	14'33	Matin. Zazie explore l'appartement, alors que Gabriel dort. Elle s'habille comme par magie et sort.	III, p. 30-31
		Turandot poursuit Zazie. Il la rattrape mais un orchestre de l'Armée du Salut le prend pour un satyre. Ils s'enfuient.	III, p. 32-34

Chap. 6 « La goçamilébou »	19'17	Turandot avertit Gabriel. Gridoux, Turandot et Gabriel évoquent leurs souvenirs des bombardements durant la guerre.	III, p. 35-37
		Zazie se heurte aux grilles fermées du métro et pleure. Un homme l'aborde. Elle le soupçonne d'être un satyre.	IV, p. 43-45
		Devant chez Turandot, des soldats allemands défilent pendant que les trois amis évoquent l'occupation.	III, p. 37
Chap. 7 La foire aux Puces	22'05	Aux puces avec l'homme que Zazie vient de rencontrer. Zazie veut des blue jeans du surplus américain. Le marchand ôte ses lunettes : il a le visage du « satyre ».	IV, p. 47-49
		Au restaurant, Zazie dévore ses frites puis ses moules. Elle raconte le meurtre de son père par sa mère, fait divers « <i>qui a fait assez de foin</i> ».	IV, p. 50-52
		Flash back : son père attend, il écrase une mouche. Zazie sursaute et revient à la réalité.	
		Zazie, tout à son récit, jette ses coquilles de moules en maculant le costume du « satyre ».	V, p. 54-55
Chap. 8 Course poursuite 2	27'30	Zazie s'empare des jeans et s'enfuit. Poursuite dans les Puces puis dans tout Paris.	V, p. 56
		Poursuite en voiture.	V, p. 56-58
		Au milieu de la foule, Zazie dénonce le satyre, mais lui l'accuse de vol et retourne la situation.	
Chap. 9 « On m'appelle Pedro Surplus ! »	33'31	Zazie annonce à Gabriel encore couché la visite d'un policier. L'homme se présente : « <i>Pédro-surplus, pauvre marchand forain</i> ». Il a le coup de foudre pour Albertine et questionne Gabriel sur ses activités.	V, p. 59-62 VI, p. 63
		Zazie, en jeans, interroge Albertine : « <i>Qu'est-ce que c'est un hormosessuel ?</i> ». Pedro est fasciné par Albertine. « <i>L'amour peut naître d'un regard.</i> » Il l'interroge sur sa profession : « <i>ménagère</i> ». Gabriel le jette par la fenêtre.	VI, p. 65-68
		Charles arrive. Gabriel l'invite à déjeuner, ce qui était convenu...	I, p. 16, VI, p. 69
Chap. 10 23 minutes plus tard...	36'58	Carton : « <i>23 minutes plus tard...</i> ». Mado sert le cordonnier Gridoux ; elle rêve de Charles.	VII, p. 74-77
		Pedro demande un lacet à Gridoux. Il « <i>est perdu</i> », il ne sait plus son nom.	VII, p. 78-84

<p>Chap. 11</p> <p>« C'est chouette la ville »</p>	40'36	Les embouteillages parisiens. Gabriel, Charles et Zazie dans l'ascenseur de la Tour Eiffel, entourés d'une foule de touristes hystériques. Gabriel impose le silence en « <i>langue forestière</i> ». Succès auprès des « <i>Grätchen</i> ».	VIII, p. 94
		Ils contemplent Paris du haut de la Tour Eiffel. Gabriel perd ses lunettes. Il déclame, théâtral et lyrique, en divers endroits de la Tour Eiffel.	VIII, p. 85-86, p. 92 XVI, p. 169
		Aventures extraordinaires de Gabriel au sommet de la Tour Eiffel. Il se jette dans le vide, atterrit sur un tas de sable et récupère ses lunettes. Fedor Balanovitch doit conduire les touristes à la Sainte Chapelle.	VIII, p. 92, p. 95
		Zazie poursuit son interrogatoire avec Charles : ses complexes, la « <i>sexualité</i> ». Charles s'enfuit.	VIII, p. 89-91
<p>Chap. 12</p> <p>La Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique</p>	48'49	Gabriel avance au milieu des embouteillages en portant Zazie. Elle lui demande s'il est « <i>hormosessuel</i> » et le frappe pour qu'il réponde. Une femme, la veuve Mouaque, intervient pour défendre Gabriel. « <i>La violence est éminemment condamnable</i> ». Sa voiture est emportée.	VIII, p. 94 IX, p. 102
		Une blonde aux allures de Marilyn fascine un policier qui n'est autre que Pedro-surplus.	
		Zazie repose sa question sur l'homosexualité. Pour la veuve Mouaque, « <i>y a pas de doute</i> ». Gabriel la frappe. Le policier vole à son secours, pensant qu'il s'agit d'Albertine. Les touristes du car enlèvent Gabriel. Zazie, la femme et le policier se lancent à leur poursuite.	IX, p. 103-104 IX, p. 106-108
		Ils retrouvent la voiture de Mme Mouaque. On se présente : « <i>Trouscaillon</i> », « <i>Moi je m'appelle Mme Mouaque, comme tout le monde</i> ».	X, p. 110 IX, p. 109
		Montage alterné entre Gabriel dans le car de touristes, serré de près par les Grätchen, et la voiture de la veuve Mouaque.	
		La course-poursuite s'emballe. La voiture a perdu sa carrosserie.	
		On arrive devant l'église Saint Vincent de Paul : « <i>la Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique</i> ». Gabriel court vers sa répétition. La voiture de la veuve heurte le car.	XI, p. 124 X, p. 118

Chap. 13 La répétition	58'43	Gabriel entre au « Paradis », une boîte de nuit. Il tente de joindre Albertine au téléphone. Mado et Charles font des projets de mariage. Pour fêter les fiançailles, Gabriel les invite tous à voir son spectacle.	XIII, p. 137-141
		Zazie, arrivée au « Paradis », se met au piano et fait danser Gabriel et les danseuses.	
		Dehors, la veuve Mouaque se jette sur Trouzcaillon.	
		Mado prévient Albertine que Gabriel attend son costume. Elle lui annonce ses fiançailles.	XIII, p. 143
		Au « Paradis », le spectacle se dérègle, tout est détruit. Dans une fontaine, la veuve Mouaque et Trouzcaillon s'embrassent.	
Chap. 14 L'amour... l'amour...	1h05'09	Trouzcaillon parvient à échapper à la veuve Mouaque.	XII, p. 127
		Chez Gabriel, Mado exprime son admiration à Albertine.	XIII, p. 144-145
		La veuve suit Zazie dans la rue, lui confie sa solitude, philosophe sur « l'amour ». Zazie s'en va, exaspérée.	XII, p. 128
		Trouzcaillon s'introduit chez Albertine et usurpe la place de Mado. Albertine part en vélomoteur, il la poursuit en voiture. La veuve cherche Trouzcaillon, qu'elle croit voir derrière chaque policier. Zazie déambule dans les rues, la nuit. Montage alterné de plus en plus rapide entre Zazie, la veuve, Albertine, Trouzcaillon.	XV, p. 157-159
		Zazie s'endort et rêve de tous les personnages. Le rêve se conclut par une partie de billard.	XII, p. 131
Chap. 15 « Gabriel, en scène ! »	1h12'00	Tous les véhicules arrivent devant le « Paradis ». Albertine dépose le costume de scène dans la loge de Gabriel, suivie par toute une foule. Gabriel a le trac. Albertine écoute son numéro (hors-champ).	XIV, p. 154-155
		Trouzcaillon s'introduit dans la loge de Gabriel et se présente à Albertine comme l'inspecteur Bertin Poiré. Il veut la séduire et la menace de viol. Albertine, indifférente, enfile une tenue de motard et s'en va, remplacée par Zazie.	XV, p. 160-161
		Trouzcaillon poursuit son entreprise de séduction sans s'apercevoir que Zazie a remplacé Albertine. Zazie le reprend sur la conjugaison de « se dévêtir ».	XV, p. 162-164
Chap. 16 La soupe à l'oignon	1h16'24	Le chauffeur du car fait devant Bertin Poiré l'éloge du talent de Gabriel. La foule reconnaît en « Bertin Poiré » le satyre du matin. La police l'embarque. Gabriel cherche Albertine : « Disparue ! ».	XVI, p. 170, p. 175-178
		Dans un restaurant, toute la troupe est attablée autour d'une soupe à l'oignon. Zazie dort. La tension monte. Turandot est jeté dehors par les serveurs et une grande bataille commence.	XVII, p. 179, 182 XII, p. 134-135
	1h20	Le restaurant est mis à sac. Tout est détruit, y compris les cloisons qui cachaient un décor ancien. On s'applaudit.	XVII, p. 183



SÉQUENÇAGE DU FILM (ET CORRESPONDANCES AVEC LE ROMAN)

REPÈRES POUR L'ANALYSE

Chap. 17 « Oui, c'est moi Aroun Arachide »	1h23'54	A l'extérieur du restaurant, une armée menace, emmenée par « Bertin Poiré » en tenue fasciste qui se présente : « C'est moi, Aroun Arachide, prince de ce monde ». La veuve Mouaque est tuée. C'est la guerre.	XVII, p. 186-189
Chap. 18 « J'ai vieilli »	1h25'51	Les cinq amis s'enfuient par le monte-charge puis par les couloirs du métro, guidés par Albertine qui emmène Zazie. La grève est finie, mais Zazie dort dans le métro. Le poinçonneur... n'est autre qu'Aroun Arachide.	XVIII, p. 189-190
		Dans sa chambre d'hôtel, Jeanne Lalochère quitte son amant endormi. A la gare, elle réceptionne Zazie déposée par « Albert ». Zazie résume son séjour : « J'ai vieilli ».	XIX, p. 192-193
		Générique : trajets en train, en marche arrière.	



Dans un entretien avec Philip French (> **Dossier documentaire**), Louis Malle déclare : « *Mais Zazie nous a donné du fil à retordre parce qu'on cherchait constamment des équivalences à ce que Queneau avait fait avec la littérature* ». André Fontaine donne donc le conseil suivant : « *Il faudrait voir et revoir Zazie, non dans toute sa longueur, mais séquence par séquence, pour pouvoir inventorier cette profusion* » (André Fontaine, *Le Monde*, 20 octobre 1960)

Pour chaque procédé identifié, nous proposons une analyse de l'effet produit.

PROCÉDÉ	EXEMPLE DANS LE FILM	EFFET PRODUIT
POINT DE VUE		
Plongée 	13'35. Gabriel et Turandot, alors que Turandot est venu se plaindre. <i>(Illus.)</i> 37'12. Au restaurant, plongée sur les crânes de Charles, Mado et un client qui se sert de la purée.	La plongée fait de Turandot un être diminué, écrasé par la taille de Gabriel qui le domine de toute sa hauteur et son indifférence. La plongée met en valeur le gag : on voit que la purée recouvre la main de Charles.
Contre-plongée 	9'04. Zazie dans les escaliers qui mènent à l'appartement de Gabriel. Elle répond à Turandot. 43'35. Gabriel sur l'ascenseur de la Tour Eiffel prononce un grand discours. <i>(Illus.)</i>	Zazie est grandie par la contre-plongée : elle semble d'autant plus agressive et effrayante. La contre-plongée lui donne de l'importance : il fait figure de prédicateur ou de tragédien.
Plongée totale 	35'54. Chez Gabriel, Pedro regarde Albertine. On voit Zazie courir autour du couple. <i>(Illus.)</i>	Effet grotesque lié au contraste entre la scène de coup de foudre et le jeu de Zazie.
Regard caméra 	53'38. Trouscaillon dans l'escalier à propos de Zazie et de la veuve Mouaque : « <i>elles se foutent de moi</i> ».	Le regard caméra fait écho au changement de la situation d'énonciation : Pedro ne parle plus aux deux femmes, il parle d'elles. En regardant la caméra, il s'adresse au public qu'il semble prendre à parti.
	1h14'59. Trouscaillon : « <i>J'ai un sacré béguin</i> ». <i>(Illus.)</i>	Le regard caméra et la remarque de Trouscaillon justifient auprès du spectateur son comportement fantasque.

<p>Caméra subjective</p>	<p>17'45. Zazie est poursuivie par Turandot. Elle se retourne et on voit un mannequin qui semble avancer tout seul.</p> 	<p>Nous sommes à la place de Zazie : ce mannequin semble se déplacer de lui-même, comme par magie. Univers de conte.</p>
<p>CADRAGE</p>		
<p>Le hors-champ</p>	<p>3'04. Zazie, invisible à l'écran, écrase les pieds de Gabriel à la gare.</p> <p>3'07. Gabriel sort du cadre pour prendre Zazie dans ses bras.</p> <p>15'50. Zazie regarde ses chaussures (que nous ne voyons pas) voler.</p>	<p>Illustre de manière comique l'idée que Gabriel ne la voit pas arriver : nous non plus d'ailleurs ! Le procédé suggère que l'arrivée de sa nièce va obliger Gabriel à sortir de son cadre de vie douillet. Jeu avec l'imaginaire du spectateur : le regard de Zazie suggère que les chaussures volent comme des papillons. Tout le passage relève du merveilleux.</p>
<p>Hors-cadre</p>	<p>25'04. On aperçoit à l'arrière-plan un opérateur avec sa caméra.</p>	<p>Effet réflexif. Ce qui est habituellement hors-cadre (les techniciens et le matériel) investissent le champ : le film se montre en train de se faire.</p>
<p>FOCALES</p>		
<p>Focale courte</p> 	<p>7'50. Visage de Gabriel dans le taxi qui déclare à Zazie : « <i>La vérité, comme si tu savais cexé la vérité</i> ». NB : L'arrière-plan est net (profondeur de champ importante).</p>	<p>Effet grotesque du décalage entre le visage déformé de Gabriel et son ton tragique.</p>
<p>Focale longue</p> 	<p>26'12. Visage de Zazie NB : L'arrière-plan est flou (profondeur de champ réduite).</p>	<p>L'absence de déformation des traits et la faible profondeur de champ (qui détache le sujet de l'arrière-plan, flou) « idéalisent » le visage de Zazie, dans cette parodie du très sérieux <i>Hiroshima mon amour</i> d'Alain Resnais.</p>

VALEURS DE PLAN		
	Plan général 40'53. Les embouteillages parisiens à la Concorde.	Donne une vision infernale de la ville moderne.
	Plan d'ensemble 22'29. Zazie et Pedro aux puces	Découverte du lieu par les deux personnages
	Plan moyen (sujet en pied) 39'25. Pedro devant l'échoppe de Gridoux essaie une paire de bottes.	Effet comique du rapprochement entre la discussion sur Henri III et les bottes style XVI ^e siècle.
	Plan américain (mi-cuisse) 31'12. Pedro « pêche » Zazie.	Rapprochement comique avec le « lampadophore » qui se trouve près de lui.
	Plan rapproché 23'50. Pedro et le vendeur de Surplus américain.	Le cadrage souligne la ressemblance entre les deux hommes.
	Gros plan 36'02. Pedro fasciné par Albertine	Parodie de la scène de première rencontre. Pedro surjoue la fascination.
	Très gros plan 6-'56. Le compteur du taxi s'emballe.	Double sens : à la fois métaphore de l'effet produit sur Gabriel et Charles (stupéfaction) par les paroles de Zazie qui les a traités de « vieux cons » et un moyen de suggérer que le temps passe (à toute allure !).

MOUVEMENTS DE CAMERA		
Travelling avant Travelling arrière	17'45-17'53. Turandot poursuit Zazie. On passe du travelling avant au travelling arrière	Tantôt on observe Zazie, tantôt on est à sa place, toujours pris dans cette folle poursuite.
Travelling latéral	2'44. Jeanne Lalochère court le long du train à son arrivée à la gare.	Topos de la scène de retrouvailles amoureuses. Retrouvailles ridiculisées par le rythme et par l'issue : Jeanne ignore Gabriel qui reste les bras vides.
Panoramique	10'40-10'44. Dîner Gabriel – Albertine et discussion sur l'école	Le plan crée un effet absurde : Zazie est d'abord d'un côté de Gabriel, puis de l'autre. Elle ne tient littéralement pas en place.
Panoramique à 360°	30'10. Trouzcaillon poursuit Zazie dans un espace circulaire.	Evocation d'un manège qui souligne la dimension ludique de la poursuite.
Caméra à l'épaule	1h25'28. Bataille finale dans la brasserie.	Effet reportage d'actualité, souligne le désordre de la scène.



EFFETS DE MONTAGE*

NB : Une large place est laissée à des raccords surprenants, ou qui contreviennent à la grammaire cinématographique conventionnelle. Les exemples sont innombrables, nous n'en avons donné que quelques-uns ci-dessous.

<p>Raccord selon le son</p>	<p>8'16. Gramophone. Plan suivant : Jukebox. La musique est la même, mais le son du gramophone est envahi de grésillements, tandis que le son du jukebox est dépourvu de bruits parasites.</p>	<p>Le montage illustre en deux plans la transformation de ce café traditionnel en brasserie moderne.</p>
<p>Faux raccords</p>	<p>1h04'49 et 1h04'50. Un ange, Zazie apparaît soudain à côté de lui.</p> <p>30'18. Zazie s'arrête à deux reprises au même endroit pour prendre Troussaillon en photo.</p>	<p>Impression d'une apparition magique, céleste (ou infernale !)</p> <p>Comique créé par l'incohérence spatiale et accentué par la répétition.</p>
<p>« Jump cuts » (sautes dans le montage)</p>	<p>9'17, 9'19, 9'21, 9'22, 9'25, 9'28. Turandot râle à l'arrivée de Zazie, à différents endroits du café.</p> <p>1h07'32, 1h07'38, 1h07'45. Albertine apparaît à des endroits différents à chaque fois que Mado s'approche d'elle.</p>	<p>Cette manière d'apparaître partout simultanément donne l'impression qu'on ne peut pas se débarrasser de lui ni de ses plaintes.</p> <p>Le procédé suggère que Mado tourne littéralement autour d'Albertine qui cherche à l'esquiver.</p>
<p>Trucage par arrêt de la caméra (à la Méliès).</p>	<p>15'36, 15'40. Zazie ouvre une porte en chemise de nuit et en ressort instantanément habillée.</p> <p>1h15'35 et 1h15'36. Troussaillon est habillé puis la seconde d'après il est en caleçon devant Albertine.</p>	<p>Procédé qui introduit l'ambiance de conte merveilleux de cette séquence.</p> <p>Procédé qui ridiculise le séducteur sûr de son charme. Echo aux « <i>déshabillages impossibles</i> » à la Méliès.</p>
<p>Répétitions impossibles : Répétition de l'action, reprise du lieu, mais d'après des points de vue différents et alors que le dialogue se poursuit.</p>	<p>50'35, 50'47, 51'02. Gabriel, Zazie et Mouaque sur les bords de Seine dépassent un homme et une femme qui lavent une DS. Le dialogue se poursuit, mais on les voit passer à trois reprises à côté de ces personnages alors qu'ils avancent toujours dans la même direction, l'action se répète, tandis que le dialogue se poursuit. Les plans varient (plan d'ensemble, plan moyen, plan américain, de côté ou de face).</p>	<p>Le procédé confirme l'impression de déplacements fous, d'une topographie impossible et fantaisiste.</p>



EFFETS DE MONTAGE (suite)		
Volet naturel	2'30. Fumée à l'arrivée du train qui assure le passage d'un plan à l'autre.	La fumée semble faire écho de manière malicieuse aux propos de la rombière sur les mauvaises odeurs.
Flash back	26'12. Souvenir du fait-divers avec le père incestueux	Occasion d'une parodie de <i>Hiroshima mon amour</i> d'Alain Resnais
Fondu enchaîné	26'11. On voit simultanément Zazie en gros plan les yeux au ciel se souvenant de la tentative d'inceste, et le couloir de sa maison.	Parodie du film de Resnais consacré à la douleur de la mémoire (<i>Hiroshima mon amour</i>). Le fondu enchaîné, qui permet un passage en douceur du présent au passé, contraste avec les innombrables raccords <i>cut</i> du film
Montage cut	26'27 et 26'28. Retour de Zazie au présent au bruit de la mouche écrasée	Mime la surprise de Zazie qui revient à la réalité.
Vignette/carton	37'13. « 23 minutes plus tard »	Echo au cinéma muet. Comique absurde de la précision
Insertion d'un plan	40'06. Gridoux joué par un homme à la peau noire	Effet absurde. Trouble sur l'identité.
Transparence	1h24'28. Aroun Arachide devant une armée de miliciens en chemises noires aux visages énormes.	Danger menaçant et disproportionné. Impression d'un retour tragi-comique de l'Histoire.
Plan monté à l'envers	46'08, 46'11. Gabriel effectue un saut pour s'accrocher à une barre de la tour Eiffel.	Impression d'une puissance surhumaine, Gabriel en superhéros décalé
EFFETS DE RYTHME		
Arrêt sur image	1h05'25. Zazie et la veuve Mouaque la nuit. Zazie les yeux levés au ciel.	Souligne cet exceptionnel temps de pause. Zazie présentée comme une enfant innocente et sage « comme une image ».
Ralenti	47'08. Gabriel atterrit avec un ballon sur un tas de sable.	Univers du merveilleux.



EFFETS DE RYTHME (suite)		
Accéléré de l'image 16 images/ seconde	Très nombreuses scènes : 2'52. Descente du train 3'37. Jeanne emportée dans les bras de son amant 4'44. Course de Zazie vers le métro. Etc.	A chaque fois, c'est l'impatience des personnages qui est suggérée, mais le procédé leur donne aussi le côté à la fois désuet et vaguement ridicule des personnages de films muets.
Accélérés plus rapides : 8 images/ secondes	48'51. Charles fuit Zazie.	Impression d'une panique absolue du personnage devant les questions de Zazie. Affolement comique et surpuissance de Zazie sur les adultes.
Accéléré puis ralenti dans le même plan	29'47 puis 29'54. Course sur les toits.	Changement de ton. L'effet dessin-animé de la course à l'accélééré cède le pas à une poésie du mouvement en suspension.
EFFETS DE REPETITION		
Répétition de plan	28'41, 30'35, 31'17, 31'37, 31'53, 32'24. Gros plan sur Zazie qui rit.	Sorte de refrain qui souligne l'énergie moqueuse de Zazie.
Répétition de la même réplique	« <i>j'ai la confession...</i> » : 4'06. Charles : 43'04. Gabriel. 56'00. Troussaillon.	Trois personnages énoncent la même confession : cette répétition brouille les limites identitaires de chacun et donne le sentiment de répliques errantes.
Reprise des mêmes comédiens pour des rôles différents	Les « permanents » apparaissent dans des rôles différents tout au long du film : 2'49. A la gare, ceux qui attendent sont aussi ceux qui descendent du train 4'11. A l'assaut du taxi 18'17. La foule des curieux, etc.	Cette reprise des mêmes personnages dans différents emplois donne une forte impression d'absurde, de pertes des repères, d'absence d'identité stable. Effet à la fois comique et étrange.
Réapparition du même élément de décor	17'20, 20'39, 27'56, etc. La même palissade aux affiches tricolores (rouge-noir-blanc) apparaît à différents endroits	Impression d'une ville mouvante, sans repères stables. Mais cette palissade itinérante crée aussi une forte impression d'homogénéité graphique.



SON		
Accélération de la bande son	1h02'40. Zazie fait des reproches à Gabriel, son débit s'accélère.	Le procédé renforce l'agressivité du propos et fait de Zazie une redoutable diabolotine.
Brouillage du dialogue	8'57, 9'05. Zazie inaudible à son arrivée au café (couverte par la musique)	Le film suggère de manière malicieuse qu'il vaut mieux couvrir les propos grossiers de Zazie.
Ecart image/son lié à la postsynchronisation	21'12. Zazie pleure en découvrant les grilles du métro à nouveau fermées, on entend les pleurs de plusieurs bébés. 30'45. Zazie fait un discours sur le perron d'une maison. On entend la voix déformée d'un homme.	Le son amplifie le chagrin de Zazie et le tourne en dérision en soulignant le caractère puéril. Parodie de discours politique : il est à la fois inaudible et prononcé par un enfant.
Son monté à l'envers	26'41. Le récit de Zazie pendant le flash-back sur le fait divers avec son père	Le film rend ainsi inaudible la partie la plus choquante du récit de Zazie : atténuation de la charge de scandale par rapport au roman.
Musique off / in	22'58. Aux Puces, un violoniste joue sans violon.	Jeu sur la musique diégétique/extra- diégétique. Effet surréaliste.
Effet cirque ou « mickeymousing »	31'28, 32'22. Bruitages qui soulignent les coups (gant de boxe, bombe, etc.)	Esthétique de dessin animé qui met en valeur le gag.
Dialogue qui commande l'image	22'13. Gabriel, Gridoux et Turandot évoquent leurs souvenirs de l'Occupation. Des soldats allemands traversent la rue. Bruit de bottes de régiment.	Impression d'un « passé qui ne passe pas » : la mémoire rappelle ravive des souvenirs très précis
LUMIERES		
Sources lumineuses dans le cadre	9'39. Succession de plans sur les néons (en extérieur nuit)	Ces plans annoncent le Paris « bâille-naïte » dans lequel évolue Gabriel.
Projecteurs colorés	14'52. Le visage de Gabriel est brusquement éclairé par une lumière rouge. 1h05'51. Lumière rouge sur le visage de Mado. 1h05'56. Lumière bleue sur visage d'Albertine	Echo à la réplique d'Albertine sur le « rouge » à lèvres et qui annonce les lumières du cabaret où il doit se produire. Traduit, sans aucun souci de réalisme, sa gêne devant la réplique d'Albertine. Contraste avec la rougeur de Mado et traduit la froideur d'Albertine, sa distance, sa mélancolie.



CITATIONS, GENRES, PARODIE		
Citations et Réécritures	<p>16'08. Le reflet de Zazie est multiplié à l'infini par les miroirs de l'escalier.</p> <p>26'02. Gros plan sur Zazie qui se tient le visage dans les mains, les yeux en l'air.</p> <p>35'25. Albertine, le visage contre le miroir, pleure en écoutant Gabriel railler son art.</p> <p>1h04'56. Trouzcaillon et Mouaque s'embrassent dans une fontaine</p>	<p>Echo à la scène de <i>La Dame de Shanghai</i> où Kane passe devant les miroirs qui renvoient son image à l'infini. Image des possibles qui s'ouvrent pour Zazie à ce moment.</p> <p>Echo parodique au film de Resnais : <i>Hiroshima mon amour</i>.</p> <p>Echo à <i>l'Orphée</i> de Cocteau où Jean Marais a le visage collé au miroir.</p> <p>Parodie de <i>La Dolce vita</i> : Marcello Mastroianni et Anita Ekberg dans la fontaine de Trevi.</p>
Auto-citation	<p>36'05. La musique du <i>Sextuor</i> de Brahms accompagne le coup de foudre de Pedro pour Albertine.</p> <p>1h11'10. Zazie dans les rues de Paris la nuit sur fond de musique jazz.</p>	<p>Echo aux <i>Amants</i> de Louis Malle : recours à la même musique.</p> <p>Echo à <i>Ascenseur pour l'échafaud</i> de Louis Malle : Jeanne Moreau dans Paris la nuit, musique de Miles Davis.</p>
Policier	<p>34'59. Enquête de Pedro Surplus/Bertin Poiré.</p>	<p>Parodie de l'interrogatoire policier par un homme dont on ignore s'il est policier ou satyre.</p>
Film d'amour	<p>36' et 36'03 : Coup de foudre de Pedro Surplus pour Albertine, jeu de regards.</p>	<p>Musique romantique de Brahms, champ-contrechamp sur les deux personnages. Pedro surjoue la fascination, indifférence d'Albertine.</p>
Comédie musicale	<p>37'55 et suivantes. Mado sert Gridoux en chantant et en dansant.</p>	<p>Contraste comique entre la forme naïve de la comédie musicale et le geste osé de Charles.</p>
Dessin animé	<p>28'38, 32'08. Dynamite, bombe, etc.</p>	<p>Accumulation de gags, recours à des planches dessinées, musique qui souligne les gags.</p>
Western	<p>1'03. Générique de début : musique sifflée, arrivée en train.</p> <p>1h25'43. Gridoux joue de la trompette au milieu du carnage du restaurant.</p>	<p>Louis Malle a comparé cette arrivée à celle du justicier de western qui arrive pour « nettoyer » la ville.</p> <p>Musique qui évoque la retraite que l'on sonne dans le fort assiégé à l'issue du combat.</p>



SUJET 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?

INTRODUCTION

« *Elle est quand même fortiche la jeunesse d'aujourd'hui* » : en choisissant de placer la petite Zazie au centre de leurs œuvres, Raymond Queneau et Louis Malle nous invitent à voir dans leur roman et dans leur film une image de la jeunesse contemporaine, cette « *nouvelle génération* » (p. 16) du début des années 1960. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la représentation de cette « *moufflette* » rompt avec une certaine imagerie de l'enfance telle qu'on la trouve par exemple dans *Jeux interdits*, autre film adapté d'un roman (René Clément / Régis Boyer, 1951). Par sa manière de renouveler le regard porté sur l'enfance, l'œuvre s'inscrit dans la lignée ouverte par *Les 400 coups* de Truffaut (1959), mais dans une tonalité très différente et en affichant une mise à distance de tout réalisme. Les deux *Zazie dans le métro* - roman et film - sont en effet dépourvus des clichés attachés à la représentation de l'enfance : point de fillette tendre et impressionnable, de mots d'enfants, de scènes touchantes. Zazie ne fait pas naître d'attendrissement, elle susciterait plutôt une certaine crainte ; loin d'être innocente, elle risque de « *pervertir tout le quartier* » (p. 20).

Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec les adultes proposent dès lors ces deux œuvres ? La Zazie du film et celle du roman partagent avant tout une même énergie, un élan vital fait d'appétit, de curiosité et d'irrévérence. Cette force est loin d'être sans conséquence sur le monde des adultes avec lequel elle entretient un rapport explosif, agissant sur lui tantôt comme un révélateur tantôt comme un agent de destruction. Mais son action est plus profonde encore : elle s'apparente à une contamination généralisée, à la fois des adultes qui l'entourent et qui vont se trouver modifiés à son contact, mais aussi de la forme qui lui donne existence : l'esprit à la fois farceur, irrévérencieux et ludique de cette enfant est à l'œuvre autant dans l'écriture du roman que dans la mise en scène du film.

Au cours de cette analyse, on s'attachera à mesurer en quoi les deux Zazie ne sont pas strictement superposables : l'adolescente de 13-14 ans mise en scène par Queneau a été rajeunie de 4 ans par Louis Malle afin de perdre son côté « *petite femme* » et de rester plus radicalement étrangère à l'univers des adultes.

I. ZAZIE, UNE « FORCE QUI VA » : ÉNERGIE, APPÉTIT ET IMPERTINENCE

Dans le roman aussi bien que dans le film, ce qui frappe d'abord dans le personnage de Zazie, c'est l'impression qu'elle possède un élan vital presque inépuisable. Loin de se laisser conduire et conseiller par les adultes, cette enfant est mue par un appétit insatiable et semble absolument dépourvue de limites, voire de surmoi.

1. Autonomie

Zazie n'entretient aucun rapport de dépendance à l'égard des adultes : à son arrivée à la gare, c'est elle qui prend l'initiative : elle reconnaît Gabriel et se présente sans sa mère (« *une moufflette surgit qui l'interpelle – Chsuis Zazie, j'parie que tu es mon tonton Gabriel* » p. 9). Dans le film, elle fait irruption depuis le hors champ, alors que Gabriel regarde encore au loin (chap. 1, 3'04).

Placée sous la garde de son oncle, Zazie échappe pourtant très souvent à sa surveillance et l'on est frappé par la fréquence des scènes où elle se retrouve seule avec des étrangers : devant les grilles fermées du métro, avec Pédro-surplus aux Puces, dans la voiture de la veuve Mouaque, ou le soir dans les rues de Paris.

Apparemment inaccessible à l'influence des grandes personnes, elle décide, décrète, commande, refuse : en dépit de la proposition de Gabriel, elle n'ira pas voir le tombeau de Napoléon : « *Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con* » (p. 14 et 7'15).

2. Énergie

C'est la prodigieuse énergie qu'elle déploie qui caractérise surtout Zazie. Énergie verbale d'abord car le roman lui accorde une part dominante dans les dialogues. Ses répliques se singularisent par leur expressivité : ordres (« *Mais répondez-moi donc !* » p. 89), jugements (« *ça n'a rien d'indécent, c'est la vie* » p. 89), jurons (« *Sacrebleu, merde alors* » p. 11 ou la litanie des « *mon cul !* »), tout y traduit son aplomb et son caractère explosif.

Énergie physique aussi, traduite en particulier par le film qui nous donne à voir les déplacements incessants de l'enfant, ses courses vertigineuses et accélérées à travers Paris pour échapper à Pédro-surplus (chap. 5, 17'10 ; chap. 8, 27'43)



SUJET 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?

3. Appétits insatiables

Cette énergie, Zazie la tire de ses désirs, elle qui est mue par une multitude d'appétits. Très concrètement, elle engloutit littéralement les moules et les frites : à la description du roman (« *Zazie se jette dessus, plonge dans la sauce, patauge dans le jus, s'en barbouille* » p. 50), le film répond par un accéléré qui fait de Zazie une sorte d'automate ingurgitant mécaniquement les frites à une allure effrayante (chap. 7, 24'27). Le roman y ajoute des épisodes autour des boissons : « *cacocalo* » (on voit qu'aucun principe de réalité ne peut conduire Zazie à renoncer à son désir : « *C'est hun cacocalo que je veux et pas autt chose* » p. 17), panaché (« *elle descend son demi-panaché d'un seul élan, expulse trois petits rôts et se laisse aller sur sa chaise* » p. 50), ou bière (« *De rage, Zazie assèche son demi, puis elle la boucle* » p. 51). A cet appétit de nourriture, Zazie ajoute des convoitises vestimentaires : devant les « *bloudjinnzes* » objets de sa convoitise « *a boujplu. A boujpludutou* », elle « *tremble de désir et d'anxiété* » (p. 47).

Mais son appétit est parfois d'ordre intellectuel : tout au long du film, elle entend satisfaire sa curiosité et comprendre ce qu'est un « *hormosessuel* » (p. 65), question à laquelle les adultes refuseront systématiquement d'apporter une réponse valable et qu'elle s'acharnera à reposer avec plus ou moins de violence.

Le caractère sans limite de ses aspirations et de ses fantasmes est également illustré par sa manière de se projeter dans l'avenir : elle désire d'abord être institutrice pour « *faire chier les mômes (...). Ceux qu'auront [s]on âge dans dix ans, dans vingt ans, dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans, toujours des gosses à emmerder* », puis se ravise : elle sera astronaute pour « *pour aller faire chier les martiens* » (p. 23).

4. Un être sans limites : ni convenance, ni politesse, ni tabou.

L'énergie de Zazie se déploie avec d'autant plus de vigueur qu'elle semble n'être bornée par aucune limite de convenance. Elle dit vertement à chacun ses vérités, sans retenue aucune : son appréciation sur l'état de son taxi de Charles (« *Il est rien moche son bahut* » p. 12), son avis sur le physique de la veuve Mouaque (« *Et ma tante est drôlement mieux que vott' pomme* » p. 129), l'hypocrisie de Pedro-surplus (« *Alors, vous mentiez tout à l'heure ?* » p. 53). Ces déclarations sont clairement revendiquées comme une affirmation de liberté et d'indifférence à l'égard des adultes et de leurs règles : « *Grandes personnes mon cul* » (p. 102) ; « *la nouvelle génération, dit Zazie, elle t'...* » (p. 16). Sa parole n'est entravée par aucun tabou ; Zazie n'a en particulier aucune difficulté à aborder les questions sexuelles. Si son insistance sur « *l'hormosessualité* » de Gabriel peut être mise sur le compte de l'ignorance, le récit du fait divers qui la met en scène avec ses propres parents montre en revanche le naturel avec lequel elle aborde la question de l'inceste (chap. 5).

On observe à cet égard une nette différence entre le roman et le film : Louis Malle a en effet largement atténué la charge de scandale du chapitre 5 dans lequel Zazie raconte la tentative d'inceste dont elle a été l'objet. Certains passages, les plus innocents, sont audibles tandis que ceux qui explicitent vraiment la tentative d'inceste sont rendus inaudibles car la bande son est montée à l'envers et que les paroles sont couvertes par la musique (26'). Nous n'entendons donc pas ces passages du roman : « *voilà qu'il se met à me faire des papouilles zozées, alors je dis ah non parce que je comprenais où c'est qu'il voulait en arriver le salaud* », « *il bavait même un peu quand il proférait ces immondes menaces et finalement immbondit dssus* » (p. 54).

5. ... et sans innocence ? L'écart entre le roman et le film

Zazie a donc une position plus radicalement étrangère aux questions sexuelles dans le film que dans le livre, ce qui lui permet de poser ses questions sans créer de trouble sur sa propre position. C'est en ce sens que l'on peut interpréter l'écart d'âge qui sépare la Zazie du roman de celle du film. Louis Malle a expliqué son choix dans un entretien : « *Zazie, dans le roman, est un personnage de treize-quatorze ans, très petite femme ; elle a un côté Lolita qui nous gênait beaucoup parce qu'il enlevait de la force à notre démonstration et ça en faisait un personnage qui était un tout petit peu déjà du monde des adultes. Alors on lui a enlevé quatre ans. C'est une enfant* » (« Entretien avec Louis Malle », André FONTAINE, *Le Monde*, 27 octobre 1960). Par « enfant », Louis Malle entend une forme de pureté : « *[Zazie] est, si vous voulez, un personnage pur et dur à la fois, comme sont les enfants* ».

Dans le roman, les passages qui abordent la question sexuelle sont plus nombreux et plus explicites : aussi bien dans l'évocation des possibles pulsions pédophiles de Pedro-surplus (« *C'est un dégoûtant satyre, dit Gabriel. Ce matin, il a coursé la petite jusque chez elle. Ignoble.* » p. 175), que dans les manœuvres de charme que Zazie exerce consciemment (« *C'est pas gentil pour moi, ça, dit Zazie en se tortillant. – Si maintenant elle se met à te faire du charme, dit Gabriel, on aura tout vu* » p. 124).



SUJET 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?

Pourtant, même dans le film, Zazie semble parfaitement au fait de l'existence d'un certain nombre de perversions. Lorsque Pédro-surplus l'aborde devant les grilles fermées du métro et l'engage à lui faire confiance, Zazie lui rétorque : « *Vous êtes un vieux salaud, oui !* » (22'09). Lorsqu'elle entend se débarrasser de Turandot, elle le fait passer pour un satyre et parvient à étayer son accusation par une confession manifestement précise et choquante (chap. 5, 18'20)

L'irruption d'une enfant aussi énergique et aussi dépourvue de garde-fous a de quoi bouleverser le monde ordonné des adultes.

II. UNE PRÉSENCE RAVAGEUSE POUR LES ADULTES : DE LA REMISE EN QUESTION À LA DESTRUCTION

1. Une présence dérangeante

L'arrivée de Zazie dans le monde des adultes est loin d'être sans conséquence. A chaque fois qu'elle rencontre un adulte pour la première fois, ce contact s'opère sur le mode du désagrément ou de la douleur. Dans le roman, l'arrivée Zazie contredit d'emblée les préjugés de son oncle (« *elles doivent être à la traîne, les femmes, c'est toujours à la traîne ; mais non, une mouflette surgit qui l'interpelle* » p. 9). Dans le film, la rencontre est plus symbolique encore : son arrivée est placée sous le signe de la douleur physique car Zazie écrase les pieds de son oncle au moment de se présenter (3'04). Chaque adulte aura droit à son lot d'agression : Zazie critique le taxi de Charles, secoue l'appareil auditif de Turandot, envoie paître la veuve Mouaque, etc.

Tous, à un moment ou à un autre chercheront à se débarrasser d'elle : Turandot en la renvoyant, la veuve Mouaque en lui demandant de la laisser seule, et Gabriel lui-même, en dépit des déclarations doucereuses (« *Un petit ange* » p. 25, « *Les enfants, suffit de les comprendre* » p. 18, « *Moi, j'ai mes idées sur l'éducation. [...] D'abord, primo, la compréhension* » p. 102), sera tenté de la jeter dans la Seine (p. 103) ou de l'assommer de somnifères (p. 26).

2. Un regard jugeant qui agit comme un révélateur

De fait, les adultes ne ressortent pas indemnes de leurs échanges avec Zazie. Cette enfant a le don de poser sur les contradictions et les hypocrisies de chacun un regard franc et direct qui a l'effet d'un révélateur. C'est en ce sens qu'elle a pu être comparée à Candide ou à Zadig par certains critiques : étrangère aux compromissions des adultes, elle ne les révèle qu'avec plus de force (« *Zazie, c'est un peu Zadig qui promène dans le labyrinthe infernal de notre planète ses étonnements, sa logique, son visage d'ange gouaillieur* », « *Zazie ou la comédie infernale* », Michel CAPDENAC, *Les Lettres françaises*, 13 novembre 1960).

Son exigence se fait particulièrement sentir en matière de langage, car c'est lui qui permet aux adultes d'être tranquillement hypocrites. Elle oblige ainsi Gabriel à abandonner ses tournures vagues et euphémisées : « *Alors, petite, qu'il dit comme ça, comme ça on va se coucher ? – Qui ça « on » ? – Eh bien, toi bien sûr* » (p. 22). Elle refuse de gober les fausses définitions qu'on lui donne sur l'homosexualité (« *C'est un homme qui met des bloudjinnzes, dit doucement Marceline. – Tu me racontes des blagues, dit Zazie* » p. 65). Elle formule sans ambages le problème qui paralyse Charles : « *Les femmes ça vous fait peur, hein ?* » p. 90).

3. Enfant / adultes : un rapport inversé ?

Finalement, et en dépit de toutes les folies que commet Zazie, il semble que le rapport d'enfant à adulte soit en quelque sorte inversé dans les deux œuvres. De manière provocatrice, c'est Zazie qui boit les bières, tandis que les adultes se servent des grenadines ; plus généralement, ce sont les adultes qui sont incertains de leur savoir, qui se trompent, qui mentent, qui cherchent à se leurrer eux-mêmes. Ce sont eux qui s'expriment comme des charretiers (qu'il s'agisse de Turandot : « *Merde de merde, je veux pas dans ma maison d'une petite salope qui dise des cochonnetés comme ça* » p. 20, de Charles : « *C'est ta nièce... ta putain de nièce...* » p. 91, ou de la mère de Zazie : « *elle a râlé contre moi, elle m'a dit, sacrée conarde, qu'est-ce que t'avais besoin de raconter cette histoire de hache ?* » p. 55) ; ce sont eux qui font du bruit, qui cassent les tables (Turandot chez Gabriel), qui se battent (la mise à sac du restaurant), qui ont peur (le vertige de Gabriel en haut de la tour Eiffel) ; c'est à eux qu'il faut donner des explications (« *Le crois pas, dit Zazie, c'est un pauvre flic* » p. 60) et qu'il faut coucher sur un divan pour procéder à leur analyse (« *Allez, râllez pas, racontez-moi plutôt vos complexes* » p. 90). On comprend la condescendance avec laquelle Zazie s'adresse parfois aux adultes : « *Les petits farceurs de votre âge, dit Zazie, ils me font de la peine* » (p. 86).



SUJET 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?

4. « L'Ange de l'Apocalypse » ?

Si les adultes sont aussi perturbés par l'irruption de Zazie dans leur univers, c'est qu'elle les traite sans ménagement. Son action est souvent marquée par une indéniable violence physique : les coups de pieds qu'elle inflige à Gabriel (« *elle lui foutit un bon coup de pied sur la cheville* » p. 102, 50'), les pincements (p. 103, 51'), le traitement qu'elle inflige à Pédro-surplus durant la poursuite du film (elle l'asperge d'eau, le recouvre de suie à l'aide d'un pistolet, lui fait exploser un téléphone puis une bombe à la figure), elle met le feu au décor du « Paradis », etc.

Lorsqu'il précise sa conception du personnage, Louis Malle présente volontiers Zazie comme un justicier de western : « *Dans mon esprit, « Zazie » devait être la visite de Paris absolument comme dans un western ; un personnage pur et dur arrive dans une ville corrompue et la nettoie. C'était le schéma classique du bon western, celui qu'on aime. C'est pour cela qu'il y a des musiques de western au début et à la fin, avec ce train qui arrive et qui s'en va.* » (« Pourquoi avez-vous tourné Zazie ? Louis Malle répond aux questions de *L'Express* », *L'Express*, 27 octobre 1960) ; certains critiques ont aussi vu en elle un « Ange de l'Apocalypse », s'appuyant sur les deux plans du film dans lesquels on voit Zazie à côté d'un ange, au « Paradis ». Le premier (1h04'37'') la montre tout sourire alors qu'elle vient de provoquer un désordre énorme dans l'établissement à force de faire danser les artistes sur un rythme endiablé ; dans le second (1h04'51'') elle a un regard sévère et observe l'établissement qui prend feu. Dans les deux cas, elle apparaît sur fond bleu, à chaque fois à côté d'une figure d'ange (dessin ou sculpture). Mais on peut s'interroger : son rire, son air sévère, le feu qu'elle a répandu autour d'elle, son pull orange même, contribuent à faire d'elle un démon ou tout au moins une diabolite aussi bien qu'un ange.

Zazie n'apporte pourtant pas que la destruction ; de manière moins spectaculaire mais plus profonde, elle introduit des changements notables dans le monde des adultes. Tout en étant résolument étrangère à cet univers, à ses convenances et ses compromissions, et sans chercher véritablement à le corriger ou même à le modifier, Zazie le contamine par sa présence joyeuse.

III. UN ÉTAT D'ESPRIT QUI CONTAMINE LES FORMES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES : DE LA NOUVELLE GÉNÉRATION À LA NOUVELLE VAGUE

1. Contamination langagière

Cette contamination est d'abord perceptible au niveau du langage. Ces adultes, qui ne cessent de se scandaliser devant le langage de Zazie, adoptent pourtant très rapidement son expression favorite : « *Mélancolique mon cul, réplique Charles* » (p. 20), « *Je cause mon cul, réplique Turandot vexé* » (p. 26), et même Gabriel : « *Et il ajoute d'un air fin : - La conversation mon cul* » (p. 29). En dépit de la condamnation qu'ils expriment, les personnages qui entourent Zazie ne peuvent s'empêcher de reprendre à leur propre compte la joyeuse impertinence de la fillette. Et l'on mesure ce qu'on y gagne lorsqu'on entend les poncifs qu'énumère la veuve Mouaque : « *La violence, ma petite chérie, doit toujours être évitée dans les rapports humains. Elle est éminemment condamnable* » (p. 102). Zazie fait ainsi passer un souffle d'enfance sur un langage usé, convenu et vieilli.

2. Le plaisir comme seule règle de conduite.

La présence de Zazie agit également sur le comportement des adultes et notamment dans leur rapport au travail. Chacun d'eux se détourne peu à peu de ses obligations professionnelles pour se lancer dans une activité ludique au point que Paris prend l'allure d'un vaste terrain de jeu. Charles met son taxi à disposition de Gabriel et de sa nièce et visite avec eux la Tour Eiffel, Turandot abandonne son café pour poursuivre Zazie puis pour discuter de l'Occupation avec ses amis, Mado délaisse ses obligations professionnelles pour flirter avec Charles puis avec Albertine, la veuve Mouaque et Troussaillon jouent aux auto-tamponneuses dans Paris et se luttinent dans les fontaines, et il n'est pas jusqu'aux touristes du Cityrama qui ne dévient de leur itinéraire pourtant bien balisé : ils ne verront pas la Sainte Chapelle et préféreront assister au spectacle de Gabriel.

Le film de Louis Malle renforce cette impression de vacances généralisées lorsqu'il montre ses personnages en train de déambuler dans Paris (la promenade de Gabriel, Zazie et la veuve sur les quais de Seine, l'errance de Zazie la nuit, etc.) ou lorsqu'on voit à plusieurs reprises Gabriel et Zazie dégustant des glaces (49'47). C'est aussi le plaisir qui pousse cette joyeuse compagnie à entrer dans l'homérique bataille finale à la brasserie. L'énergie de la destruction, qui était propre à Zazie, a contaminé le monde des adultes : à leur tour, et alors que pour une fois la fillette dort sagement, ils mettent à sac le restaurant, révélant le lieu réel sous le décor de façade.



SUJET 1 : Quelle image de l'enfance et de ses rapports avec le monde des adultes proposent ces deux œuvres ?

3. Contamination de l'écriture...

Enfin, si *Zazie dans le métro* dit quelque chose de l'enfance, c'est aussi et peut-être surtout par la manière dont Queneau et Malle ont écrit et mis en scène leur œuvre. Le style des deux auteurs fait indéniablement écho à l'esprit malicieux et irrévérencieux de Zazie, comme si le sujet avait contaminé la forme.

On peut par exemple voir un trait enfantin dans la malice orthographique de Queneau : il abandonne les règles au profit d'une joyeuse confusion entre l'oral et l'écrit, et une grande partie de la saveur de son texte vient de cette ignorance apparente de l'orthographe qui permet des créations étonnantes : « *Doukipudonktan* » (p. 7), « *skeutadittaleur...* » (p. 8), « *chuis Zazie* » (p. 9), « *cexé* » (p. 14). Le relief de *Zazie dans le métro* vient aussi de l'audace dont fait preuve Queneau (membre de l'Académie Goncourt !) en matière de jeux de mots, néologismes et barbarismes, de lexique familier ou encore d'insultes qui s'avèrent dans ce roman particulièrement truculentes (« *Tu pues, eh gorille* » p. 8, « *Foireux, répliqua Gabriel avec simplicité* » p.9). La langue française est particulièrement bousculée dans ce roman et cette irrévérence a quelque chose de l'insouciance enfantine.

4. ... et de la mise en scène

La contamination opère aussi en matière de mise en scène. Christian Paigneau le suggère dans son étude : « *Zazie dans le métro, c'est donc un adulte qui va filmer avec les moyens et la technique d'un adulte mais avec l'énergie chaotique et renversante d'un enfant. Ce n'est pas tant que ce film parle de l'enfance, qu'il tente de filmer, saisir, capter, surtout avec vivacité et turbulence* » (*L'Odyssée de l'enfance au cinéma*, « Odyssée capitale : *Zazie dans le métro* », Bazaar and co, 2009, coll. Ciné bazaar). De fait, Louis Malle s'ingénie à ne pas respecter les règles du « bien filmer » : les faux raccords (volontaires) abondent, jusqu'à donner l'impression de sautes dans le montage (notamment lorsque Turandot exprime sa colère après l'arrivée de Zazie, chap. 4), les rythmes sont bouleversés (les fameux accélérés ou ralentis des poursuites), le son est traité de manière apparemment désinvolte (la bande son inversée, les voix couvertes par la musique, les pleurs de Zazie remplacés par des pleurs de bébés, etc.), les films contemporains sont parodiés de manière burlesque (*La Dolce Vita* pour la scène de la fontaine, *Hiroshima mon amour* pour le flash back), etc.

L'esprit de l'enfance se fait également sentir dans l'importance de certains modèles génériques, en particulier celui du conte merveilleux et celui du dessin animé. Louis Malle fait écho à l'évocation du conte de la Belle au bois dormant que l'on trouve dans le roman (p. 31) par un épisode merveilleux : l'habillage de Zazie. Le lendemain matin de son arrivée, Zazie se prépare en effet à sortir, elle pénètre dans une pièce et en ressort instantanément vêtue (chap. 5, 15'40), lance ses chaussures en l'air, les regarde voler (hors champ) comme s'il s'agissait de papillons (15'51) et les retrouve miraculeusement à ses pieds. Quant au dessin animé à la Tex Avery, il reste l'un des modèles les plus prégnants du film et l'on assiste durant les poursuites à une sorte de concentré de tous les gags possibles : démultiplication du personnage, téléphone piégé, aimant gigantesque, patin à roulettes, voiture sans conducteur, explosion de bombes, etc. Rien n'est impossible, pourvu que l'on s'amuse.

CONCLUSION

Zazie dans le métro propose donc une image de l'enfance qui contraste singulièrement avec la vie réglée des adultes (on songe à Gabriel et à ses sacro saintes dix heures de sommeil !), une enfance faite d'élan et de force vitale, gouvernée par des appétits et des curiosités insatiables, et qui met à mal les beaux principes d'éducation des grandes personnes en ne respectant ni règles ni convenances.

On comprend que cette irruption bouleverse radicalement l'univers des adultes dont elle dévoile par son franc-parler les hypocrisies, les contradictions et les lâchetés dans une remise en question qui va souvent jusqu'à la destruction pure et simple.

Mais les rapports entre enfant et adultes ne sont pas mis en scène uniquement sur le mode de l'opposition dans *Zazie dans le métro* : les deux œuvres nous montrent aussi la manière dont l'esprit de l'enfance contamine joyeusement le langage et l'action des adultes, voire les formes littéraire et cinématographique. Une liberté absolue balaie tout esprit de sérieux et affirme, par le mélange de formes, des tons et des genres, que l'espièglerie, l'humour féroce et la remise en question des conventions sont incontestablement les valeurs de cette nouvelle génération (de cette nouvelle vague ?).



SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

INTRODUCTION

La littérature des années cinquante a radicalement modifié la manière d'envisager le personnage romanesque. L'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et les images venues des camps de concentration ont en effet entraîné une profonde remise en question de la notion d'identité, qui s'est traduite en littérature par ce qu'il a été convenu d'appeler la « *mort du personnage* ». Les techniques narratives héritées du réalisme, qui visaient à « *faire concurrence à l'Etat civil* » selon le mot de Balzac, ont été mises à distance et les personnages nettement campés qui peuplaient jusqu'alors les romans ont cédé la place à des silhouettes changeantes et à des personnages vidés de leur substance. Ce constat vaut avant tout pour les œuvres relevant du Nouveau roman : on trouve des personnages sans nom chez Sarraute, désignés par de simples initiales chez Duras, incertains chez Beckett.

Cette remise en question du traitement du personnage demeure associée à un certain climat : celui de l'attente, du malaise ou d'une forme d'angoisse diffuse. Si Queneau contribue lui aussi par son œuvre au renouvellement des formes romanesques dans les années cinquante, il ne relève pas pour autant du Nouveau roman, ni de ce type d'atmosphère : *Zazie dans le métro* notamment demeure une œuvre à la forte puissance comique.

Qu'en est-il dès lors du traitement du personnage dans ce roman ? Et dans l'adaptation de Louis Malle ? En quoi peut-on dire que ces deux œuvres se livrent elles aussi, à leur manière, à une mise en question de la notion d'identité ? On verra que la caractérisation des personnages est une notion qui semble abordée avec une apparente légèreté, comme si elle relevait de l'évidence et qu'il n'était pas utile de s'y attarder : l'identité de chacun des protagonistes est posée d'emblée, comme une évidence, les personnages semblent relativement stéréotypés, leurs caractéristiques sont outrées pour servir le comique ou la satire. Pourtant, l'intérêt de *Zazie dans le métro* vient précisément de la manière dont cette évidence est progressivement brouillée. Ces caractérisations hâtivement posées sont minées par les contradictions, les variations, les déplacements. Loin de travailler à installer des figures stables, propres à renforcer l'illusion de réalité, les deux auteurs, avec les moyens propres à leur art, s'emploient à faire sentir ce que sont leurs personnages : des créations éphémères, des êtres de papier ou des acteurs qui jouent un rôle.

I. ÉVIDENCES (APPARENTES) ET STÉRÉOTYPES

L'identité des personnages est d'abord présentée dans les deux œuvres comme une évidence, qui repose sur une forme de simplification de leurs caractéristiques.

1. Une approche frontale : « *Je me présente...* »

On ne saurait faire plus clair : la plupart du temps, ce sont les personnages eux-mêmes qui se présentent : « *Vzallez voir ce dont est capable Trouzcaillon. – Il s'appelle Trouzcaillon ! s'écria Zazie enthousiasmée. – Eh bien moi, dit la veuve en rougissant un tantinet, je m'appelle madame Mouaque* » (p. 109). C'est d'ailleurs en déclinant nettement son identité que Zazie opère son entrée dans le roman et dans le film : « *Chsuis Zazie* » (p. 9).

Mais ces présentations sont à peine nécessaires tant l'identité de chacun semble aller de soi : alors qu'elle rencontre manifestement son oncle pour la première fois, Zazie a deviné d'instinct vers qui elle devait se diriger, comme si son identité était une évidence : « *jparie que tu es mon tonton Gabriel* » (p. 9).

Dans la suite de l'œuvre, l'enfant demandera qu'on lui nomme chacun des personnages qu'elle sera amenée à rencontrer : « *Et çui-là, qui c'est ?* » (p. 27), « *Tu m'as toujours pas dit qui c'était çui-là ?* » (p. 28), « *Et lui, qui c'est ? demanda Zazie* » (96). Et Gabriel de définir en quelques phrases l'identité et les qualités de chacun : « *C'est le proprio, répondit Gabriel, un proprio exceptionnel, un pote, le patron du bistro d'en bas* » (p. 28). Lorsque Gabriel ne le fait pas, ce sont les personnages qui ont le souci de se définir eux-mêmes : « *une dame dans l'état de veuvage* » (103), « *Moi, qu'il dit comme ça, je suis un volage* » (162).

2. Des personnages stéréotypés

La caractérisation des personnages pose d'autant moins de problème qu'elle apparaît au départ des plus simplistes. Chacun d'eux est défini par une caractéristique principale, sur laquelle on insiste lourdement et qui suffit à le résumer.



SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

Dans le roman, Marceline est présentée comme une épouse modèle, et chacune de ses prises de parole est caractérisée par le même adverbe : « *doucement* » (quatre occurrences en deux pages p. 36 et 37 !). C'est d'ailleurs cette caractérisation systématique qui fait qu'à la fin du texte, on comprend que l'inconnu qui vient en aide aux amis de Gabriel n'est autre que Marceline : « *Maintenant, dit doucement le lampadophore* », « *ça y est, dit doucement l'autre* » (p. 190). Gabriel est un oncle compréhensif et distingué ; Charles un chauffeur de taxi « *trop romantique* » (p. 76) qui lit le courrier du cœur ; Mado une jeune serveuse amoureuse, Turandot un patron de café râleur et rigide, Mme Mouaque une veuve joyeuse et nymphomane, Zazie une enfant têtue et gouailleuse. Une seule caractéristique suffit apparemment à épuiser le personnage : Gridoux est cordonnier, inutile d'en dire plus : « *Et qu'est-ce qui distingue un cordonnier d'un autre cordonnier ?* » (p. 191).

Le film trouve lui aussi, dans le choix des costumes ou des postures, le moyen de caractériser chacun des personnages à gros traits : le béret et l'air renfrogné de Turandot, le sourire béat et les yeux au ciel de Mado, le visage impassible et les déplacements feutrés et aériens d'Albertine, la vivacité de mouvement de Zazie, le blouson et la casquette de Charles, le tablier de Gridoux, etc. La volonté de jouer sur les stéréotypes est particulièrement sensible dans la représentation des touristes, qui sont plaisamment caricaturés : chacun porte la tenue de son pays ou de sa région d'origine : la Bigoudène en coiffe, l'Anglaise au bibi, l'Indienne en sari, le Saoudien avec sa ghutra et son igal (41'25).

3. Une seule caractéristique : l'usage de la parole

Ce qui frappe dans l'écriture de Queneau, c'est la proportion écrasante des dialogues par rapport à la narration. De fait, les personnages ne sont quasiment pas décrits par la voix narrative, ni physiquement, ni psychologiquement, et l'idée que l'on se fait d'eux vient pour l'essentiel de leur manière de s'exprimer.

Le caractère affirmé et effronté de Zazie nous est donné d'emblée par son emploi singulièrement récurrent des jurons (les fameux « *Mon cul !* ») et du mode impératif (« *vous énervez pas* » (53), « *attends* », « *fous-le donc à la porte* » (65), « *réponds* » (102)) ; le laxisme de Gabriel est signifié par sa prédilection pour le mot « *compréhension* » et ses dérivés (« *Les enfants, suffit de les comprendre* » p. 18, « *On va vers la douceur, la compréhension, la gentillesse* » p. 23, « *primo, la compréhension* » p. 102, « *je suis compréhensif moi* » p. 133, etc.) ; l'enthousiasme débordant de la veuve Mouaque par ses exclamations et ses tournures appréciatives (« *Il me plaît de plus en plus* » (p. 112), « *Ah l'amour...* » (p. 128), « *Ah vzêtes bon, vous* » (p. 180), « *Bravo !* » (p. 182), « *Mais c'est lui !* » (p. 188)), etc.

Chez Louis Malle, la diction de chacun des comédiens renforce, par son outrance, cette caractérisation : les miaulements de la veuve Mouaque, les cris de Turandot, l'accent d'Albertine, la voix claire et décidée de Zazie, le ton supérieur et magnanime de Gabriel, etc.

Le personnel romanesque du roman et du film ne frappe donc pas au premier abord par sa complexité ou la finesse de l'analyse psychologique dont il fait l'objet. Pourtant, force est de le constater : l'évidence de ces protagonistes campés à gros traits est peu à peu remise en question par une série de procédés.

II. L'ÈRE DU SOUPÇON : DES IDENTITÉS FLOTTANTES ET INCERTAINES

L'identité simpliste des personnages ne semble être mise en place que pour être progressivement minée par des ambiguïtés, des changements, des contradictions et une perte généralisée des repères.

1. Les interrogatoires policiers : indices d'une identité en question

De manière symbolique, le roman de Queneau multiplie les scènes d'interrogatoires policiers, comme pour suggérer que les identités des personnages doivent être objets de soupçon (« *Profession ?* » p. 62, « *Madame pourrait-elle me dire quelle profession elle exerce ?* » p. 67, « *Fais-nous voir tes papiers, dit à Troussaillon le hanvélo qui savait causer* » p. 177). L'interrogatoire qui met aux prises Troussaillon et Fédor Balanovich atteint à cet égard une sorte de sommet absurde dans l'exigence de précision : « *Nom prénoms date de naissance lieu de naissance numéro d'immatriculation de la sécurité sociale numéro de compte en banque livret de caisse d'épargne [...]* » (p. 168). Il semble avoir pour seule fonction de nous rappeler tout ce qu'on pourrait savoir sur un personnage si le romancier avait encore pour ambition de faire concurrence à l'Etat civil, et de souligner par contraste le peu qu'on sait de lui. Car que savons-nous de Fédor ? Qu'il est chauffeur, et qu'il a connu Gabriel au temps où il travaillait au cabaret.



SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

De fait, nous ne connaissons des personnages que ce qu'ils veulent bien nous dire, or, ils nous en disent peu. La confession de Trouzcaillon apparaît à cet égard comme un modèle du genre : alors qu'il affirme son désir de se livrer (« *Parlons un peu de moi* »), son discours n'est qu'une longue stratégie d'évitement : « *Je ne vous dirai rien de mon enfance ni de ma jeunesse. De mon éducation, n'en parlons point, je n'en ai pas, et de mon instruction je n'en parlerai guère car j'en ai peu.* » (p. 169).

2. L'onomastique : variation et fantaisie

On a raison de se méfier de ce que les personnages disent d'eux-mêmes, la preuve : le soi-disant « *Pédro Surplus* » ne cesse de changer de nom : « *Je suis connu sous le nom de Pédro-surplus* » déclare-t-il page 60 avant de se rebaptiser page 109 : « *Vzallez voir ce dont est capable Trouzcaillon* » puis de se choisir une troisième identité : « *Je suis l'inspecteur Bertin Poirée* » page 160. Dans le chapitre 18, il s'attribue une dernière identité : « *C'est moi, Aroun Arachide* » (p. 189). Ces variations sont si fréquentes que le personnage lui-même s'y perd et finit par oublier les noms qu'il s'est attribués : « *Meussieu Pédro ? Pourquoi ça « meussieu Pédro » ? demanda le type très intrigué (...). – Parce que c'est comme ça que vous vous appelez ce matin, répondit doucement Marceline – Ah oui ? fit le type d'un air désinvolte. J'avais oublié.* » (158). Pire encore, le narrateur lui-même commet des erreurs comme le prouve cette épanorthose : « *[...] dit Trouzcaillon pardon : Aroun Arachide* » (189).

Loin d'être gêné lorsqu'il est pris en flagrant délit de mensonge, le personnage revendique son droit à changer de patronyme : « *Et puis, ne m'appellez pas Pédro-surplus. Ça m'agace. C'est un blase que j'ai inventé sur l'instant, comme ça, [...] mais j'y suis pas habitué, je l'ai jamais utilisé. Tandis que j'en ai d'autres qui me conviennent parfaitement* » (p. 163). Ces variations font écho aux scènes durant lesquelles Gabriel et Charles se disputent au sujet des monuments de Paris et s'avèrent incapables d'identifier correctement aucun d'eux. On comprend que les noms, loin de contribuer à donner le sentiment d'identités stables et crédibles, ne sont que des prétextes à plaisanterie. Loin de renforcer l'illusion de réalité, ils ne sont choisis que pour leur capacité à faire référence à autre chose : Albertine/Marceline renvoient à l'univers proustien, Gabriel au nom d'archange est qualifié « *d'archiguide* » (p. 98), Turandot porte un nom de princesse d'opéra, etc. Occasion de toutes les blagues, ils sont toujours à la source d'effet comiques : par déformation (« *Gridougrogne* » p. 78, « *Charlamilébou* » p. 94), par jeu de mots (« *J'ai trouvé, hurle alors Charles, ce truc-là, c'est pas les Invalides, c'est le Sacré-Cœur. / - Et toi, dit Gabriel jovialement, tu ne serais pas par hasard le sacré con ?* » p. 86), etc. Finalement, les noms ont à peu près autant de valeur que l'anonymat (« *Répondit le dénommé X* » p. 167) et les personnages nous disent eux-mêmes que leur patronyme ne les singularise nullement : « *– Eh bien moi, dit la veuve en rougissant un tantinet, je m'appelle madame Mouaque. Comme tout le monde, qu'elle ajouta* » (109).

3. Sexe, profession : le règne du trouble

Mais il n'y a pas que les noms qui soient objets de variations. Des catégories aussi simples que celles du sexe ou de la profession deviennent elles aussi l'objet d'une interrogation. Marceline/Albertine est appelée Marcel/Albert à la fin de chacune des oeuvres (p. 193 et 1h27). Dans le film, ce changement est souligné par un changement de costume : Albertine s'habille en motard avant de sortir. Rétrospectivement, ce trouble sur son identité sexuelle colore d'un jour nouveau la scène où Mado vient la trouver, scène qui a tout d'une scène de séduction, tant dans le roman (« *Madeleine la regarde dans les yeux* » p. 146), que dans le film où Mado recherche le contact physique. Certaines répliques en deviennent fort ambiguës, notamment le : « *Entre femmes...* » qu'Albertine prononce en lançant un regard caméra mélancolique (p. 143 ; 1h05'56).

Le jeu est repris pour Gabriel qui devient « *Gabriella* » dans la bouche de son ami Fédor (« *mais c'est Gabriella, s'esclama-t-il* » p. 95), et au sujet duquel les personnages ne se lassent pas de faire des plaisanteries du type « *tonton/tata* » : « *C'est bien moi, répond Gabriel (...). Oui, je suis ton tonton* » (p. 9), « *Le tonton est une tata* » (p. 80), « *Et lui, c'est ma tante* » (106), « *Go, femme* » (155).

En matière de profession, c'est celle de Pédro-surplus qui varie évidemment le plus, lui dont on se demande successivement s'il est un satyre, un flic, un marchand forain ou un dictateur. L'hésitation tourne au vertige page 59 : « *C'était pas un satyre qui se donnait l'apparence d'un faux flic, mais un vrai flic qui se donnait l'apparence d'un faux satyre qui se donne l'apparence d'un vrai flic* » (p. 58).

SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

4. Les quiproquos, les erreurs d'identification

Ces variations expliquent que les deux œuvres accumulent les scènes de quiproquos. Les personnages, dont les caractéristiques sont bien instables, sont systématiquement pris pour ce qu'ils ne sont pas. Turandot est considéré comme un satyre par la foule, tandis que Pedro-surplus est vu comme un redresseur de torts ; Gabriel est pris pour un guide (« *l'ayant pris pour un guide complémentaire* » p. 92) et la veuve Mouaque, Troussaillon et Zazie partis à la poursuite de Gabriel sont regardés par le Sanctimontronais comme des « *quidnappeurs* » (p. 113).

Tout au long du roman, le thème de la non-reconnaissance revient comme un leitmotiv : « *Vous n'êtes pas très fort. Vous m'avez pas encore reconnu ?* » (168), « *Vous le reconnaissez pas ? C'est le satyre de ce matin* » (173), « *Je suis-je, celui que vous avez connu et parfois mal reconnu* » (189).

5. Désintégration des stéréotypes

Ces personnages, qui paraissent au départ brossés de manière simplistes, vont voir leurs caractéristiques se complexifier et s'enrichir d'indéniables contradictions. L'oncle Gabriel, si bienveillant avec la jeunesse, rêve de se débarrasser de Zazie (p. 90), ce colosse qui se montre imbattable lors de la bataille finale pleure lorsque Zazie le pince (p. 99), Marceline, si douce et dont l'expression est si correcte, se met à utiliser des termes familiers (« *se barait* » p. 36, « *vous charriez* » p. 161, « *on s'en fout* » p. 163, etc.), Mado la serveuse amoureuse de Charles et qui rêve de mariage cherche à séduire... Marceline, Charles le romantique, effrayé par la sexualité (p. 91), parle du mariage en termes bien peu romantique (« *Au fond, y aura rien de changé, sauf que, quand on tirera un coup, ça sera dans la légalité* » p. 141), il n'est pas jusqu'à Zazie, l'enfant gouailleuse, qui ne prenne un ton de philosophe pour conclure le récit : « *J'ai vieilli* ». On est également sidéré de découvrir la science lexicale qu'elle possède sur le thème de l'homosexualité, elle qui demande depuis le début de l'œuvre ce qu'est un « *hormosessuel* » : « *Qu'est-ce que c'est au juste qu'une tante ? lui demanda familièrement Zazie en vieille copine. Une pédale ? une lope ? un pédé ? un hormosessuel ? Y a des nuances ?* » (131)

6. La parole, jamais garante de l'identité

On a vu que la parole était le mode essentiel de caractérisation des protagonistes du roman. C'est leur « *parlure* » qui singularise les personnages et nous ne savons d'eux que ce qu'ils veulent bien nous en dire. Pourtant, l'avancée dans le roman a de quoi nous troubler : nous découvrons d'abord que le parler qui singularise chacun d'eux a tendance à évoluer (comme on l'a vu pour Marceline qui finit par utiliser des expressions familières) ou bien à contaminer les autres personnages (les « *mon cul !* » de Zazie finiront par être repris par Gabriel, Charles et Turandot).

Pire encore, nous constatons aussi que certains énoncés qui ont été prononcés par un personnage sont repris à l'identique par d'autres. Les personnages ne possèdent donc pas de parole propre, les énoncés migrent d'un locuteur à l'autre : ainsi des automobilistes arrêtés par Troussaillon, qui lui font deux fois la même réponse : « *Qu'est-ce qu'il y a ? [...] J'ai rien fait de mal [...]* » (p. 111 en haut et en bas de page), ou des conducteurs dont le véhicule est embouti (« *Alors quoi, on sait plus conduire [...] Ah ! ça m'étonne pas... un provincial* » (p. 114 et 118).

Le film a recours à des moyens spécifiquement cinématographiques pour remettre en question la valeur de la voix dans la construction du personnage. Certaines scènes opèrent ainsi un découplage de la voix et du corps du personnage, dont on pensait pourtant qu'ils étaient indissociables. Zazie prononce par exemple un discours du haut d'un escalier, et c'est la voix d'un orateur qui se fait entendre (30'45) ; lorsqu'elle pleure devant les grilles du métro, ce sont des pleurs d'enfants qui nous parviennent (21'13). Mais la scène la plus emblématique à cet égard, et la plus provocante, concerne Gridoux. A Troussaillon qui lui demande son nom, le cordonnier répond, sûr de lui « *Gridoux* », mais ce n'est précisément pas Jacques Dufilho, le comédien qui interprète Gridoux, qui prononce ce nom, mais un comédien noir qui apparaît uniquement dans ce plan très court (40'05). Ce moment qui devait permettre de stabiliser enfin une identité, ne fait que renforcer le trouble.

7. L'équivalence et la démultiplication : des personnages interchangeables

Finalement, *Zazie dans le métro* travaille à déconstruire l'idée que les personnages ont une identité stable qui les singularise et les distingue les uns des autres ; bien au contraire l'œuvre installe peu à peu le sentiment que chaque personnage est multiple ou peut être remplacé par un autre.



SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

C'est le film qui met en image cette impression d'éclatement dans certains plans : lorsque Zazie est placée devant un miroir qui la démultiplie (16'08 ou 30'16), lorsque Pédrosurplus se retrouve confronté à une série de mannequins tous semblables à Zazie (30'02). Le même phénomène affecte aussi Pedro : il se retrouve face au miroir (30'15), il discute avec un marchand qui lui ressemble et qui s'avère finalement être... lui-même (24'08). Plus largement, on remarque que les figurants qui peuplent le film se limitent à une douzaine de personnes qui réapparaissent régulièrement au fil des scènes : à la gare, dans l'orchestre de l'Armée du Salut, au restaurant de moules-frites, à table chez Turandot, etc. Ces comédiens, que Louis Malle désignait par l'expression « *les permanents* » donnent corps à l'impression de déjà-vu exprimée par maintes phrases du roman : « *Vous, qu'elle dit, j'ai déjà vu votre tête quelque part* » (108) ; « *Il me semble que j'ai déjà vu sa tête quelque part, dit Gabriel.* » (121), etc.

Ce qu'abandonne clairement Louis Malle par ces choix, c'est le souci de créer une illusion de réalité : si nous reconnaissons les mêmes visages sous des identités et des costumes différents, c'est que nous reprenons conscience qu'il s'agit de comédiens qui interprètent des rôles.

III. LA VÉRITÉ DU PERSONNAGE, C'EST QU'IL EST UN COMÉDIEN

Ce refus de l'illusion mimétique dans le traitement du personnage, cette manière de nous rappeler constamment où nous sommes (c'est-à-dire dans une fiction), on les retrouve dans les deux œuvres. Dans le roman comme dans le film, les auteurs s'emploient à suggérer que les personnages ne sont pas réels, qu'ils sont des « persona », c'est-à-dire des masques.

1. L'écart intérieur :

Si Gabriel possède un trait de caractère fixe, c'est son ton théâtral, c'est-à-dire précisément ce qui, en lui, indique qu'il n'adhère pas à sa personnalité, qu'il joue un rôle. Le roman revient de manière récurrente sur cette idée lorsqu'il commente sa manière de s'exprimer : « *C'est bien moi, répond Gabriel en anoblissant son ton.* » (p. 9), « *Gabriel embrasse Marceline sur le front. – Adieu, lui dit-il avec gravité, je m'en vais faire mon devoir* » (p. 40), « *Gabriel fait semblant de se dresser pour un geste de théâtrale protestation* » (p. 61). Dans le film, Philippe Noiret interprète cette caractéristique par son jeu déclamatoire très « Comédie-Française ».

On retrouve cette impression de distance intérieure pour d'autres personnages, au premier rang desquels Troussaillon, dont le roman rappelle qu'il endosse lui aussi des rôles successifs : « *Et il imitait le flic qui griffonne des trucs sur un vieil écorné carnet* » (114). Lui aussi a un jeu fortement outré, qui caricature chacune des personnalités qu'il incarne : le séducteur, le policier, le dictateur, etc.

2. Le déguisement : changer de costume, c'est changer d'identité

On comprend mieux dès lors la manière dont le roman insiste sur le thème du déguisement ou du costume. C'est une autre façon de suggérer le caractère factice des identités : dans le roman comme dans le film, l'habit fait le moine. Dès sa première apparition, Pedro semble déguisé : « *Il était affublé de grosses bacchantes noires, d'un melon, d'un pébroque et de larges tatanes* » (p. 44). Le roman reviendra ensuite constamment sur la question de ses costumes : « *Et tes moustaches ? – Je les ai laissés chez moi, dit Troussaillon. – Et en plus c'est donc vrai que t'es un flic ? – Non, non, s'écria Troussaillon. C'est un déguisement... juste pour m'amuser... pour vous amuser* » (174) ; « *bellicose l'uniforme ; laissez-moi le temps de changer de frusques* » (127), « *Et vous serez foutue de le reconnaître dans cet état ?* » (130), « *Gabriel eut du mal à reconnaître le flicmane dans l'endimanché qui prenait des mines à côté de la rombière* » (132), « *Je m'amuse avec cet uniforme, vous pouvez pas vous en faire une idée* » (162), « *Donc, lorsque je me vêts... - Déguise...* » (163), « *Troussaillon avait de nouveau revêtu son uniforme de flicmane* » (166).

Mais il est loin d'être le seul à se déguiser : « *D'accord, je fais mon numéro habillé en femme* » (p. 63) déclare Gabriel (dont la robe espagnole trône dans le salon chez Louis Malle), Marceline s'habille en motard, et Zazie elle-même est « *déguisée* » selon le Sanctimontronnais : « *mais c'est la fille de Jeanne Lalochère. Je ne l'avais pas reconnue, déguisée en garçon* » (113).

SUJET 2 : Comment le roman et le film traitent-ils la notion de personnages ? En quoi peut-on dire qu'ils se livrent à une mise en question de la notion d'identité ?

3. Des comédiens avant tout

Ce que cette insistance sur les costumes suggère, c'est bien sûr que ces personnages sont des comédiens. Cette idée n'est pas présente que dans le film, mais bien dès le roman qui établit des comparaisons systématique entre les personnages et des acteurs de cinéma : « *C'est pas possib, se disait Zazie avec sa petite voix intérieure, c'est pas possib, c'est un acteur en vadrouille, un de l'ancien temps* » (p. 44) ; « *Le type sourit diaboliquement, comme au cinéma* » (p. 62) ; « *Merde, ajouta-t-elle pour son compte avec sa petite voix intérieure, chsuis aussi bonne que Michèle Morgan dans La Dame aux camélias* » (66) ; « *T'as vu ça dans les vieux films, dit Zazie* » (172). Gabriel est sans doute celui qui rappelle avec le plus de constance que son identité consiste précisément à jouer un rôle, qu'il est un comédien : « *moi chsuis un artiste* » (p. 41), « *Profession ? – Artiste* » (p. 62).

4. Des êtres de fiction

Le roman et le film s'emploient donc à jeter le trouble sur la notion de personnages : loin de nous inciter par tous les recours de la narration à croire à leur réalité, ils brisent l'illusion de réel pour nous rappeler que nous sommes face à des êtres de papier ou à des acteurs qui incarnent temporairement un rôle. Là encore, l'impulsion vient du roman, en particulier de la tirade de Gabriel lors de la visite de la tour Eiffel, tirade dans laquelle il dénonce le caractère fictif des personnages, lui compris, et rappelle au lecteur où il se trouve par une figure de métalepse : dans un roman (« *Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh ! pardon).* » p. 92).

Bien d'autres passages confirment cette hypothèse, comme la réplique de Zazie au sujet de la veuve Mouaque qui peut être entendue comme l'expression de son mépris, mais aussi comme la dénonciation de son caractère fictionnel : « *Elle ? C'est rien* » (107). Si le roman nous rappelle malicieusement que nous sommes en train de lire un texte (« *avec une audace qu'un bon écrivain ne saurait qualifier autrement que d'insensée* » p. 175), le film s'emploie également à nous rappeler que « *Tout ça, c'est du cinéma* » (p. 129) en particulier par les regards caméra orchestrés par Louis Malle.

On peut y voir à la fois une manière de considérer le lecteur/spectateur à hauteur d'homme (il n'est pas question de miser sur sa naïveté) mais aussi une manière de la malmener (on lui refuse les plaisirs de l'identification et de l'immersion fictionnelle). Nous rappeler que les personnages sont des êtres de fiction, c'est à la fois établir un rapport nouveau avec nous, et détruire le mouvement naturel de la réception de toute œuvre, celui de l'adhésion.

5. Qui suis-je ?

Ces choix relèvent à la fois du jeu avec les conventions romanesques et cinématographiques, de la volonté de s'affranchir des règles du réalisme, mais ils ont aussi du sens dans la manière d'envisager la question de l'identité. Ces deux œuvres si fantaisistes ont en effet quelque chose à nous dire sur l'identité contemporaine, dans une époque où bien des certitudes ont été remises en question.

C'est la scène qui met en présence Pedro-surplus et Gridoux qui le suggère avec le plus de force : bien sûr, il s'agit de nous faire sentir que ces deux êtres relèvent de la fiction, mais ce faisant, la scène introduit sur le mode de la loufoquerie et du jeu de mots une interrogation d'ordre existentiel : à force de jouer des rôles, Pedro a perdu le sentiment de son identité, il s'est perdu : « *J'ai ramené la petite à ses parents, mais moi je me suis perdu. (...) S'agit pas de ça. C'est moi, que j'ai perdu* » (p. 82), « *Vous voulez peut-être savoir mon nom par egzemple ? (...) Et bien je ne le sais pas* » (p. 83), « *Mais ce qu'il y a de plus fort dans mon cas, reprit le type, c'est que je ne sais pas si j'en avais un avant* » (p. 83).

CONCLUSION

Source d'effets comiques, jeu avec les conventions narratives, réflexion sur l'art du comédien, méditation philosophique ou psychanalytique sur la perte d'identité, on voit que la manière dont ces deux œuvres envisagent le traitement du personnage ouvre des perspectives à la fois multiples, originales et contrastées sur la question de l'identité.



SUJET 3 : Quel traitement de la parole proposent le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

INTRODUCTION

« *Je veux pas d'histoires, tu entends, je veux pas d'histoires* » hurle Turandot au sujet de Zazie. De fait, on peut reprocher au roman de Queneau d'avoir obéi à l'injonction du cafetier au sens où *Zazie dans le métro* ne semble pas contenir de véritable « *histoire* », c'est-à-dire d'intrigue digne de ce nom, et donne plutôt le sentiment d'une sorte de gratuité. Une enfant passe deux jours à Paris, vit quelques improbables aventures et repart : on ne peut pas dire que l'on soit tenu par un véritable suspense tant l'argument du roman fait figure de prétexte. Prétexte à quoi ? Essentiellement à des échanges de paroles. C'est en effet le déploiement de la parole qui nous retient véritablement dans *Zazie*, qui nous réserve des surprises, des trouvailles, du plaisir. Le langage y est d'une richesse telle que l'œuvre a d'abord été considérée comme intraduisible, et même comme inadaptable au cinéma. Quel traitement de la parole proposent donc à la fois le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

Les deux œuvres se caractérisent d'abord par la truculence et la liberté de leurs dialogues, dialogues qui sont à mettre au compte de Raymond Queneau, mais que Louis Malle incarne dans des voix et des prononciations singulières. Cette défense et illustration des potentialités du langage n'empêche pas les deux *Zazie* de se livrer aussi à une critique de certaines de ses faiblesses. Finalement, par cette exploration de tous les possibles de la parole comme par la critique de ses travers, les deux œuvres nous invitent à prêter une attention renouvelée aux usages de la parole et nous offrent en somme une joyeuse leçon d'écoute.

I. C'EST COMME ÇA QU'ELLE CAUSE, LA MOUFLETTE » : LA PAROLE EN LIBERTÉ

Les deux œuvres se caractérisent par le relief qu'y prennent les échanges verbaux : l'inventivité et la fantaisie des dialogues de Queneau sont conservées dans le film de Louis Malle et sont même mises en valeur par l'expressivité du jeu des comédiens.

Le dialogue entre également en interaction avec ce qui s'oppose à lui : la voix narrante dans le roman, le silence ou l'univers sonore dans le film.

1. Un texte essentiellement dialogué : le primat de l'oralité

Le roman de Queneau est une œuvre largement dialoguée et très peu descriptive : le dialogue est présent presque à chaque page du roman. Sur les 193 pages du texte dans l'édition Folioplus Classiques, seules 7 d'entre elles ne contiennent pas de dialogue (page 30, 31, 43, 111, 126, 157, 166). De plus, dans la très grande majorité des pages où apparaît le dialogue, il domine en lignage la narration. Cette importance s'explique par l'intérêt que Queneau porte à l'oralité : c'est la parole parlée, et avant tout celle des personnages, qui est le lieu de l'invention poétique, c'est elle qui est le centre du roman et qui l'encadre tout à la fois (de « *Doukipudonktan* » à « *J'ai vieilli* », l'œuvre s'ouvre et se clôt par des dialogues).

Louis Malle ne s'y est pas trompé lui qui a choisi de reprendre presque tels quels dans son film nombre de dialogues du roman. Son travail d'adaptation a essentiellement consisté à conserver les échanges les plus truculents du roman. On observe un exemple de ce travail dans le premier dialogue qui met aux prises Gabriel et la « *bonne femme* » : il est repris presque à l'identique mais s'interrompt après « *d'empester le monde comme ça* » (DVD chap. 2). Certaines suppressions ont en revanche un sens particulier. Ainsi dans l'échange entre Gabriel et Jeanne Lalochère, toutes les répliques relatives à l'inceste ont-elles été supprimées par Louis Malle : « *Je peux te faire confiance ? Tu comprends, je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille – Zazie : Mais, manman, tu sais bien que tu étais arrivée juste au bon moment, la dernière fois.* » (p. 9)..

2. Richesse de l'incarnation : la variété des voix

Le film de Louis Malle, s'il ne conserve pas l'intégralité des dialogues de Queneau, leur ajoute cependant une dimension d'importance : leur prononciation par les comédiens. Si on lit les dialogues du roman, on entend les dialogues du film et leurs accents nous restent dans l'oreille d'une manière incontestablement plus puissante que dans le texte (par exemple les jurons de Zazie « *sacribleu merde alors !* » ou le ton sentencieux de Gabriel « *alors on est bien fatiguée ?* » DVD chap. 3 et 4). Chaque réplique est incarnée de manière spécifique par des comédiens dont les dictionnements entrent fortement en contraste (prononciation théâtrale de Gabriel, accents d'Albertine, de Pedro-surplus et du Gridoux, ton nonchalant de Charles, gouaille de Zazie, etc.) comme pour faire écho aux écarts de niveaux de langues qui caractérisent l'écriture de Queneau.



SUJET 3 : Quel traitement de la parole proposent le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

3. Le dialogue et le « reste » : règle du jeu

Chaque œuvre établit en outre un jeu entre les répliques des personnages et ce qui leur est extérieur : la voix narrante pour le roman, la musique et les bruitages pour le film. Chez Queneau, on observe un jeu de contamination entre la parole des personnages et la voix du narrateur : alors qu'elle s'apparente souvent à une classique narration au passé simple et au niveau de langue soutenu ou non marqué, la voix narrante est régulièrement affectée de marqueurs d'oralité identiques à ceux des personnages : « *Essméfie* » (p. 13), « *c'est un ostiné* » (p. 13) etc. Certaines phrases soulignent par des effets de discrédence ce travail de contamination : « *Gabriel pousse un cri de désespoir et plonge pour ramasser l'objet pollué. Ce faisant, il fout sa chaise par terre. Une porte s'ouvre* » (p. 27). Le roman illustre ainsi la porosité des usages de la parole : si Gabriel se « *déshonore* » (selon Turandot) à parler comme sa nièce, le narrateur se déshonore... à parler comme ses personnages...

Dans le film, ce sont à l'inverse les paroles des personnages qui sont perturbées par le reste de la bande-son : la musique recouvre ainsi les paroles de Zazie, de Mado et de Turandot lors de la première arrivée au café (DVD chap. 4). Les deux œuvres jouent donc sur des effets de contamination entre les dialogues et ce qui leur est étranger, mais chez Queneau, la parole des personnages semble prendre le dessus sur ce qui lui est extérieur, tandis que chez Louis Malle elle devient parfois inaudible : puissance ou faiblesse de la parole.

4. Explorer toutes les possibilités de la langue : richesse de l'invention verbale

Mais ce qui frappe le plus dans l'usage que chaque œuvre fait de la parole, c'est surtout la manière dont les personnages explorent les possibilités offertes par la langue : on trouve dans leurs répliques (outre les recours aux langues « *forestières* ») aussi bien des archaïsmes (« *le bois d'icelle* » p. 26) et des termes vieillis (« *m'aller voiturier dans Iméto* ») que des néologismes (« *lessivophiles* » p. 39, « *flicmane* » p. 116), des barbarismes (« *hormosessuel* », « *squeleptique* » p. 139) ou des jeux de mots (« *Charles attend* » p. 11, « *à vider les ordures* » p. 67). Leur inventivité passe par une utilisation très large de tous les niveaux de langue : on passe parfois, chez le même personnage, des tournures élégantes (« *je ne vous vois point nue* ») aux expressions familières (« *vous charriez nettement* », « *je me tire* »), à l'argot (« *déconnances* » p. 117) ou même aux fautes de français : c'est un problème de conjugaison qui devient d'ailleurs l'objet d'une discussion entre Marceline et Pédro-surplus (« *vêtissez-vous, ma toute belle* » p. 163 et DVD chap. 15).

5. Un comique spécifique à chaque œuvre

Ces variations de niveau de langue engendrent d'indéniables effets comiques (voir en particulier les phrases d'une complexité prétentieuse de Mado et Gridoux p. 150) ; mais le comique de la parole est aussi étroitement liés à la forme de chaque œuvre, l'écrit pour Queneau (les graphies phonétiques : « *skeutadittaleur* » p. 8, « *L'esstéo* », « *Scon oubliée vite* » p. 70) ou les commentaires du narrateur (« *Natürlich, dit Jeanne Lalochère qui avait été occupée* » p. 10), le son chez Louis Malle (les paroles accélérées ou montées l'envers : DVD chap. 4, 7 et 9).

6. Sous le signe du conflit : la parole comme arme

L'usage que les personnages font de la parole est enfin marqué par une tendance à l'opposition systématique, au débat, à l'argumentation agressive ou joyeuse. Il suffit qu'un personnage fasse une déclaration pour qu'il soit immédiatement contredit et rien n'échappe à la discussion : le fait que le métro puisse être aérien (« *le métro le métro le métro ? c'est sous terre le métro* »), que les surplus américains puissent proposer des jeans de taille enfant (« *y avait des mouflettes dans leur armée, aux Amerlos ?* ») ou que Charles soit invité à déjeuner (« *Ya pas à me Irappeler. J'avais pas oublié* » p. 69). A chaque fois, c'est le tempérament bien trempé de chaque personnage qui s'exprime dans le recours à la contradiction, voire à l'insulte et qui place l'usage de la parole sous le signe de la vigueur et d'une énergie singulièrement combative.

SUJET 3 : Quel traitement de la parole proposent le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

II. « TU CAUSES TU CAUSES » : LA PAROLE CRITIQUÉE

Mais tout en s'apparentant à une sorte de feu d'artifice langagier, les deux *Zazie* se livrent aussi à une critique en règle des usages de la parole dont les faiblesses ne manquent jamais d'être soulignées soit par les personnages eux-mêmes, soit par la narration ou les procédés cinématographiques.

1. Le vide de la parole : de l'usage du poncif

A côté d'un usage de la parole à la fois inventif et riche en références intertextuelles, les personnages énoncent un grand nombre de phrases banales, d'idées reçues ou de locutions figées : « *Qu'est-ce que tu veux, c'est la nouvelle génération* » (p. 16), « *Ce n'est pas un mauvais métier, dit doucement Marceline. Y a la retraite* » (p. 22), « *C'est les gosses d'aujourd'hui* » (p. 61), « *faut pas juger les gens trop vite* » (p. 80), « *la violence (...) doit toujours être évitée dans les rapports humains. Elle est éminemment condamnable* » (p. 102). A chaque fois qu'ils pensent dire une vérité profonde, les personnages de Queneau énoncent une platitude. Certains dialogues sont d'ailleurs ouvertement sans intérêt, par exemple l'échange entre Mado et Gridoux qui lui demande ce que « le type » a mangé : « *Et comme boisson ? / Du rouge. / Un quart ? une demie ? / Une demie. Il l'a vidée. / Ah ah ! fit Gridoux nettement intéressé* » (p. 75). La précision finale laisse entendre toute l'ironie du narrateur. La capacité des personnages à discourir à vide ne manque jamais d'être soulignée soit par le perroquet Laverdure dont la fonction essentielle consiste à jeter le discrédit sur tous les échanges verbaux (« *Tu causes, dit Laverdure, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire* » p. 21, 26, 29, 35, 69, 137, 138, 147, 155 etc.), soit par le narrateur (« *Avec tout ça, on n'a encore rien dit* » p. 26).

2. Pas de parole singulière : les énoncés erratiques

Lorsque les protagonistes n'énoncent pas des banalités, ils peinent pourtant à formuler une parole qui leur soit propre. Certains énoncés semblent en effet migrer d'un locuteur à l'autre, comme si l'identité de celui qui les prononçait n'avait aucune importance. Le phénomène concerne d'abord certains mots : ainsi l'adverbe « *natürlich* » est-il employé à la fois par Marceline et par le marchand des Puces p. 49, et le « *mon cul* » de Zazie est repris par Charles p. 20). Il affecte ensuite des phrases entières (« *Alors quoi, on sait plus conduire* » p. 114 et p. 118, ou « *La Sainte-Chapelle. (...) un joyau de l'art gothique* » p. 125 qui sera répété par divers personnages comme un leitmotiv). Dans le film, Louis Malle renforce cet effet puisqu'il porte sur un discours entier : la confession de Troussaillon à Fédor Balanovitch (« *... j'ai la confession qui m'étrangle la pipe... la confession... enfin la racontouse, quoi... j'en ai tout de même un bout à dégoïser... (...)* », « *Je ne vous dirai rien de mon enfant ni de ma jeunesse. De mon éducation, n'en parlons point, je n'en ai pas, et de mon instruction je n'en parlerai guère car j'en ai peu. Sur ce dernier point, voilà qui est fait. J'en arrive donc maintenant à mon service militaire sur lequel je n'insisterai pas. Célibataire de puis mon plus jeune âge, la vie m'a fait ce que je suis* » chap. 16, p. 169), confession qui dans le film est d'abord placée dans la bouche du « *taximane* » Charles (« *J'ai la confession qui m'étrangle la pipe...* » DVD chap. 3), puis dans la bouche de Troussaillon face à la veuve Mouaque et à Zazie (DVD chap. 12). Étrange confession qui semble être énoncée indépendamment de son énonciateur....

3. Une parole sans pouvoir : le règne de l'inefficacité

Les deux œuvres s'emploient à jeter le discrédit sur le pouvoir de la parole et sur sa fiabilité : Troussaillon, qui a toute confiance dans la puissance de son verbe (« *Vous verrez. Un bout de conversation, et mon pouvoir séducteur opérera* » p. 161) doit bien constater son inefficacité : lorsqu'il commande à Albertine de se déshabiller, elle n'est plus là (DVD chap. 15). Les dialogues accumulent aussi les dialogues absurdes : Turandot se plaint de la grossièreté de Zazie en disant lui-même des grossièretés (« *Merde de merde je veux pas dans ma maison d'une petite salope qui dise des cochonnetés comme ça.* » p. 20 et DVD chap. 4) et Charles tient des propos absurdes à force de vouloir être logique (« *Et après tu restes dîner avec nous. – C'était pas entendu ? – Si – Alors ? – Alors je confirme. – Y a pas à confirmer, puisque c'était entendu* » p. 16 et DVD chap. 9). Pire, les noms semblent perdre leur sens dès lors qu'ils sont utilisés par les personnages : le roman comme le film s'emploient à souligner l'écart entre les mots et les choses : le roman en multipliant des contradictions (« *c'est pas le Panthéon, dit Charles, c'est les Invalides* » p. 86, « *c'est pas les Invalides, c'est le Sacré-Cœur* » p. 86, « *Nigaud (...). C'est le tribunal de commerce que tu leur as fait visiter* » p. 124), le film, en montrant toujours le même monument sous des désignations différentes (DVD chap. 3).

SUJET 3 : Quel traitement de la parole proposent le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

4. Mieux vaut ne pas entendre : la parole inaudible

Comme pour jeter plus clairement encore le discrédit sur la parole, certains dialogues sont passés sous silence de manière ostensible, comme pour dire que certains échanges de paroles ne sont pas indispensables.... Dans le roman, ils font l'objet d'ellipses : « *Moi déclare l'un, j'ai entendu raconter que... (détails)* » p. 34, dans le film, ils sont couverts par les bruitages, montés à l'envers, ou accélérés : la foule qui observe Zazie et le satyre chuchote des confidences que nous n'entendrons pas (DVD chap. 5), Zazie raconte les méfaits de son père mais la bande-son est montée à l'envers (DVD chap. 7).

III. « C'EST FRANÇAIS ÇA ? » : LA PAROLE INTERROGÉE

Explorée dans tous ses possibles, critiquée dans ce que son usage peut avoir de banal, la parole est finalement dans *Zazie* l'objet d'une attention aiguë. Ce à quoi nous invite cette œuvre, c'est à renouveler notre écoute pour entendre tout ce que nous offre la langue : implicites, sens multiples, étrangetés orthographiques, effets intertextuels ou poésie absurde.

1. Remarques métalinguistiques : des personnages qui s'écoutent

L'attention prêtée à la parole dans *Zazie* se mesure à la fréquence des propos métalinguistiques que préfèrent les protagonistes : « *t'emploies des mots dont tu connais pas le sens* » (p. 39), « *Tu sais ce que ça veut dire "inintelligent", espèce de con ?* » (p. 27), « *Tu commences à t'espimer d'une façon repoussante* » (p. 27), « *Ce que vous causez bien* » (p. 143), « *C'est qu'il cause pas mal quand il veut* » (p. 116), « *Elle a de l'à-propos, cette bête* » (p. 155). Les personnages s'écoutent et nous le font savoir, ce qui est un bon moyen de nous inviter à les écouter à notre tour. Bien sûr, nous sommes chez Queneau, et cette attention ne va pas sans une certaine ironie à l'encontre de ces grands linguistes : « *Nigaud, dit Fédor Balanovitch qui connaissait à fond la langue française étant natif de Bois-Colombe* » (p. 124), « *Et ça prétend causer le français* » (p. 135), « *j'énonçai sans esse* » (p. 167).

2. Perte des évidences : l'ère du soupçon

La conséquence de cette attention est que les énoncés perdent leur évidence. Attentifs à l'usage que les autres font du langage, les personnages ont une relation de défiance à l'égard des mots : « *Alors, petite, qu'il dit, comme ça on va se coucher ? – Qui ça « on » ? demanda-t-elle ?* » (p. 21), « *Compris, dit Gabriel. – Qu'est-ce qu'il y a à comprendre ?* » (p. 19), « *C'est qu'il faut que je m'habille. – Je ne vous vois point nue, dit doucement Marceline* » (p. 143), « *ça veut rien dire ça : "j'aurai voulu t'y voir". Vous et moi, ça fait deux* » (p. 35). Entrés dans l'ère du soupçon – mais à la manière de Queneau, c'est-à-dire avec humour – les personnages entendent l'implicite des énoncés, ils sont sensibles aux différents sens qu'ils recèlent. Zazie se montre à cet égard une linguiste particulièrement douée et rouée, elle qui fait de l'analyse des répliques sa principale arme : « *C'est pourquoi qu'on me laisse ici, c'est pour que ça soit pas comme là-bas. Non ?* » (p. 22)

3. Une parole faite de multiples discours : prêter l'oreille à l'intertextualité

Si les personnages nous invitent à tendre l'oreille aux sens que contiennent les énoncés, c'est aussi pour nous permettre d'entendre les textes dont ils sont nourris. Les dialogues de Queneau sont en effet riches en effets intertextuels et c'est sans doute chez Gabriel que le procédé est le plus remarquable. Au chapitre XI, il se lance dans une longue tirade inspirée du célèbre monologue shakespearien « *Etre ou ne pas être* ». Sa longue énumération (« *Sans ça, qui supporterait les coups du sort et les humiliations d'une belle carrière, les fraudes des épiciers, les tarifs des bouchers (...), si l'on ne savait que la mauvaise et proliférante conduite de quelques cellules infimes (geste) (...) ne viendrait inopinément faire évaporer tous ces soucis dans le bleu du ciel* » p. 119) parodie la réflexion du prince de Danemark : « *Qui, en effet, voudrait supporter les flagellations et les dédains du monde, l'injure de l'oppresser, l'humiliation de la pauvreté, les angoisses de l'amour méprisé, les lenteurs de la loi, l'insolence du pouvoir et les rebuffades que le mérite résigné reçoit des créatures indignes, s'il pouvait en être quitte avec un simple poinçon ?* ».

SUJET 3 : Quel traitement de la parole proposent le roman de Queneau et le film de Louis Malle ?

4. « Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ? » Une poésie d'un genre nouveau

Finalement, cette manière qu'ont les personnages de s'arrêter sur les phrases qu'ils prononcent aboutit à des instants aussi philosophiques qu'humoristiques ; ainsi Zazie formule-t-elle avec son habitude familière des questions dignes d'un linguiste (« *Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ? (...) On est tout de même pas forcé de dire tout ce qu'on dit, on pourrait dire autre chose* » p. 89). Et l'on comprend que cet étonnement devant l'usage de la parole est une source essentielle de poésie dans l'œuvre de Queneau, qu'elle agisse sur la graphie (« *J'y vêts* » p. 164) ou sur les expressions figées dont le sens est remotivé (« *Voilà le tabac du coin. – De quel coin ? demande Charles ironiquement. – Du coin de la rue de chez moi où j'habite, répond Gabriel avec candeur.* » p. 15).

CONCLUSION

Liberté grande, critique acerbe et finalement leçon d'écoute : on voit que l'usage de la parole est au cœur de l'écriture et de la poésie de *Zazie* : le roman de Queneau nous propose une réflexion à la fois riche et ludique sur les mots, c'est-à-dire aussi sur le médium qui est le sien. Cette dimension est présente dans le film de Louis Malle mais elle n'y a pas la même dimension ni la même signification : nombre de remarques métalinguistiques ont été supprimées du film car si le roman nous propose une réflexion sur l'usage de la parole et plus généralement sur la littérature, le film déplace ou enrichit cet enjeu : c'est l'image autant que sur la parole qu'il place au cœur de son attention.



SUJET 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des œuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?**INTRODUCTION**

« *Tourné dans la gaieté, écrit dans l'allégresse... mais le comique... Parce que c'est ça quand même : le livre avait fait rire la France entière et normalement le film aurait dû faire rire la France entière et... ça n'a pas été le cas* » : cette déclaration de Jean-Paul Rappeneau, co-adaptateur de *Zazie dans le métro*, le suggère d'emblée : la dimension comique de ces deux œuvres mérite d'être interrogée, ainsi que la nature du rire qu'elles suscitent. Le roman de Raymond Queneau et le film de Louis Malle sont-ils donc des œuvres comiques ? Si l'on rit devant les deux *Zazie*, rit-on jusqu'au bout ? De la même manière ? Pour les mêmes raisons ? Et ne fait-on que rire ?

Au-delà de la légèreté affichée et du caractère ludique de ces œuvres, on ne peut rester insensible au trouble qu'elles introduisent ainsi qu'à leur dimension critique. Les différences de réception que connaissent le roman et le film nous invitent bien sûr à mesurer, au-delà de ce qui les unit, ce qui les distingue, et les raisons pour lesquelles la *Zazie* de Louis Malle a fait « *presque peur* », comme un tonneau de dynamite dont on aurait allumé la mèche. Les deux œuvres font incontestablement naître le rire, et toutes deux le font de manière à la fois burlesque et savante en jouant avec la littérature et avec le cinéma, mais on s'aperçoit progressivement que cette dimension comique se mue en une satire mordante des travers de notre époque. On verra surtout ce qui, dans le film de Louis Malle, a pu déstabiliser le public au point de lui ôter finalement l'envie de rire.

I. UN RIRE EN FORME D'HOMMAGE : PARODIE ET COMIQUE BURLESQUE

On imagine comment l'idée d'écrire ou de tourner *Zazie* a pu naître dans la tête de ses deux auteurs : à la fois comme une énorme plaisanterie et comme un pari ambitieux, avec l'envie de faire rire le public tout en rendant un hommage à la littérature et à l'histoire du cinéma. Cette œuvre entretient en effet un rapport à la fois potache et savant aux textes et aux films, et c'est en cela que réside une large part de sa dimension comique.

1. Le comique verbal domine chez Queneau : hommage à la littérature

La *Zazie* de Queneau est le fruit d'un travail vertigineux sur la langue : jeux de mots, citations, recours aux langues étrangères ou aux langues mortes, graphies phonétiques, variations de niveaux de langue, archaïsmes, néologismes et même barbarismes : Queneau a truffé son texte de trouvailles langagières au point que, comme pour *Les Exercices de style*, on peut penser que le style de son texte en constitue l'intérêt, plus que l'argument qui demeure assez mince.

Ce travail sur les mots est surtout à la source d'innombrables effets comiques : l'argot « *pour leur larder la peau du derche* » (p. 23), les néologismes (« *lessivophiles* » p. 39), les déformations (« *à la liquette ninque* » p. 39), les calembours (« *Charles attend* » p. 11), les périphrases malicieuses (« *celui qu'avait le droit de la grimper légalement* » p. 8), les graphies phonétiques (« *bloudjinnzes* » p. 65), les jeux de mots (« *le tonton est une tata* » p. 80), les polysémies (« *je me suis perdu* » p. 82), etc.

Mais parmi eux, on observe une nette domination d'effets dont le comique repose sur une relation d'intertextualité : ces allusions ou ces citations déformées de manière grotesque sont autant de clins d'œil qui sollicitent notre culture et établissent un rapport ludique avec la littérature. On entend le vers fameux de « *Booz endormi* » sous le trivial « *avant l'heure où les gardiens de musée vont boire* » (p. 101), la fable de La Fontaine derrière « *Je suis flicard, voyez mes ailes* » (p. 175, écho à « *Je suis oiseau : voyez mes ailes* » dans « *La Chauve-Souris et les deux Belettes* »), Rabelais dans « *cette substantifique moelle qu'est le fric* » (p. 154), « *Les Djinnns* » hugoliens dans les « *djinnns bleus* » (p. 82), *La Recherche du temps perdu* dans le choix de l'onomastique (« *Marcel* ») et dans l'expression « *les intermittences de son cœur bon* » (p. 132) qui renvoie au titre original de l'œuvre (*Les intermittences du cœur*), etc. A chaque fois, le comique provient de la collision entre une référence à des classiques de la littérature et une expression anodine ou triviale.

2. Le comique de geste domine chez Malle : hommage au muet et au dessin animé

Dans le film de Louis Malle, le comique est en revanche de nature très concrète, étroitement lié à l'image, aux corps, aux mouvements. Veston taché par les éclaboussures de moules, table brisée sous le poing rageur de Turandot, vaporisateur qui empêche Gabriel d'articuler, doigt de Gridouille écrasé par le marteau, déguisement à voilette de Pedro-surplus, coups de pied de Zazie : les gags sont nombreux et mettent en scène un corps malmené ou ridiculisé. Les effets se concentrent en particulier dans les scènes



SUJET 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des oeuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?

de poursuites (chutes, explosions, visages noircis, coups de poêle à frire, démultiplication des personnages, quiproquos, etc.) qui s'inspirent des procédés propres au dessin animé (un carton peint matérialise d'ailleurs le bruit d'une explosion). Mais *Zazie* multiplie aussi les accélérés en 16 images/secondes qui rappellent le mouvement saccadé des films muets et confèrent aux personnages un aspect à la fois burlesque et désuet. On le remarque dès le début du film : lors de la descente du train, de la course de Jeanne vers son amant, de la fuite de Zazie vers le métro, etc. Ces scènes sont souvent muettes, uniquement accompagnées d'une musique rapide, mais lorsqu'elles sont dialoguées, l'effet burlesque n'en est que plus marqué car les voix, devenues suraiguës, sont ridicules (voir la descente de la Tour Eiffel par Charles et Zazie).

3. En commun : le goût de la parodie

Si le comique burlesque puise à des sources différentes en fonction des spécificités de chaque œuvre, les deux *Zazie* ont pourtant en commun le goût du pastiche et de la parodie. Chez Queneau, on trouve des réécritures grotesques du monologue d'Hamlet (« *Sans ça, qui supporterait les coups du sort et les humiliations d'une belle carrière, les fraudes des épiciers, les tarifs des bouchers, l'eau des laitiers, l'énervement des parents, la fureur des professeurs (...)* », p. 119), de la Bible (Adam est qualifié « *d'exploité de ce monde* » et le jardin d'Eden est une « *planque* » p. 154), ou encore de l'*Odyssée* (par la présence de phrases récurrentes à la manière des vers-formules ou par l'utilisation d'épithètes homériques souvent bouffonnes (« *les employés aux pinces perforantes* » p. 11).

Louis Malle se livre pour sa part à une parodie systématique du film de genre : western (arrivée du justicier en train au son d'une musique sifflée), policier (interrogatoire mené par Bertin Poiré), drame sentimental (regard énamouré de Pedro-surplus sur fond de cordes), comédie musicale (Mado fredonne son amour en dansant dans l'escalier), aventures (poursuite en voiture... dans les embouteillages), film de guerre (destruction finale du restaurant), etc. On trouve aussi des scènes qui tournent en dérision des films précis : les inoubliables Mastroianni et Anita Ekberg de la fontaine de Trévi transformés en « *flicard* » et en veuve Mouaque, Zazie adoptant la voix blanche d'Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* pour narrer son fait-divers, etc. Le réalisateur n'est pas épargné puisqu'il se prend lui-même pour cible : le coup de foudre de Pedro-surplus pour Albertine rappelle, par sa musique empruntée à Brahms, celui des *Amants*.

4. ...et du comique absurde

Mais c'est aussi leur goût pour un type spécifique de comique qui rapproche les deux œuvres, celui de l'humour absurde, ou du « *nonsense* » selon le terme utilisé par Michel Capdenac. Certains de ces effets absurdes sont à mettre au compte de Raymond Queneau (notamment le train de « *six heures soixante* » p. 10, ou le « *Madame Mouaque. Comme tout le monde* » p. 109 ou encore le « *tabac du coin* » qui n'est pas le bon p. 15), d'autres sont dus à Louis Malle (comme la traduction des paroles du guide pour les touristes de toutes les nationalités y compris les Belges qui ont droit à une version avec l'accent wallon..., Zazie qui mange des moules dans lesquelles elle découvre une perle... et qui la jette comme un vulgaire caillou, le car transformé en avion avec commandant de bord, hôtesse et plateaux repas, ou encore Fédor et Pedro-surplus qui grignotent de grosses carottes). A chaque fois, le rire provient de la manière dont sont déformées ou interrogées des phrases ou des images habituelles.

Ce comique fondé sur le burlesque et la parodie est la première source du rire dans *Zazie*, la plus immédiate, celle qui unit les deux œuvres, mais elle n'est pas la seule. Dans un entretien accordé aux *Lettres françaises*, Louis Malle l'a laissé entendre : si son film contient bien cette part de comique jubilatoire et virtuose, il ne s'y limite pas : « *Ce qui me fait rire, c'est quand ça va plus loin que ça ... Le vrai comique naît dans la violence* ».



SUJET 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des oeuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?

II. UN RIRE CORROSIF : LA SATIRE

Drôle, *Zazie dans le métro* l'est aussi dans le portrait que l'oeuvre dresse de la société contemporaine, mais cet humour-là porte sa charge de critique et c'est à une satire sans ménagement, à un rire lucide et qui tourne parfois à l'humour noir que nous invite chaque auteur.

1. Enfants terribles, affreux adultes

Impolis, menteurs, effrontés, indiscrets, têtus, voleurs, violents : voilà à gros traits le portrait que *Zazie dans le métro* dresse, à travers la nièce de Gabriel, des enfants. Et chacune de ces caractéristiques est l'occasion d'une scène satirique : la petite Zazie ponctue la plupart de ses phrases d'un vigoureux « *mon cul* », se livre à une psychanalyse sauvage de Charles, pose des questions déplacées à son oncle, vole du pain et des jeans, insulte la veuve Mouaque, frappe son oncle, fait passer Turandot pour un satyre, etc. Véritable tête à claques, Zazie avance sans masque : dès le début du roman, elle affirme clairement à son oncle que « *La nouvelle génération, (...) elle t'...* » (p. 16). On excuserait presque la tentation de Gabriel de l'assommer de somnifères (« *On, dit Gabriel, pourrait lui donner un soporifique pour qu'elle dorme jusqu'à au moins midi ou même mieux jusqu'à son quatre heures* » p. 26) si les adultes étaient eux-mêmes sans reproche.

Mais l'arrivée de Zazie semble n'avoir pour fonction que de révéler leurs travers. Hypocrites (tous évitent d'expliquer à Zazie ce qu'est un « *hormosessuel* »), menteurs (Pédro-surplus change d'identité comme bon lui semble), capricieux (Gabriel fait l'enfant gâté lorsque Marceline propose de lui acheter une nouvelle trousse), incestueux (Zazie a échappé de peu à l'agression de son père), colériques (Turandot hurle son dépit), lâches (Charles n'ose pas se déclarer), égoïstes (Jeanne Lalochère court à son plaisir en se débarrassant de sa fille), violents (Pédro-surplus menace Marceline et Gabriel frappe la veuve Mouaque), ils donnent une image calamiteuse du monde des adultes alors qu'ils ne cessent de faire la leçon à Zazie et constituent un miroir déformant, à la fois drôle et sombre, de nos propres défauts.

2. Police inquiétante, commerçants caractériels, artistes dérisoires

La verve satirique des deux auteurs n'épargne pas non plus le monde du travail : chaque profession est représentée par un personnage caricatural : le patron de café râleur et pétainiste, le cordonnier dans sa vitrine, le chauffeur de taxi maussade. Parmi les professions les plus étriées on trouve bien sûr celle de policier : Pédro-surplus-Trouscaillon-Bertin Poiré-Aroun Arachide est présenté comme un policier aux compétences limitées (« *c'est un veau* » déclare Zazie) et à la grammaire vacillante (« *Vétissez-vous, ma toute belle. On dit : vétissez-vous* » p. 163) qui a la spécificité d'être aussi satyre, violeur et dictateur. Etrange manière de faire régner l'ordre public... Louis Malle a choisi pour l'incarner un comédien italien aux mimiques burlesques et aux faux airs de Mussolini.

Les restaurateurs sont eux aussi l'objet d'un portrait au vitriol : non contents de servir une cuisine infecte (« *Zazie, goûtant au mets, déclara tout net que c'était de la merde* » p. 133), ils sont avares, vulgaires, agressifs et leurs répliques expriment sans retenue leur xénophobie : « *De couaille, de couaille, qu'il pépia, des étrangers qui se permettent de causer cuisine ?* », « *vos saloperies de cocacola ou de chianti* », « *vous pratiquez encore le cannibalisme en suçant la moelle de vos ennemis charcutés* », « *t'entends cette grossière merde qui se permet de m'adresser la parole en notre dialecte* » p. 135).

Enfin, le roman contient une figure d'artiste aux petits pieds, Gabriel, qui revendique à plusieurs reprises son statut : « *moi chsuis un artiste* » (p. 41), « *Artiste* » (p. 62), « *De l'art avec un grand a* » (p. 154), avant de révéler la nature de sa discipline : « *danseuse de charme* » (p. 62), Gabriel pratique le « *sliptize* » (p. 154) dans « *une boîte de tantes* » (p. 63). Il donne à son groupe de touristes un aperçu de ses talents et l'on ne saurait rêver meilleur exemple de burlesque : « *le colosse fit quelques entrechats en agitant ses mains derrière ses omoplates pour simuler le vol du papillon* » (p. 155). On ne trouve de description des talents de Gabriel que dans le roman de Queneau, Louis Malle ayant fait le choix de l'ellipse et du hors champ pour cette prestation. En revanche, le film se livre, plus que le roman, à une satire féroce du mode de vie urbain des Parisiens.

3. La vie dans une métropole : embouteillages, anonymat et tourisme grégaire

La grève de métro est l'occasion pour Louis Malle de réaliser d'hyperboliques scènes d'embouteillage dans lesquelles la voiture de la veuve Mouaque se trouve emportée par le flot des voitures ; l'anonymat qui est de mise dans les rues d'une grande métropole est suggéré par le retour des mêmes figurants pour incarner la foule, que ce soit à la

SUJET 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des oeuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?

gare de l'Est, dans la rue, au marché aux Puces ou dans l'harmonie de l'Armée du Salut, manière de signifier que les passants sont interchangeable. Le Paris du début des années 1960 connaît enfin le début du tourisme de masse : Louis Malle en livre une satire débridée, mettant en scène un groupe de touristes représentant chacun une région de France ou un pays du monde, ne se déplaçant qu'agglutinés les uns aux autres, voyageant à bord d'un car quasi spatial, galvanisés à l'idée de visiter la Sainte Chapelle qu'ils confondront avec l'église Saint Vincent de Paul, et à qui on présente l'immeuble de la Sécurité sociale comme le « *point culminant de notre civilisation* » !

Pour sévère qu'elle soit, cette critique de la société n'en reste pas moins drôle par son outrance et son sens de l'absurde ; il faut donc chercher ailleurs les raisons de la réception spécifique qu'a reçue le film.

III. À BOUT DE SOUFFLE : DU RIRE AU MALAISE

« *A l'ampleur de l'explosion on est forcé de constater que Louis Malle est un terroriste beaucoup plus dangereux que Queneau. Les farces et attrapes de Queneau (dans Zazie) ne sont guère que des pétards littéraires. Elles amusent ou elles irritent, elles ne provoquent pas de malaise (...) alors que dans le monde absurde que nous décrit Malle on respire une odeur de soufre ubuesque* » (Le Monde, 30 octobre 1960).

Jean de Baroncelli précise ici ce qui sépare selon lui les deux œuvres : l'une est joyeusement provocante, l'autre, par-delà le rire, provoque le malaise.

1. La perte des repères

D'emblée, le film de Louis Malle provoque un trouble très particulier lié à la représentation de l'espace, du temps et des identités. Ces trois notions, dont le respect assure la cohérence d'une narration, sont ici systématiquement malmenées. Pédro-surplus se présente tour à tour sous quatre identités différentes et les mêmes comédiens (surnommés par le réalisateur « *les permanents* ») assument une multitude de rôles, donnant une étrange impression de déjà vu à certaines scènes (la gare, la rue, les Puces, l'Armée du Salut, etc.). Les mêmes lieux sont présentés comme des endroits différents (notamment la fameuse église Saint Vincent de Paul que personne ne reconnaît jamais et qui sert de fond à toutes les visites touristiques) ; on retrouve également de manière systématique une palissade tricolore qui est utilisée pour cacher tout élément gênant dans les scènes filmées en extérieur ; cette récurrence donne une forme d'unité visuelle à des endroits de Paris très différents les uns des autres. A cela s'ajoutent les métamorphoses continues de l'espace : le café Turandot subit des travaux de modernisation qui en changent totalement l'aspect, et la brasserie où se déroule la bataille finale est détruite, sa décoration d'un design très moderne laissant apparaître le décor ancien qu'elle recouvrait. Enfin le temps lui-même dysfonctionne : Zazie sort du champ en chemise de nuit et elle y rentre immédiatement habillée, et nombre de séquences sont tournées en 16 images/secondes tandis que d'autres sont ralenties. Tout ce qui doit normalement servir à assurer la cohérence de l'univers fictionnel est ici déconstruit, ce qui explique le désarroi du spectateur tout en exprimant quelque chose de l'état de notre monde. Comme le dit justement André Fontaine : « *Dans sa folie totale, dans son irréalisme, dans cette confusion délirante qu'elle nous offre des lieux et des personnages, c'est toute la folie, l'irréalisme et la confusion de notre moderne qui se trouvent exprimés* » (Le Monde, 27 octobre 1960)

2. La concentration des gags : du rire à l'asphyxie

Il y a également de quoi être désarçonné par le rythme de ce film. Si le début se fait selon un rythme normal, on assiste rapidement à une accumulation d'éléments comiques que l'on peine à distinguer. A la première vision du film, on remarque rarement les actions qui se déroulent au second plan et qui sont souvent très riches en éléments comiques et absurdes. Ainsi lors de la rencontre entre Zazie et Pédro-surplus on remarque au deuxième plan une scène de meurtre : une passante est poignardée. Ce fait divers grotesque par son outrance peut passer totalement inaperçu. Le rythme s'accroît notamment lors des poursuites et finit par une accumulation folle de gags lors de la bataille de la choucroute. Impossible alors de tout voir. André Fontaine a particulièrement insisté sur cet aspect du film : « *Ces gags, Malle les a accumulés, amoncelés, entassés, sans se préoccuper de les mettre en valeur, sans même (apparemment) se demander s'ils seraient ou non intelligibles pour le public, comme on bourre un explosif de poudre et de mitraille. Après quoi il a allumé la mèche.* » (Le Monde). Ce qui distingue les deux Zazie, c'est donc le temps dont dispose le lecteur/spectateur pour les recevoir : si nous sommes

SUJET 4 : Le roman de Queneau et le film de Malle sont-ils des œuvres comiques ? Quel est le registre dominant dans chacune d'elles ?

maîtres de notre allure de lecture, nous ne maîtrisons pas le temps du film dont le dernier tiers peut faire naître une impression d'asphyxie.

3. Une vision très sombre du monde et des hommes

Au-delà du rire que suscitent ces deux œuvres, on trouve en elles de quoi inquiéter. La vision du monde et des hommes qu'elles véhiculent est en effet largement pessimiste. La famille est présentée comme un lieu dangereux pour les enfants (un père incestueux), les cafetiers sont des collabos (Turandot et sa photo de Pétain), les satyres guettent les enfants au coin des rues, les policiers cachent de dangereux schizophrènes, les enfants se sont endurcis au point de devenir vaguement effrayants, et les massacres ne sont jamais loin. Or le temps ne fait qu'aggraver les choses : tout ce qui a trait à la modernisation de la société est ainsi présenté de manière ridicule ou négative : il deviendra impossible de conduire une voiture dans Paris, les institutrices disparaîtront au profit de la télévision, les touristes circuleront dans des cars ressemblant à des OVNI et on leur présentera l'immeuble de la Sécurité Sociale comme « le point culminant de notre civilisation »...

4. Du pugilat à la guerre mondiale

C'est sans doute dans la bataille finale que cette tendance à la noirceur qui caractérise le film se fait le plus clairement sentir. Commencée comme une altercation d'hommes ivres, le conflit prend progressivement des dimensions inquiétantes. L'intégralité des personnages y participe (sauf Zazie, qui dort et Albertine), et le combat change peu à peu de nature : commencé comme une altercation privée, il vire à la guerre mondiale. De ce point de vue, les modifications établies par Louis Malle sont importantes et montrent ce qui distingue le roman du film. Alors que le roman mentionne des « *veilleurs de nuit et un escadron de spahis jurassiens* » (p. 186), le film met en scène une armée de chemises brunes conduite par un dictateur aux allures de Mussolini (1h24). Michel Capdenac l'a bien noté : « *La modification voulue par Malle, qui n'altère pas le sens de l'épisode, n'est certes pas gratuite, mais sa signification dépasse dramatiquement le texte littéraire. La scène est d'une violence à vous couper le souffle. (...) [Elle] fait écho, dans sa noirceur cruelle, à nos plus graves inquiétudes* ». La mort de la veuve Mouaque, en dépit de son irréalisme, ôte à la fin du film toute dimension comique.

CONCLUSION

C'est donc un mélange bien particulier que l'on observe dans *Zazie*. Si les deux œuvres possèdent une indéniable dimension comique qui repose avant tout sur l'humour absurde, le goût du grotesque et les relations d'intertextualité parodiques, elles contiennent pourtant une dimension fortement critique et portent un regard railleur sur notre société, ce qui fait d'elles des œuvres incontestablement satiriques. Le rire qu'elle suscite, s'il semble d'abord léger, se teinte progressivement de férocité. Dans le film de Louis Malle, ce rire finit par s'éteindre, asphyxié par le rythme vertigineux des gags, par la vision du monde très noire qu'il véhicule et par la violence des scènes finales : « *On rit à Zazie, mais rarement de 'bon cœur'. Et l'on en sort secoué, harassé, moulu, la tête en feu et les nerfs déchirés* » (André Fontaine)



SUJET 5 : Comment peut-on qualifier ces deux œuvres en fonction leur rapport à la tradition : s'agit-il d'œuvres novatrices, d'œuvres d'expérimentation, d'œuvres révolutionnaires ?

INTRODUCTION

Les deux auteurs de *Zazie dans le métro* affirment avoir réalisé leurs œuvres respectives sans se préoccuper de ménager leur public : Raymond Queneau aurait écrit son roman avant tout pour lui-même (« *Quelquefois on s'imagine que cela pourra intéresser une certaine catégorie de lecteurs et on fait attention à eux. Tandis que celui-là, je l'ai écrit, je ne dirais pas pour moi, mais sans tenir compte des malentendus de certains aspects de ce roman* », dans *Lectures pour tous*), et Louis Malle a conçu son travail comme une sorte d'exercice personnel (« *j'avais pris délibérément de grands risques. J'estimais qu'il était nécessaire pour moi d'aller le plus loin possible, dans des directions multiples* » entretien avec Philippe French).

Ces deux œuvres, qui ont été reçues de manières très différentes (un succès pour Raymond Queneau et, en dépit de critiques élogieuses, un « *bide monumental* » selon les termes de Louis Malle), se caractérisent donc par leur liberté absolue à l'égard des conventions et des attentes du public. On peut par conséquent s'interroger sur le rapport qu'elles entretiennent avec la tradition. Leur liberté en fait-elle des œuvres novatrices, des œuvres d'expérimentation, voire des œuvres révolutionnaires ?

On verra que Raymond Queneau et Louis Malle, loin de rejeter en bloc toute tradition et de faire table rase du passé, sollicitent notre culture et jouent avec les références pour mieux en renouveler le sens. Mais loin de se limiter à travail d'intertextualité, ils cherchent à ouvrir des voies nouvelles en se livrant à des expériences et en poussant les formes vers leurs limites. Si ces deux œuvres n'ont pas eu de véritable postérité - ce qui empêche de les qualifier d'œuvres révolutionnaires - elles participent pourtant pleinement au renouvellement des formes de leur époque...

I. DES ŒUVRES QUI ASSUMENT ET RENOUVELLENT L'HERITAGE

Les deux *Zazie dans le métro* ne sont pas des œuvres révolutionnaires au sens où elles ne mettent pas à bas le passé et ne rejettent pas toutes les formes qui les ont précédées. Œuvres d'auteurs érudits, bâties à partir d'une immense connaissance de la littérature et du cinéma, elles ne sont pas pour autant figées dans une admiration respectueuse : si elles s'inspirent d'œuvres anciennes, c'est aussi pour les transformer, les détourner et s'en moquer dans une perspective très moderne.

1. Des œuvres qui s'inscrivent dans une tradition

Aussi déroutant soit-il, le roman de Queneau peut malgré tout être appréhendé à travers des catégories classiques. On reconnaît par exemple en lui le schéma du roman d'apprentissage : une jeune personne sans expérience est introduite dans un milieu différent du sien, y vit des (mé)aventures et accède à l'âge de raison grâce aux expériences qu'elle a traversées. C'est en quelque sorte ce qui arrive à Zazie, jeune provinciale débarquée à Paris, qui déclare à l'issue de son périple : « *J'ai vieilli* ». On reconnaît aussi dans l'œuvre de Queneau des ressorts classiques du comique, en particulier l'utilisation du comique farcesque avec les personnages stéréotypés de Turandot ou de Pedro-surplus : Turandot le colérique casse la table de Gabriel d'un coup de poing rageur, Pedro-surplus rappelle le personnage de Matamore lorsqu'il entreprend de séduire maladroitement Albertine.

Chez Louis Malle, la tradition est celle du burlesque, et la plupart des critiques ont évoqué à propos du film l'héritage de Mack Sennett, des Marx Brothers ou de W.C. Fields : le cordonnier Gridoux se tape sur le doigt avec son marteau, un client du restaurant recouvre la main de Charles avec sa purée (37'12), la voiture de la veuve Mouaqué finit son trajet sans carrosserie. On retrouve également dans le film des références au cinéma muet, notamment l'usage du montage conçu comme un trucage à la Méliès lors de la scène d'habillage magique de Zazie (elle est en chemise de nuit et ressort de la pièce instantanément habillée 15'36). Les accélérés à 16 images/seconde renvoient aussi au rythme saccadé qui caractérise le cinéma muet (lors de la descente du train par exemple). Autre référence notable, celle au dessin animé : toute une série de gags y renvoie clairement (la course poursuite qui s'interrompt devant l'appareil photo, la fillette dissimulée parmi les mannequins tous identiques, le quiproquo de la vieille dame pêchée à la place de Zazie, la bombe que se renvoient les conducteurs, etc.). Malle et Queneau ont donc été puiser nombre de leurs effets dans le fonds commun de la littérature et du cinéma, ce qui ne les empêche pas d'innover.



SUJET 5 : Comment peut-on qualifier ces deux œuvres en fonction leur rapport à la tradition : s'agit-il d'œuvres novatrices, d'œuvres d'expérimentation, d'œuvres révolutionnaires ?

2. Mais qui la renouvèlent par la concentration des effets et le tempo du film

C'est par leur manière de concentrer les effets que les deux oeuvres apportent une impression nouvelle. Le roman de Queneau accumule d'ailleurs de manière si dense les références intertextuelles que l'œuvre était réputée inadaptable au cinéma. A la page 154, Gabriel prononce par exemple un discours à la manière d'un bonimenteur ou d'un Monsieur Loyal (« *vous allez enfin avoir un aperçu de mes talents...* ») tout en procédant à une réécriture de la Genèse (« *Bien que sa planque en Eden ne semble pas onéreuse...* »), en formulant des allusions rabelaisiennes (« *cette substantifique moelle qu'est le fric* ») et en usant d'une terminologie marxiste (« *chez les exploités de ce monde dont je suis* »).

Dans le film, la concentration des effets est telle qu'il est impossible de les repérer à la première vision. On pourrait presque regarder tout le film en se concentrant uniquement sur le deuxième plan tant il contient d'éléments comiques et loufoques. C'est le cas par exemple de la scène de rencontre entre Pédro-surplus et Zazie : on remarque derrière Pédro-surplus l'arrivée d'une jeune femme puis d'un homme qui se jette brusquement sur elle pour la poignarder et lorsque Gridoux, Turandot et Gabriel discutent de l'Occupation on voit passer derrière eux des soldats allemands. Dans *Le Monde* du 30 octobre 1960, Jean de Baroncelli remarque que « *ces gags, Malle les a accumulés, amoncelés, entassés, sans se préoccuper de les mettre en valeur, sans même (apparemment) se demander s'ils seraient ou non intelligibles pour le public* » et propose de revoir *Zazie* séquence par séquence pour pouvoir enfin « *inventorier cette profusion, cet enchevêtrement de gags qui constitue en quelque sorte la matière première du film* ». Commentant le sens de son oeuvre, Louis Malle a souligné sa tendance à travailler dans un sens inverse à celui de Chaplin, vers une progressive concentration : « *On s'aperçoit que le comique s'est peu à peu épuré et qu'il n'y a plus qu'un gag par bobine. Nous, au contraire, nous avons essayé d'avoir un gag par plan. C'est une espèce de folie, et nous l'avons fait exprès.* » (L'Express, 1960).

3. Et par le recours à la parodie

Autre manière de renouveler la tradition : la parodier. Les deux *Zazie* sont en effet placées sous le signe de la réécriture grotesque de pages ou de plans célèbres. En cela elles visent toutes deux, sous leur apparente légèreté, un lecteur/spectateur cultivé, capable de déceler les allusions, de mesurer les transformations et d'en tirer du plaisir. Louis Malle, dans un entretien accordé à *L'Express*, a d'ailleurs clairement défini le public auquel il s'adressait : « *on va peu à peu vers l'équivalent d'un public assez restreint, mais un public de gens qui ont des références, une culture* ». On trouve ainsi dans le roman de Queneau des réécritures de textes majeurs (en particulier de la Genèse ou de *Hamlet* p. 154 et p. 119) ou des *topoi* romanesques détournés (la jeune ingénue devient ici une enfant vaguement effrayante et très renseignée en matière de satire ou d'inceste, le policier qui mène son enquête finit par préférer des menaces de viol, Charles le romantique demande Mado en mariage avec ce commentaire bien dépourvu de sentimentalité : « *y aura rien de changé, sauf que, quand on tirera un coup, ça sera dans la légalité* » p. 141). Chez Louis Malle, les éléments parodiques sont également nombreux : référence comique au cinéma muet avec le carton absurdement précis « *23 minutes plus tard* », hommage aux films d'Harold Lloyd dans les scènes d'équilibristes sur la tour Eiffel, (*Voyage au paradis*), dégradation grotesque du baiser dans la fontaine de Trévi (Marcello Mastroiani et Anita Ekberg deviennent un policier pataud et une veuve en mauve), autoparodie dans la scène de première vue entre Pédro-surplus et Albertine (reprise des *Amants*, un film de Louis Malle), etc.

4. Zazie : Une mise en abyme des rapports entre l'ancien et le moderne

Les deux œuvres s'inscrivent donc de manière manifeste dans un rapport d'articulation entre tradition et modernité. Imprégnées de références classiques, elles les citent tout en cherchant à prendre leurs distances avec elles et à les renouveler par le jeu de la déformation parodique. Ce travail sur l'ancien et le nouveau est d'ailleurs largement thématiqué dans les deux œuvres qui ne cessent de faire référence au passage de l'une à l'autre. Le roman de Queneau mentionne la « *nouvelle génération* » (qui deviendra la « *Nouvelle vague* » dans le film), les personnages dissertent sur l'intérêt de passer de la lessive à la main aux « *trucs automatiques américains* » (p. 39), sur le « *primitivisme* » de l'aménagement des salles de bains (p. 31) et « *l'art sanitaire* » moderne ou sur l'avenir des institutrices (qui seront remplacées par « le cinéma, la télé, l'électronique, des trucs comme ça » p. 23). Louis Malle a encore accentué dans son film les allusions au passage de l'ancien au moderne en déclinant cette thématique dans tous les domaines possibles : les vêtements (la jupe puis les « *bloudjinnzes* » de Zazie, les objets (gramophone puis jukebox), l'ameublement (le café de Turandot est refait à neuf), les voitures



SUJET 5 : Comment peut-on qualifier ces deux œuvres en fonction leur rapport à la tradition : s'agit-il d'œuvres novatrices, d'œuvres d'expérimentation, d'œuvres révolutionnaires ?

(vieux taxi et car spatial), l'urbanisme (le générique montre les immeubles modernes de la banlieue parisienne et le film nous montre le Paris des passages couverts, la tour Eiffel, la Concorde) etc. A chaque fois, nous sommes invités à méditer sur le passage de l'un à l'autre, sur leur possible réversibilité (le restaurant de la bataille finale est d'un design très moderne mais sa destruction fait apparaître un décor rustique ancien) et sur les liens qu'ils entretiennent : lorsqu'on fait du neuf, on ne fait pas totalement disparaître l'ancien qui constitue en quelque sorte le soubassement de toute nouveauté.

On ne saurait toutefois considérer que les deux œuvres se contentent de jouer savamment avec les références intertextuelles. On doit leur reconnaître une autre dimension, celle de l'expérience. Toutes deux sont en effet des œuvres d'expérimentation qui poussent les langages littéraire et cinématographique dans leurs limites pour créer de nouvelles formes d'expression.

II. DES ŒUVRES QUI FONT L'EXPERIENCE DES LIMITES

Raymond Queneau et Louis Malle ont envisagé leurs œuvres respectives comme des champs d'expérimentation ; tous deux ont en effet bousculé les langages littéraire et cinématographique pour permettre une expression nouvelle. Une telle entreprise n'est pas sans risque, et si le roman a été reçu favorablement par le public, le film de Louis Malle a subi un important échec commercial, malgré des critiques favorables. L'article de Michel Aubriant paru à la sortie du film rend bien compte de l'impression d'agacement que l'œuvre peut susciter chez le spectateur : « *Après « Zazie », on se demande si, poussant l'expérience à l'extrême, le spectacle ne devrait pas s'achever sur un massacre en règle du public. Film exaspérant, passionnant, parfois odieux. Film absurde où le meilleur côtoie le pire. Film sophistiqué, destiné à un petit cercle d'initiés, composé de révolutionnaires de salon* » (Paris-Presses).

1. Expériences en matière de technique : oser la nouveauté

Les deux auteurs, bien éloignés de tout classicisme, inventent ou utilisent des techniques nouvelles. Dans son roman, Queneau poursuit le travail d'un Céline sur l'oralité mais en le poussant jusqu'à sa limite ultime : la graphie phonétique (« *Ah ! les jitrouras, regardez-moi çqu'elle avait voulu mfaucher* » p. 57, « *aboujpludutou* » p. 47, « *skeutadittaleur* » p. 8, « *essméfie* » p. 13). Le procédé est d'autant plus remarquable qu'il n'a rien de systématique : c'est avant tout l'hétérogénéité que recherche Queneau afin de créer la surprise chez le lecteur. Les niveaux de langue sont eux aussi placés sous le signe du changement permanent : les phrases les plus nobles laissent place au style familier ou argotique, parfois chez le même personnage : « *Je ne vous vois point nue* » (p. 143) / « *On s'en fout, dit doucement Marceline* » (p. 163).

Dans le film, le parti pris de modernisme est sensible dans le choix de la couleur, l'utilisation de caméras légères permettant les tournages en extérieurs, l'utilisation de décors naturels plutôt que les reconstitutions en studio. Mais c'est surtout le montage qui est placé sous le signe de la rupture avec la tradition : là où le cinéma français exigeait une certaine lenteur pour pouvoir installer les choses, Louis Malle fait le choix du montage *cut* et de la rapidité. C'est dans cette optique qu'il a recruté pour son film des techniciens assez jeunes, encore vierges d'habitudes et ouverts aux expériences nouvelles. Kénout Peletier, la monteuse du film, explique le sens de son travail dans un entretien : « *Dans tous les films, quand on changeait de jour dans l'histoire qu'on raconte, il y avait toujours des fondus enchaînés ou un fondu au noir et on réouvrait. Là, terminé ! Les spectateurs étaient un peu agressés, un peu paumés. C'était très nouveau. Beaucoup de metteurs en scène l'ont suivi sur ce chemin. C'était passionnant. Tout d'un coup, on balaie le côté « plan-plan »* ».

2. Expériences en matière d'esthétique : rompre avec le réalisme

Les deux œuvres innovent aussi dans leur manière de se positionner par rapport au réalisme. Cette convention, qui a servi d'étendard à la plupart des changements d'esthétique, est ici totalement ignorée. Il ne s'agit pas de faire vrai, d'avoir l'air réel, mais il ne s'agit pas non plus de revenir sur les pas du surréalisme : pas d'onirisme ou de scènes fantasmagiques, mais une indifférence totale au réalisme, voire un souci de bien faire sentir que tout est inventé. Le roman et le film sont donc placés sous le signe de la



SUJET 5 : Comment peut-on qualifier ces deux œuvres en fonction leur rapport à la tradition : s'agit-il d'œuvres novatrices, d'œuvres d'expérimentation, d'œuvres révolutionnaires ?

loufoquerie, de l'absurdité, du jeu, de la fantaisie.

Queneau a ainsi choisi pour ses personnages des noms improbables (Turandot, Pédro-surplus, Mouaque), les discours tenus par les personnages sont totalement artificiels (le discours d'Aroun Arachide p. 189, celui de Gabriel p. 119, etc.), les actions sont absurdes (les adultes boivent sans cesse de la grenadine tandis que Zazie sirote sa bière, Marceline s'assure que Mado n'est pas enceinte avant de lui proposer de la grenadine, etc.).

Ce refus de l'effet de réel est également sensible dans toutes les outrances du film : le saccage final du restaurant laisse apparaître un décor ancien sous les murs modernes et si l'on y prend garde on aperçoit même des éléments du studio dans lequel la scène a été tournée (on aperçoit un projecteur), Gabriel évolue dans la Tour Eiffel de manière complètement folle et rencontre au sommet un capitaine giflé par la mer, la voiture de la veuve Mouaque se retrouve posée sur le toit d'un autre véhicule et Pédro-surplus ne semble pas faire de différence entre Albertine et Zazie lorsque cette dernière prend sa place en cours de dialogue. Le réalisateur a significativement qualifié son film de « *machine de guerre contre le réalisme ou le néoréalisme* » dans un entretien avec André Fontaine (*Le Monde*).

3. Expériences en matière de grammaire : transgresser les codes

Poussant plus loin la transgression, les deux œuvres transgressent, outre le réalisme, la grammaire sur laquelle se fonde leur médium. Queneau agglutine les mots (« *Gridougrogne* » p. 78), place les incises à des endroits illogiques (« *On, dit Gabriel, pourrait lui donner un soporifique* » p. 26), nous cache une partie de son texte par des ellipses provocantes (« *Moi, déclare l'un, j'ai entendu raconter que... (détails)* » p. 34), change de conventions générique en cours de texte en passant du roman au théâtre par l'introduction de didascalies (« *Je les échange contre de la menue monnaie (silence). Sauf dans le cas présent* », « *Je veux dire simplement que la petite (geste) m'a fauché une paire de bloudjinnzes* » p. 60).

C'est sans doute cet aspect de l'œuvre de Queneau qui a le plus intéressé Louis Malle lorsqu'il a décidé d'adapter le roman au cinéma : de même que Queneau a dynamité le langage du roman, de même Louis Malle entreprend de déconstruire le langage cinématographique. Et c'est pour ce travail qu'il s'est assuré la collaboration de Jean-Paul Rappeneau. De fait, *Zazie dans le métro* apparaît comme un champ d'expérimentation infini où l'on pratique tout ce qui est normalement interdit : regard caméra de Troussaillon ou de Zazie, personnages qui passent trois fois au même endroit alors que le dialogue se poursuit de manière continue (chap. 12, 50'), faux raccord (l'arrivée au café Turandot chap. 3, 8'35), montage utilisé pour créer des phénomènes magiques comme la substitution de personnages (la Marilyn transformée en Sacha Distel, l'habillage instantané de Zazie), la bande-son montée à l'envers, l'usage dans un même plan de l'accélééré et du ralenti (la course sur les toits), etc.

Les deux *Zazie* sont donc incontestablement des œuvres qui tentent des expériences et dont le caractère jubilatoire vient précisément de ces essais et de ces trouvailles qui témoignent d'une véritable liberté. Mais les deux auteurs ne se sont pas livrés de manière gratuite et purement formelle à ce travail d'expérimentation, toutes ces tentatives expriment quelque chose de l'époque qui est la leur, cette fin de l'après-guerre qui est aussi le début de la culture de masse.

III. DES ŒUVRES QUI EXPRIMENT UNE ÉPOQUE NOUVELLE

« *J'ai vieilli* » : déclare Zazie à la fin du roman ainsi qu'à la fin du film en nous regardant bien en face. Mais si l'on y songe, c'est plutôt toute la littérature et tout le cinéma qui la précèdent qui ont vieilli d'un coup avec son irruption, confrontés à l'audace et à la liberté qui sont les siennes. Malgré tout on ne saurait dire que ces deux œuvres sont le point de départ d'une génération ou d'un mouvement nouveau car elles sont restées sans véritable postérité et demeurent insolites même dans le parcours de leur auteur. Louis Malle l'a reconnu : sans doute échaudé par l'échec public de son film, il n'a jamais « *tenté de renouveler les expériences limites de Zazie* » (entretien avec Philippe French). Le roman de Raymond Queneau demeure également singulier car il associe comme aucune autre de ses œuvres la recherche formelle et la narration. Si ces œuvres ne sont donc pas révolutionnaires, elles participent pourtant pleinement aux changements qui s'opèrent à leur époque et contribuent à exprimer et à représenter la société de leur temps par leurs innovations thématiques et formelles.

SUJET 5 : Comment peut-on qualifier ces deux œuvres en fonction leur rapport à la tradition : s'agit-il d'œuvres novatrices, d'œuvres d'expérimentation, d'œuvres révolutionnaires ?

1. Narration : le règne de l'aléatoire

C'est avant tout le traitement de la narration qui dit quelque chose de cette période d'après-guerre où bien des certitudes ont été remises en question : cette perte du sens et ce sentiment de l'absurde se traduisent non pas sur le mode tragique à la manière de Camus, mais selon une tonalité nettement comique, par la succession loufoque d'événements sans lien les uns avec les autres et par l'impression que le séjour de Zazie n'a aucun but précis. Le récit ne fait naître aucun suspens et ne nous place pas dans une situation d'attente. Les rares questions que l'on se pose (Gabriel est-il ou non « *hormosessuel* » ?) resteront sans réponse. Le texte est donc construit comme une série de rencontres (avec Charles, Turandot, Marceline, Pédro-surplus, Fédor Balanovitch, la veuve Mouaque, etc.) et semble être gouverné par le hasard ou par l'arbitraire. Il en est de même dans le film comme le note avec une pointe d'agacement Michel Aubriant dans Paris-Pressé : « *D'intrigue, point. Juste un simple prétexte. [...] C'est d'un illogisme total. Les personnages vont et viennent, on ne sait pourquoi. (...) Ils se livrent à des activités obscures et irritantes* ».

2. Cadre spatio-temporel : brouillage des repères

Les deux œuvres s'emploient également à brouiller les repères spatio-temporels qui servent habituellement d'assise au récit. Les désaccords permanents entre Charles et Gabriel sur la nature des monuments de Paris nous placent dans une situation de totale incertitude : impossible de savoir si l'un ou l'autre a raison car nous n'avons aucun critère valable pour les départager : « *Non, dit Charles avec force. Non, non et non, c'est pas le Panthéon* » (p. 11), « *ça n'a rien à voir avec les Invalides* » (p. 12). Lorsqu'on découvre que Gabriel ne parvient même pas à reconnaître le « *tabac du coin* », « *du coin de la rue de chez moi où j'habite* » (p. 15), tous les doutes sont permis et plus aucune des indications spatiales données par les protagonistes ne pourra être digne de foi.

Le film ajoute une dimension supplémentaire à cette entreprise de désorientation : l'image. Chacune des affirmations de Gabriel se verra contredite non seulement par Charles, mais par la vue du monument. Louis Malle a en effet choisi de ne montrer ni le Panthéon, ni les Invalides, mais l'église Saint Vincent de Paul, et de la montrer de manière systématique, à chaque évocation d'un nouveau monument, y compris la Sainte-Chapelle afin de montrer que ses personnages sont incapables non seulement d'identifier un édifice, mais aussi de reconnaître un bâtiment devant lequel ils viennent de passer. L'incohérence de leur trajet (l'église est sur leur droite puis sur leur gauche) renforce encore notre désorientation. A ce travail sur l'espace s'ajoute un brouillage temporel : on assiste à des habillages instantanés (Zazie) ou des habillages « *digest* » selon le terme de Malle (pour Gabriel, aidé par Marceline). Notre perception du temps en est également perturbée.

3. Traitement des personnages : l'identité en question

Enfin, c'est l'identité des personnages, ce pilier de la fiction, qui est l'objet de fortes remises en question dans les deux œuvres. Les personnages ont des noms incomplets ou fantaisistes et l'un des seuls qui possède un nom et un prénom en change à quatre reprises au cours de l'œuvre (Pédro-surplus, Troussaillon, Bertin Poiré, Aroun Arachide). Louis Malle a accentué par des moyens cinématographiques cet effet de flottement notamment lorsque Pédro-surplus se retrouve face à son double dans le marché aux Puces. Enfin, le fait que les rôles secondaires assumés par les figurants soient tous joués par les dix mêmes comédiens (« *les permanents* ») que l'on retrouve d'un bout à l'autre du film crée également une incontestable impression de trouble : il suffit manifestement de changer de costume pour être quelqu'un d'autre.

Une histoire sans orientation, sans suspens et sans résolution, un brouillage des repères spatio-temporels, des identités incertaines : toutes ces caractéristiques font des deux Zazie des œuvres modernes, qui rendent compte des bouleversements de leur époque par des formes nouvelles.

CONCLUSION

Œuvres surprenantes, singulières, insolites, *Zazie*-roman et *Zazie*-film, si elles ne sont pas des œuvres révolutionnaires car elles ne sont pas à l'origine d'un mouvement nouveau, demeurent des œuvres incontestablement novatrices. Sans faire table rase de ce qui les a précédées, elles convoquent les références passées pour mieux les transformer, les détourner et pour prendre avec elles leurs distances. Œuvres d'expérimentation, elles inventent surtout des formes nouvelles capables de rendre compte d'une société en pleine mutation, tiraillée entre les souvenirs de la guerre et les débuts de la culture de masse et de l'américanisation.



« Médoukipudonktan » : CHAPITRE 2 du DVD, 1'33-3'52



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

« Mèdoukipudonktan » : CHAPITRE 2 du DVD, 1'33-3'52



Question directrice :

En quoi cette séquence d'ouverture affiche-t-elle d'emblée à la fois l'originalité et l'esthétique du film tout entier ?

I. Un univers à la fois réaliste et fantaisiste

La séquence d'ouverture place le film à la fois sous le signe d'un certain réalisme par l'inscription dans des lieux réels, par la mise en scène de personnages banals et par l'évocation de thématiques très prosaïques.

1. Réalisme :

-**Lieux** : L'ancrage réaliste du film vient avant tout de son choix de tourner de nombreuses scènes en extérieur, dans des lieux réels, ici la gare de l'Est dont on reconnaît à la fois l'intérieur et, à la fin de la séquence, le parvis, lorsque Zazie et Gabriel retrouvent Charles.

-**Personnel** : Les personnages mis en scène sont manifestement issus de milieux modestes, petite bourgeoisie ou classes populaires, comme en témoignent leurs tenues (impermeables, perfecto, béret) et leur langage familier (« *Mais qu'est-ce qui pue comme ça ?* »). Seul Gabriel se distingue à la fois par son complet-veston (avec casquette assortie !) et par sa diction théâtrale.

-**Thématiques** : D'emblée, le film aborde des thématiques très prosaïques et crues : aménagement des logements parisiens (« *y a pas 11% des appartements à Paris qu'ont des salles de bains* »), hygiène quotidienne (« *crasseux* »), odeurs corporelles (« *Doukipudonktan* »).

Mais ces éléments réalistes sont battus en brèche par des choix de mise en scène volontairement fantaisistes et outrés.

2. Fantaisie et déréalisation :

-**Des « tronches »** : Dans le même temps, cette foule anonyme compose une savoureuse et improbable galerie de portraits (> 1, 2, 3) : le monsieur chauve et inquiétant, la grande fille rousse androgyne, l'homme angoissé au nœud papillon, l'avorton pickpocket qui manque singulièrement de discrétion, la dame inquiète au chapeau, le moustachu obsédé par sa montre, la mégère agressive, etc. Chacun d'eux semble incarner un « type » bien défini, interprété de manière quelque peu surjouée.

-« **Ils sont partout** » : l'indifférence à l'égard de tout réalisme, ou plutôt la volonté d'afficher le caractère artificiel de cet univers explique le parti adopté par Louis Malle dès le début de son film : toutes les foules que croiseront les protagonistes seront composées des mêmes figurants (surnommés les « *permanents* »). Ici, les personnes qui attendent le train sur le quai sont aussi celles qui descendent du train, ce qui provoque pour le spectateur (s'il remarque l'effet) une forte impression d'irréalité. On reconnaît en particulier la grande femme rousse dans la foule des passagers (2'48). Le procédé est utilisé avant même l'arrivée du train, comme pour nous mettre sur la voie : l'homme au perfecto qui lit la revue *Diogène* est à la fois placé au début de la ligne des gens qui patientent (> 1) et à la fin (> 4).

-**Théâtralité** : Autre procédé artificiel, qui relève davantage des conventions du théâtre que de celles du cinéma, le monologue de Gabriel, qui n'est pas entendu des autres personnages. La manière dont Gabriel le déclame en renforce encore l'artificialité : il donne l'impression de passer par-dessus les gens qui l'entourent pour s'adresser aux spectateurs.

-**Accélération** : La mise à distance du réalisme est enfin confirmée par la vitesse de déplacement des personnages : à certains moments, le rythme s'accélère de manière tout à fait improbable, à la manière des mouvements précipités caractéristiques des films muets. C'est le cas de la course de Jeanne Lalochère parmi la foule qui descend du train, et de la petite chorégraphie qu'effectue son amant lorsqu'il la fait tourner de plus en plus vite (> 9).

II. Une tonalité comique et parodique

Cette séquence nous donne également un avant-goût de la tonalité du film entier. Il s'agit de faire rire, à la fois par le recours à des gags éprouvés mais aussi par le choix de la satire, et en particulier de la parodie.

1. Effets comiques

-**Disproportions** : C'est bien la volonté de créer un effet grotesque qui semble avoir présidé au casting tant la stature imposante de Philippe Noiret contraste avec la taille modeste du pickpocket ou du lecteur de *Diogène*. (> 1)

-Autre procédé éprouvé, le **retournement de situation**. Alors que Gabriel vient de renifler avec dégoût l'odeur de ses voisins, une femme se plaint à son tour de l'odeur



« Mèdoukipudonktan » : CHAPITRE 2 du DVD, 1'33-3'52



(« *Mais qu'est-ce qui pue comme ça ?* »), mais contre toute attente il s'agit de celle de Gabriel.

-Gag : La scène comporte également un gag caractéristique de l'univers du dessin animé, celui du pickpocket malchanceux. Le film bascule alors dans la fantaisie la plus complète : après avoir volé un sac puis une fleur dans un bouquet, le voleur dérobe dans le gilet de Gabriel un réveil qui se met à sonner bruyamment.

2. Satire et parodie

Mais la séquence a également recours à une perspective satirique, associant étroitement le rire et la critique.

-Lieux communs détournés : le film s'attaque notamment à certains *topoi* cinématographiques, en particulier celui de la scène de retrouvailles qu'il détourne de manière moqueuse. Alors que le champ-contrechamp qui nous montre alternativement la course de Jeanne Lalochère (> 7) et les bras ouverts de Gabriel (> 6) nous laisse penser que la jeune femme va lui sauter au cou, elle se précipite au dernier moment vers son amant. Gabriel referme ses bras sur le vide dans la position assez ridicule de celui qu'on ignore (> 8).

-Discours : les propos des personnages sont placés sous le signe de l'humour absurde : Jeanne précise à son frère qu'elle le retrouvera au train de « *6 heures 60* », Gabriel disserte très sérieusement, chiffres à l'appui, sur l'hygiène des Parisiens.

-Encombrants : Certains cadrages comparent enfin Zazie et sa mère à des valises. Lorsque Jeanne est portée par son amant et que Zazie est dans les bras de Gabriel, un cadrage malicieux les associe au panneau « *livraison des bagages* » (> 12). Manière bien cavalière de suggérer le poids que les deux jeunes femmes représentent pour ces messieurs...

III. Une vision décapante de l'enfance :

La séquence assure enfin sa fonction d'ouverture dans la mesure où elle nous met en présence du personnage éponyme, la petite Zazie, dont les principales caractéristiques ne tardent pas à nous apparaître.

-Indépendance : L'enfant est d'abord placée sous le signe de l'autonomie. On voit en effet arriver Jeanne sans enfant, et c'est Zazie qui trouve toute seule son oncle et qui se présente à lui (« *C'est moi Zazie, j'parie que t'es mon tonton* »).

-Surprise : On ne peut pas tout à fait parler d'apparition car Zazie ne s'est manifestée que sous la forme d'une *voix off*. Gabriel est cadré en plan rapproché (> 10) et seuls ses yeux baissés et son air attendri suggèrent que Zazie se trouve devant lui. Il disparaît un instant du cadre (> 11) pour la soulever dans ses bras. Le procédé suggère d'emblée tous les déplacements qu'il aura à effectuer au cours du film pour retrouver cette enfant qui ne tient pas en place.

-Une présence qui fait mal : L'arrivée de Zazie est également placée sous le signe de la douleur. Les premiers indices de sa présence sont en effet le cri et la grimace de Gabriel qui vient manifestement de se faire marcher sur les pieds (« *Aïe !* »). On peut y voir une manière d'annoncer que la cohabitation avec la fillette n'aura rien de confortable, ce qui sera confirmé par les multiples coups de pieds et pincements qu'elle lui infligera pour l'obliger à répondre à sa question.

-Franc-parler : Mais si Zazie s'est d'abord manifestée vocalement, c'est parce ce sont ses discours qui la caractérisent avant tout. Cette enfant à la voix gouailleuse montre dès ses premières répliques son caractère affirmé : par ses jugements (« *Tu sens rien bon* »), ses demandes (« *Tu m'en mettras un peu derrière les oreilles ?* ») et la distance blasée avec laquelle elle commente le comportement de sa mère (« *c'est comme ça quand elle a un jules. La famille, ça compte plus pour elle* »).



« Ch'rai astronaute pour faire chier les Martiens » : CHAPITRE 4 du DVD, 8'13-14'53



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

« Ch'rai astronaute pour faire chier les Martiens » : CHAPITRE 4 du DVD, 8'13-14'53



Question directrice :

En quoi ce chapitre met-il en scène et en question une série de couples antagonistes : tradition et modernité ; banalité et étrangeté ; enfance et âge adulte ?

Introduction

Le film de Louis Malle met en scène une société en plein bouleversement, à la fois dans son décor (urbanisme, design des intérieurs, automobiles, etc.) et dans les rapports qu'entretiennent entre elles les générations. La séquence rend sensible cette évolution et nous fait percevoir qu'à travers ces changements, c'est plus généralement à une destruction généralisée des repères que l'on assiste.

I. Un café en plein bouleversement : tradition et modernité

1. Du café de papa à la brasserie moderne

-Musique : L'ouverture de la séquence est d'emblée placée sous le signe de l'opposition entre la tradition, symbolisée par le gramophone (> 1), et la modernité, représentée par le jukebox (> 2). L'un remplace l'autre de manière soudaine, tandis que la musique assure la continuité entre les deux plans.

-Décor : Les anciens panneaux de bois peints du café Turandot sont ôtés par des ouvriers et remplacés par des cloisons synthétiques d'un jaune vif, au design très moderne, qui traduisent l'entrée dans une ère nouvelle, celle des années 1960.

2. La querelle des Anciens et des Modernes

L'opposition entre tradition et modernité se donne aussi à lire dans les relations entre les personnages.

-Deux camps en présence : dans le rôle du partisan de la tradition, le cafetier Turandot, cheveux gris, béret vissé sur la tête, cigarette à la bouche, tricot, écharpe et appareil auditif. Du côté des « Modernes », Zazie, dix ans, petite frange et coupe au bol, pull orange et franc-parler.

-La guerre est déclarée : après les salutations d'usage, Zazie agresse Turandot en tirant sur le fil de son appareil auditif puis se montre manifestement impolie avec lui. Son discours est inaudible, à la fois monté à l'envers et couvert par la musique, comme si le spectateur lui-même ne devait pas entendre ses propos. Turandot répond à cette

agression par une tirade violente à la fois sur le plan physique (gestes outrés) et verbal (« *une petite salope* », « *merde de merde* », hurlements, etc.).

-Parti pris : A travers le personnage de Turandot, ce sont plus généralement les représentants de la tradition qui sont invalidés. Le cafetier est en effet ridiculisé par le perroquet qui se moque de son discours et en dénonce l'inefficacité (« *Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire* » 9'31). Les travaux effectués chez Turandot révèlent en outre que sous la tradition (le décor à l'ancienne) se cachent des positions politiques peu avouables : le déplacement des panneaux de bois peints fait apparaître un portrait de Pétain (> 3). Si l'irruption de la modernité, symbolisée par l'arrivée de Zazie, a quelque chose d'agressif, elle a pourtant aussi le mérite de révéler les positionnements et de pousser chacun dans ses retranchements.

-Gabriel ou de l'ambiguïté : dans ce conflit entre ancienne et nouvelle génération, la position de Gabriel manque singulièrement de clarté. Faut-il voir en lui un défenseur de la modernité ou un conservateur ? Il apparaît de prime abord d'une tolérance absolue à l'égard de Zazie, la laissant s'exprimer comme bon lui semble durant le dîner, jamais choqué par son langage de charretier (« *Pour faire chier les mômes !* », « *Toujours des gosses à emmerder* », « *pour leur larder la peau du derche* ») et admiratif devant ses ambitions pédagogiques (« *Elle en a de l'idée cette petite* »). Il semble approuver l'évolution des méthodes d'éducation (« *on va plutôt vers la douceur, la gentillesse, la compréhension* », « [les institutrices] *seront remplacées par le cinéma, la télé, l'électronique* ») et plus généralement tout ce qui va dans le sens d'une modernisation (« *Voilà ! Faut être de son temps* »). Pourtant, on ne peut que s'étonner de le voir adopter pour sa vie de couple un mode de vie des plus conservateurs : il est servi à table par sa femme qui passe le repas à faire les trajets de la cuisine au salon (> 5), se lime les ongles assis sur son *rocking-chair* pendant qu'Albertine achève debout son ouvrage de couture, se fait habiller par elle comme par une domestique (cravate 12'57, veste 13'07, pulvérisateur 13'15, manteau 14'02, manchettes 14'10, boutons 14'14, fermeture éclair 14'18) et la limite à un rôle d'approbatrice (« *T'entends ça Albertine ?* », « *N'est-ce pas Albertine qu'on dit ça dans le journal ?* », « *Oui c'est vrai* »). Surtout, il refuse catégoriquement qu'elle sorte sans lui dans une réplique au ton nettement comminatoire (« *ça me plairait pas. Albertine, elle sort jamais sans moi* »). La réplique fait écho à l'intertexte proustien : Gabriel, comme Marcel, retient Albertine prisonnière chez lui. Le film confirmera cette intertextualité par la suite, dans un autre échange de répliques : « *Albertine ? –Disparue* ».

« Ch'rai astronaute pour faire chier les Martiens » : CHAPITRE 4 du DVD, 8'13-14'53



3. La contamination

Dans cet affrontement qui oppose les anciens et les modernes, ce sont incontestablement les modernes qui l'emportent, par contamination :

-**Du langage** : le « *mon cul* » de Zazie est repris par Charles puis par Turandot.

-**Du style** : la modernité affecte surtout le style du film ; Louis Malle s'ingénie en effet à ne pas respecter les conventions dans l'art de filmer : les dialogues deviennent inaudibles car ils sont couverts par la musique et parasités par le perroquet, le montage est saccadé et accumule les coupes incohérentes ou « *jump cuts* » (sur Turandot hurlant) et les faux raccords (Zazie passant d'un côté de la table à l'autre, > 7, 8, 9, 10), des focales déréalissantes créent des perspectives impossibles et Zazie disparaît brusquement de l'image (12'10).

II. Le dîner chez Gabriel : l'étrangeté sous la banalité apparente

Le cœur de ce chapitre nous montre un dîner en famille, scène classique qui est ici traitée de manière absolument anticonventionnelle.

1. Banalité d'une scène de repas ?

-**La famille réinventée** : Là où l'on attend un mari, une femme et leur enfant, aucun des personnages ne correspond exactement à ce topos : le mari n'est pas le père et affiche une indéniable féminité (manucure, miroir, rouge à lèvres) on apprendra que la femme est peut-être un homme, et leurs questions montrent que tous deux découvrent cette enfant qui n'est pas la leur.

-**Un intérieur baroque** : le salon dans lequel se déroule la scène a également de quoi dérouter par son ameublement exotique et kitsch (globe de verre, miroir espagnol, statue indoue, ombrelle japonaise, sièges en bois d'élan) (> 5).

-**Lumières irréelles** : l'éclairage de cet intérieur renforce son étrangeté : les néons aux couleurs vives que l'on aperçoit derrière le voilage évoquent le monde de la nuit parisienne (> 4) ; leurs lumières rouges et bleues créent d'étonnants reflets sur les visages des personnages.

2. Vertiges

-**Albertine apparue** : l'arrivée d'Albertine filmée en travelling arrière lorsqu'elle porte les plats donne l'impression qu'elle flotte plutôt qu'elle ne marche ; elle a quelque chose d'une apparition.

-Au premier plan, on remarque que **le rocking-chair se balance tout seul**, ce qui

donne à la scène une coloration fantastique.

-Le choix de **focales** qui écrasent les perspectives et déforment les visages donne le vertige : on a souvent l'impression d'un Gabriel gigantesque face à une Zazie minuscule (> 6) ou à un Turandot en miniature.

3. Rythmes

Mais c'est aussi le temps qui semble frappé d'étrangeté durant ce dîner :

-De la **mécanique sous le vivant** : La succession des plats et la répétition des mêmes gestes (la main de Gabriel porte à sa bouche les asperges de manière ininterrompue 11'18) donne le sentiment que les personnages fonctionnent de manière mécanique et déshumanisée.

-**Contrastes** : le montage alterné qui montre Zazie puis Gabriel en train de manger leur soupe a également quelque chose de grotesque : les gestes rapides de Zazie pour avaler sa cuillère s'opposent au mouvement ample et calme de Gabriel (10'03).

III. Qui sont les enfants ? Qui sont les adultes ?

Ce chapitre, qui installe d'abord une nette opposition entre adultes et enfants, s'emploie peu à peu à miner cette séparation.

1. Enfant modèle, adultes attendris ?

-**Petite fille modèle** : on assiste au début de la scène à une arrivée dans les règles : Zazie entre sagement et elle est poussée en avant comme une enfant timide par Gabriel pour saluer Turandot et Mado, à qui elle serre la main et fait la bise (8'48).

-**Lieux communs rassurants** : les adultes s'adressent à elle sur un ton bêtifiant, en se limitant à des poncifs : « *elle est mignonne* », « *alors on est contente d'être montée à Paris voir Monsieur Turandot ?* », et plus tard : « *alors, on est bien fatiguée, on a bien sommeil ?* ».

2. Les 400 coups

Mais Zazie fait voler en éclat cette image d'enfant modèle et innocente :

-Elle tire sur l'appareil auditif de Turandot et dit sans doute une grossièreté à Mado (sa réplique est couverte par la musique) qui semble scandalisée. La réponse qu'elle adresse à la question de Turandot est également inaudible mais on peut imaginer qu'elle est impolie au vu de la hâte avec laquelle Gabriel emporte la fillette (9'05).

-**L'ère du soupçon** : pendant le dîner, le début du dialogue entre Zazie et Gabriel



« Ch'rai astronaute pour faire chier les Martiens » : CHAPITRE 4 du DVD, 8'13-14'53



montre que ce dernier commence même à trouver sa nièce vaguement inquiétante. Lorsqu'il est question d'aller se coucher, Zazie lance un regard méfiant et presque menaçant à son oncle qui semble tout à fait déstabilisé (10'28).

-Les déclarations de Zazie sur les raisons de sa **vocation d'institutrice** (« *j'aurai des bottes en hiver avec de grands éperons pour leur larder la peau du derche* » etc.) achèvent de détruire son image d'enfant innocente.

3. L'inversion des rôles

La scène s'emploie surtout à souligner la fragilité des frontières entre adultes et enfants : si Zazie fait son entrée dans le café comme une enfant parmi les adultes, les rôles s'inversent bien vite :

-Comme un enfant colérique, **Turandot** dit des grossièretés, casse la table d'un coup de poing, abîme la trousse de manucure.

-**Gabriel** boit de la grenadine, fait des caprices d'enfant exigeant au sujet de sa trousse et l'on comprend à la fin de la scène qu'il doit se déguiser : il mettra du rouge à lèvres.

-Finalement, c'est **Zazie qui**, réveillée par le vacarme des adultes, **les sermonne**.

Conclusion

On voit que Zazie joue à plein son rôle d'élément perturbateur et de révélateur : elle ne correspond en rien à l'idée qu'on se fait d'une fillette et son arrivée bouleverse les équilibres.

Ce chapitre a donc de quoi surprendre : tout en mettant en scène la rencontre entre Zazie et la « famille » (au sens large) de Gabriel, il nous confronte surtout à une étonnante manière de filmer : nous découvrons un espace en plein bouleversement, qui passe de la tradition à la modernité, une scène de repas baroque et des personnages qui bouleversent l'idée qu'on se fait des relations entre enfants et adultes.

Autant dire que ce chapitre 4 nous présente à la fois un personnage et une manière de filmer : la nouvelle génération et la Nouvelle Vague.



II ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES - ÉTUDES DE SÉQUENCE

ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

« La Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique » : CHAPITRE 12 du DVD, 49'27-59'37



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

« La Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique » : CHAPITRE 12 du DVD, 49'27-59'37



Question directrice :

En quoi chaque aspect de cette scène (mise en scène de Paris, poursuite, identité et relation entre les personnages) dérive-t-il progressivement vers une sorte de folie ou de dérèglement ?

I. Un étrange point de vue sur Paris

1. Paris-visite

- Tournée en **extérieurs**, la séquence nous montre des lieux réels : quais de Seine, place de la Concorde, ponts, embouteillages.
- Nous y entendons le discours d'un guide (« *la première construction date de 1702, la dernière de 1720* » 55'30)
- Nous y voyons des touristes pressés, véhiculés en car, et qui ne se déplacent qu'en groupe.

2. Mais chacun de ces éléments est l'objet d'une déformation par l'absurde

- Les **touristes sont des caricatures** (chacun porte le costume traditionnel de son pays ou de sa région, comme pour une fête déguisée : la Bigoudenne en coiffe, l'Espagnol en bel hidalgo, l'Hindou au turban, l'Anglais en nœud papillon ou en uniforme de collègue, les quatre Suédoises forcément blondes, etc.)
- Le **car est une sorte d'OVNI** (> 6) qui se transforme à la fois en avion (avec son « *commandant de bord* » Fédor Balanovich) et en Tour de Babel (le commentaire du guide est traduit en toutes les langues).
- L'**identification des monuments** est totalement fantaisiste (l'église Saint Vincent de Paul qui date du XIX^e siècle est présentée comme « *un joyau de l'art gothique* »)
- Les **jugements esthétiques** sur les monuments sont grotesques : l'immeuble de la Sécurité sociale est présenté comme « *le point culminant de notre civilisation* ».
- Le **trajet effectué dans Paris est absurde** et n'obéit à aucune logique : on passe d'un quartier à l'autre (place de la Concorde, quais de Seine, place Vendôme, Bois de Boulogne, église Saint-Vincent de Paul). Le caractère incohérent et fou des déplacements (ou de la manière de les filmer) est d'ailleurs signalé dès la promenade de Gabriel, Mouaque et Zazie sur les quais : ils passent trois fois au même endroit et bousculent à trois reprises le même homme près de sa DS. (> 1, 2, 3)

II. Une course poursuite parodique

1. La poursuite : un topos...

Ce chapitre de *Zazie* nous confronte à un passage obligé du cinéma : la poursuite en voiture :

- Nous assistons d'abord à un enlèvement : Gabriel est embarqué dans le car « *Cityrama* » par le groupe des touristes (52'30)
- Pour le sauver, la veuve Mouaque fait appel à la police (« *à l'aide, aux guidenappeurs !* »).
- La Veuve, Troussaillon et Zazie retrouvent la voiture de Mme Mouaque et se lancent à la poursuite du car dans une séquence de 6 minutes (53' à 59').

2. ... traité sur le mode de la parodie

Mais là encore, tous les éléments de cette poursuite virent au burlesque :

- La musique** évoque un tournoi de chevalerie à grands renforts de trompettes
- Un **agent de la circulation** se trouve à bord de la voiture des poursuivants et tente de manière brouillonne de régler le trafic en même temps qu'il pourchasse les kidnappeurs
- La poursuite est d'abord immobile** car elle commence dans un embouteillage (> 7) : loin d'être lancée à un rythme effréné, la voiture de Mouaque est poussée par les autres.
- La voiture adopte les **positions les plus fantaisistes** : perpendiculaire aux autres voitures (> 7), accrochée au pare-choc d'une autre voiture ou perchée sur le toit d'un véhicule (> 8)
- Les poursuivants n'ont pas l'air particulièrement pressés : ils se paient le luxe de prendre à leur bord des auto-stoppeurs (56'10), et lorsqu'ils s'égarer en forêt prennent le temps de se dire des amabilités, qui plus est en vers ! (« *O Madame, quelle surprise, vous seriez-vous trompée ? / C'est le vent et la brise qui nous ont égarés* »).
- La voiture est progressivement **démantibulée** et finit sans carrosserie (> 9, 10)
- Finalement, les poursuivants emboutissent l'arrière des poursuivis.

« La Sainte Chapelle, un joyau de l'art gothique » : CHAPITRE 12 du DVD, 49'27-59'37



III. Identités flottantes et relations absurdes entre les personnages

1. Des présentations douteuses

-Les personnages se présentent de manière appuyée et apparemment claire : « *Vous allez voir ce dont est capable Trouzcaillon !* », « *Moi je m'appelle Madame Mouaque* » (54'17).

-Pourtant, ces noms sont aussitôt invalidés : Zazie rit à l'énoncé du patronyme de l'agent (« *Il s'appelle Trouzcaillon !* ») comme pour en souligner le ridicule. Et une minute plus tôt, elle a affirmé connaître le personnage, nous suggérant s'il en était besoin qu'il s'agit de Pedro-surplus (« *Vous, j'ai déjà vu votre tête quelque part* » 53'30). On comprend que le même personnage porte plusieurs noms. De même la veuve Mouaque prend-elle soin de préciser qu'elle s'appelle « **Mouaque, comme tout le monde** ». Là encore, on comprend que le patronyme n'a nullement pour fonction de singulariser le personnage.

2. Erreurs d'identité

Le chapitre accumule également les confusions sur l'identité des personnages

-**Quiproquo** : le policier croit voir Albertine bousculée par Gabriel sur les bords de Seine et il vole à son secours ; il s'agit en réalité de la veuve Mouaque

-**Passe-passe** : Une femme aux allures de Marilyn Monroe entre dans une colonne Morris sur laquelle on peut voir une affiche représentant Sacha Distel. Trouzcaillon la poursuit de ses assiduités, mais c'est Sacha Distel qui sort de la colonne ! (> 5)

-« **Hormosessualité** » : la sexualité de Gabriel est elle aussi à la source d'un certain nombre de confusions. Si l'oncle de Zazie exerce un évident pouvoir de séduction sur les touristes suédoises, son « *hormosessualité* » ne fait pourtant pas de doute pour la veuve Mouaque.

3. Relations inversées

Les rapports que les personnages ont les uns avec les autres sont également placés sous le signe de la plus grande incohérence : comme dans une journée de carnaval, tous les rôles semblent peu à peu s'inverser :

-La veuve Mouaque fait une leçon de morale à Zazie sur les méfaits de la violence. Zazie lui répond un peu plus loin en la sermonnant sur sa conduite à l'égard des hommes et lui reproche sa concupiscence (« *vous avez fini de lui faire du plat à mon*

tonton ? », « *il vous les faut tous ?* »).

-Zazie frappe son oncle Gabriel / ce dernier bouscule violemment la veuve Mouaque qui tombe à terre

-C'est un policier qui harcèle une jeune femme dans la rue... (> 3)

Conclusion

Dans ce chapitre, comme dans le film entier, on voit que chaque élément est l'objet de détournements, de renversements ou de déformations absurdes. Leur accumulation, qui va croissant tout au long du film, est à la source du comique de *Zazie dans le métro*, mais aussi de l'impression d'un film gagné par une forme de folie.



DOCUMENT 1 : « Zazie dans le métro. Oublions le roman de Raymond Queneau... », Michel AUBRIANT, *Paris-presse*, 1^{er} novembre 1960.

Oublions le roman de Raymond Queneau. Ce n'est pas à la transposition des aventures de Zazie que nous convie Louis Malle, mais à une expérience plus dangereuse, et qui risque de surprendre un public innocent.

Le jeune metteur en scène des « Amants » n'a pas choisi une fidélité aveugle à son modèle. Brodant sur le même canevas, il s'est efforcé de trouver des équivalents cinématographiques aux recherches formelles de Queneau [...]

On peut discuter l'économie d'une telle œuvre qui ne débouche, en fin de compte, que sur la confusion et le désordre. [...]

Après « Zazie », on se demande si, poussant l'expérience à l'extrême, le spectacle ne devrait pas s'achever sur un massacre en règle du public.

Film exaspérant, passionnant, parfois odieux. Film absurde où le meilleur côtoie le pire. Film sophistiqué, destiné à un petit cercle d'initiés, composé de révolutionnaires de salon [...].

D'intrigue, point. Juste un simple prétexte. [...] C'est d'un illogisme total. Les personnages vont et viennent, on ne sait pourquoi. Ils changent d'identité à tout moment. Ils se livrent à des activités obscures et irritantes. Ils s'expriment en une langue qui n'est qu'une suite continue de gros mots. Mais une certaine poésie saugrenue sauve le tout. [...]

Il me semble, pour conclure, que la tentative était condamnée par ses dimensions mêmes. On a beau faire : au bout de vingt minutes, l'attention s'érousse. Il est difficile de suivre le train de ce cheval emballé.

Nous voudrions respirer, reprendre haleine. Mais la course fiévreuse se poursuit. Une heure trente cinq, c'est trop. Et nous nous apercevons que les romances insipides, dont les Marx semaient leurs intrigues les plus échevelées, se justifiaient peut-être par ce besoin d'un peu de calme, de détente. [...]

DOCUMENT 2 : « Zazie dans le métro », Jean de BARONCELLI, *Le Monde*, 30 octobre 1960.

Au commencement, il y avait Zazie-le-livre et les célèbres pentasyllabes monophasés de Raymond Queneau : « *doukipudonktan* », « *skeutadittaleur* ». Il y avait cet humour inquiétant, cette poésie corrosive, cette destruction maligne du langage traditionnel. Et il y avait ce grand succès de librairie plus ou moins fondé sur un malentendu, la majorité des lecteurs ne voyant dans Zazie que l'histoire d'une petite fille au verbe dru qui visite Paris en compagnie d'un oncle danseuse de charme.

Les pentasyllabes monophasés ne passant pas l'écran et les aventures parisiennes de Zazie se révélant assez minces, une fois dépouillées de leurs atours grammaticaux, Louis Malle comprit que s'il voulait faire un film qui fût autre chose qu'une bande dessinée faussement puérile et vaguement équivoque il lui fallait, à l'instar de Queneau, jouer les terroristes et les dynamiteurs. [...]

C'est par cet aspect révolutionnaire, anarchique, volcanique et syncopé du récit et de la mise en scène que le film de Louis Malle frappe tout d'abord. S'il est un ouvrage qui mérite pleinement cette épithète d'« insolite » que l'on met aujourd'hui à toutes les sauces, c'est bien Zazie. Pour atteindre à ce dévergondage de l'expression qui était son but, le réalisateur a fait flèche de tout bois. Il a puisé dans le grand fonds commun du cinématographe. Il a utilisé les vieilles techniques du muet et celles du dessin animé ; il a joué de l'accélééré, du ralenti, de la rupture et de la substitution d'image, des multiples supercheries que permet la post-synchronisation ; il a accumulé les trucs, les truquages, les astuces, les tours de passe-passe ; il a rompu avec la logique de l'espace et du temps ; il a perturbé l'identité de ses personnages ; il nous a fait pénétrer dans un univers où tout, continuellement, change d'apparence : les êtres, les décors, les objets. Zazie dans le métro est une sorte de puzzle gigantesque, de mosaïque chaotique dont chaque morceau est un gag ou un élément de gag. Ces gags, Malle les a accumulés, amoncelés, entassés, sans se préoccuper de les mettre en valeur, sans même (apparemment) se demander s'ils seraient ou non intelligibles pour le public, comme on bourre un explosif de poudre et de mitraille. Après quoi il a allumé la mèche.

A l'ampleur de l'explosion on est forcé de constater que Louis Malle est un terroriste beaucoup plus dangereux que Queneau. Les farces et attrapes de Queneau (dans Zazie) ne sont guère que des pétards littéraires. Elles amusent ou elles irritent, elles ne provoquent pas de malaise. Malgré le parrainage évident de Jarry, Zazie-le-livre n'est pas Ubu, alors que dans le monde absurde que nous décrit Malle on respire une odeur de soufre ubuesque. Au cours de son interview Malle a déclaré qu'il n'avait pas été dans son intention première de pousser si loin les choses. Au début il s'était essayé à des « recherches formelles », mais peu à peu il s'était aperçu que « désintégrer le langage cinématographique traditionnel n'était pas seulement un exercice de style, mais le moyen le plus efficace de décrire, de parodier un monde lui-même désintégré et chaotique ». La dernière partie du film, la querelle dans le bistrot qui se transforme en révolution et en guerre, est à ce point de vue particulièrement significative. Dans sa folie totale, dans son irréalisme, dans cette confusion délirante qu'elle nous offre des lieux et des personnages, c'est toute la folie, l'irréalisme et la confusion de notre monde moderne qui se trouvent exprimés. [...]

Est-il bien utile d'ajouter, après ce qui précède, que Zazie n'est pas un film de tout repos ? [...] Zazie est un film comique où le comique a été passé à l'autoclave. On n'y trouve aucune trace de cette ironie gentille, de cette drôlerie rassurante que le public peut-être attend. L'humour en est pur et glacial, quasiment algébrique. On rit à Zazie, mais rarement de « bon cœur ». Et l'on en sort secoué, harassé, moulu, la tête en feu et les nerfs déchirés, les séquences finales, celles auxquelles je faisais allusion tout à l'heure, atteignant presque les limites du supportable.

Zazie est un film qui vous abasourdit. Mais c'est aussi et d'abord un film qui fascine. La richesse de l'invention cinématographique ne confond pas moins que la richesse de l'expression. Il faudrait voir et revoir Zazie, non dans toute sa longueur, mais séquence par séquence, pour pouvoir inventorier cette profusion, cet enchevêtrement de gags qui constitue en quelque sorte la matière première du film. Gags, comme nous l'avons dit, dont Malle a plus d'une fois été chercher l'inspiration dans le fonds commun du cinéma, mais qu'il a su enrichir, renouveler, personnaliser par son talent. Cette réussite technique, basée sur une culture classique, s'inscrit d'ailleurs dans la plus moderne des perspectives. [...]

DOCUMENT 3 : « Zazie ou la comédie infernale », Michel CAPDENAC, *Les Lettres françaises*, 13 novembre 1960.

[...] Louis Malle, sans chercher à plaire ni à distraire bon marché, a réussi là un des films les plus authentiquement originaux, les plus subversifs, les plus lucifériens dans sa fausse loufoquerie, les plus insolentement insolites enfin que le cinéma nous ait offerts depuis longtemps. C'est un film de race, mais de race rageuse et mordante [...]. Il appartient en fait à la grande famille du Burlesque et s'installe dans un domaine qui était jusqu'ici l'apanage des Anglo-Saxons. Tout en payant sa dette à l'héritage de Mack Senett, W.C. Fields et les Marx Brothers, Malle innove à son tour avec une confondante maestria en se débarrassant de tous les poncifs d'une grammaire cinématographique dont il exploite les possibilités les plus secrètes. S'il manie le burlesque, c'est à la façon d'un détonateur. [...] Ce Zazie-show syncopé, malgré ses quelques temps (faussement) morts, m'a subjugué, envoûté, porté à la limite du malaise et du fou-rire.

Cet abîme ne réside pas dans une simple différence de ton, dans le passage brutal d'un genre à l'autre, dans la substitution du lyrisme de l'absurde à celui de l'amour. [...] [Louis Malle] a tenté au cinéma une expérience analogue à celle réalisée par Queneau à l'intérieur du langage. [...] Il a basé les effets comiques de son film sur une « *mise en cause systématique du réel* ». Il a cherché, pour ce faire, et c'était la seule solution possible, à créer un équivalent cinématographique au comique littéraire. La contraction du temps ou l'accélération du rythme des images, la destruction concertée du récit et du découpage traditionnels, correspondent ici à la chirurgie orthographique et aux inventions verbales. La collaboration de Malle et de Jean-Paul Rappeneau [...] s'avère heureuse puisque leur adaptation préserve miraculeusement la saveur unique et la truculence du roman, sa construction et ses dialogues (pour l'essentiel) mais encore ce qui en constituait le caractère corrosif : l'autocritique interne du langage des lieux communs et du sens commun.

En cela, il ne s'agit pas d'une œuvre comique, au sens ordinaire du mot, mais d'une œuvre dont le ressort est le *nonsense* (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit privée de signification, bien au contraire). Le *nonsense*, c'est le monde à l'envers, et c'est bien le cas de notre monde vu par une Alice qui débarque au pays des adultes avec les yeux d'une martienne. [...] Louis Malle cependant, est allé plus loin que Queneau dans son entreprise de démolition. [...] Nous sommes dans le chaos, dans l'incohérence, dans une incohérence préméditée, systématisée à l'extrême, qui a pour dynamique l'enchaînement précis et précipité des gags mariant la poésie et l'humour noir dans une sorte de furia plus violente encore et volcanique que celle du roman. [...]

Toutefois, Malle n'a pas besoin des martiens pour introduire le fantastique. Zazie lui suffit qui voudrait être astronaute, justement « pour aller emm... les martiens ». Il lui suffit de désaccorder le quotidien comme un piano désormais inutile. [...] Il procède donc à une extraordinaire accumulation de trucages, d'astuces, de simulacres, de trompe-l'œil et de trompe-l'ouïe. La bande-sonore subit des altérations à la post-synchronisation : son inversé ou ralenti ; la couleur et les éclairages versent dans l'irréalité, provoquent des contrastes et des heurts inattendus, déformant les visages, ou les révélant sous un jour secret. Les décors, les objets, les apparences semblent également saisis par le démon de l'instabilité et le déséquilibre des choses répond ainsi à celui des êtres et des faits. Le temps lui-même ne résiste pas à cette dynamite. Zazie entre en pyjama par une porte et ressort immédiatement après par une autre, toute vêtue au lendemain. Malle fait siennes, en les refondant en les remodelant au moule de son inspiration toutes les techniques puisées dans l'histoire du cinéma. Il ne ménage pas, du reste, les références et les citations, même les plus sibyllines. Son style joue ainsi sur de nombreux registres. En voici quelques exemples.

Le dessin animé. Malle se sert fréquemment de ses personnages comme des figures imaginaires d'un cartoon. Le dessin animé n'est-il pas le tremplin de l'impossible ? [...] Zazie se comporte comme Woody Woodpecker (notamment) jouant à son persécuteur mille tours, lui tendant mille pièges à métamorphoses...

L'insolite et le surréel. Paris est, avec Zazie, le principal personnage du film. Et de cette ville changée en jungle, Malle nous révèle le désarroi profond et la beauté paradoxale. [...] On n'oubliera pas de sitôt les embouteillages monumentaux qu'il a fixés sur la pellicule comme les phénomènes cancéreux de notre époque. [...] Il nous montre l'automobile comme un moderne minotaure dévorant l'homme et la rue ce qui l'amène tout naturellement à la satire : le car de touristes à impériale est équipé, comme une salle de l'O.N.U., d'écouteurs individuels, et la traduction est simultanément dans toutes les langues. Y compris le belge (c'est-à-dire l'accent wallon), quant à l'étage supérieur, il devient la cabine d'un avion où l'hôtesse de l'air apporte leur plateau aux passagers. Louis Malle décortique féroce la banalité. La Foire aux puces, avec ses multiplications du même objet, statuette de singe ou corsage, devient le cabinet des mirages d'un Musée Grévin de la camelote. L'appartement de Gabriel, avec ses portes coulissantes et sa verrière que traversent les lumières de la ville, tient de l'aquarium et du kaléidoscope. [...]

La métaphore. Une chaussure ou une bottine deviennent ainsi tour à tour boîte à musique, revolver (et le tireur souffle sur la pointe encore fumante du soulier) ou simplement papillon (invisible) qui voltige aux yeux de Zazie et vient docilement se poser sur son pied. [...]

La parodie. Elle tient une place importante dans le film et sa verve n'épargne rien, pas même l'auteur. Il prend pour cible quelques compagnons de la nouvelle vague (ce qui ne l'empêche pas, modifiant légèrement une phrase du roman, de faire dire à Zazie : « *La nouvelle vague, elle vous emm...* »). Une des plus célèbres séquences d'*Hiroshima mon amour* est ainsi mise en caricature avec une diabolique habileté. La confession de Zazie se superpose à celle d'Emmanuèle Riva, selon le même principe : gros plan sur le visage, fondu enchaîné, voix « off » qui commente sur le ton du monologue *pathos* de Marguerite Duras. [...] Marceline (Carla Marlier) prend des faux airs de Jeanne Moreau en écoutant les déclamations enflammées du flic, et la scène, illustrée comme dans *Les Amants* par la musique de Brahms, est des plus cocasses. [...]

Mais [...] nous sommes très loin ici du film comique auquel est habitué le grand public. A l'instar de Resnais et Godard, si Louis Malle s'est préoccupé avant tout de problèmes d'écriture cinématographique, qu'il résout du reste avec virtuosité, son film n'en est pas moins marqué douloureusement par le tragique contemporain dont témoignent Hiroshima ou A bout de souffle. C'est une question de transposition. On rit certes, à perdre haleine, à bien des passages d'une désopilante drôlerie. Mais au-delà de cette première réaction, il est impossible de ne pas éprouver une sorte d'angoisse sous-jacente. Car la vision du monde qui s'exprime ici est fondamentalement pessimiste, sinon désespérante. La drôlerie n'y est qu'une fausse façade et les personnages, une



fois tombé leur masque de carnaval, n'y sont plus que les tristes pantins d'une comédie infernale, celle que nous donne une société qui s'effondre. La caméra de Louis Malle nous y emporte, vertigineusement. Dans cette chevauchée fantastique, qui pourrait aboutir à celle de l'apocalypse, la visite de la Tour Eiffel devient une scène onirique, avec Gabriel voletant d'une poutrelle à l'autre, en déclamant le texte de Queneau sur le ton du monologue d'Hamlet. Le rêve de Zazie qui s'endort, place Pigalle, est à peine plus aberrant, avec ses couleurs et ses formes fantomatiques, que la réalité elle-même. Mais soudain avec l'homérique bataille finale de la brasserie [...] la farce brusquement tourne à la tragédie. C'est la guerre et le fascisme dans leur absurdité, dans leur horreur, qui envahissent l'écran et semblent être l'aboutissement possible de ce chaos, de ce monde absurde dont nous venons de voir la désagrégation. Le fascisme avec ses vraies chemises noires, ses vraies rafales de mitraillettes, ses discours pompeux et vides entonnés par un orateur au physique mussolinien. Dans le roman, on voyait intervenir un « escadron de spahis jurassiens ». La modification voulue par Malle, qui n'altère pas le sens de l'épisode, n'est certes pas gratuite, mais sa signification dépasse dramatiquement le texte littéraire. La scène est d'une violence à vous couper le souffle [...]. Le dérisoire de la rombière qui s'écroule sous les vraies balles en s'exclamant : « Et pourtant, j'avais des rentes » sonne ici le glas des illusions et de la comédie. La plaisanterie finit dans le sang. Cet avertissement qui conclut en fait le film lui donne, de toute évidence, un sens rien moins que comique. Il fait écho, dans sa noirceur cruelle, à nos plus graves inquiétudes. [...]

Zazie, c'est un peu Zadig qui promène dans le labyrinthe infernal de notre planète ses étonnements, sa logique, son visage d'ange gouailleur. [...] La sagesse de Zazie contrebalance la folie de l'ensemble et introduit dans le film un ferment de pureté. [...] Le film, poursuivant un des propos essentiels du roman, est de bout en bout une implacable satire d'une certaine érotomanie à la mode (notamment au cinéma). L'obsession de la sexualité y est traitée sous forme de pastiches si violents et démystificateurs qu'ils devraient interdire toute fausse interprétation. Le rôle de Zazie est donc essentiellement celui d'un catalyseur de l'insolite.

DOCUMENT 4 : « Zazie dans le méli-mélo », Michel DURAN, *Le Canard enchaîné*, 2 novembre 1960.

Keskifeparir ? C'est le film de Louis Malle.

Soyons juste : au début, on sourit, le langage de Zazie amuse, les images sont animées et puis, au bout d'un quart d'heure, les muscles zygomatiques se détendent, on suit les péripéties avec une attention de plus en plus déçue, à la consternation suit l'accablement, le film semble interminable, le mot fin arrive enfin. [...]

Louis Malle, en faisant son film, a voulu, à son tour, faire la critique interne de l'écriture cinématographique. Moi, je veux bien. Mais j'ai eu l'impression en voyant le résultat qu'il a voulu vider le comique cinéma de ses vertus. Le résultat, il faut bien le dire, est concluant : les gags les plus éprouvés, garantis inusables, ratent avec une régularité et une précision diaboliques.

Et pourtant Louis Malle, qui a de la culture cinématographique, nous donne un échantillonnage complet de ce qui a été fait dans le genre depuis Mac Sennett à « Helzapoppin » et au dessin animé, en passant par René Clair, Charlie Chaplin, les Marx Brothers et les films surréalistes. Il utilise le ralenti, l'accélééré, le trucage et les coupes, avec une science indéniable. [...]

C'est un film de snob distingué, réalisé pour les Marie-Chantal de ciné-clubs très fermés qui se pâmeront d'admiration devant ce déluge de comique raté, de gags qui font floc, tout ce brio inutile, cet interminable morceau de bravoure dans le vide.

DOCUMENT 5 : « Zazie dans le métro », Pierre-Jean GUYO, *La Croix*, 5 novembre 1960.

Méoukikourdonktan ? se demande le spectateur moyen en voyant s'agiter sur l'écran les héros de Queneau-Malle. Car il y a des gens venus là – avec leurs gosses ! – pour rire un brin devant un film gentiment parigot où la langue verte pousse toute seule entre deux bobines, sur fond d'accordéon.

Et, de fait, on commence par rire. Le rythme saccadé, le montage-puzzle du film déconcertent un peu le public, mais au fur et à mesure que le temps passe et que les candidats au loisir normal découvrent qu'ils sont assis sur un baril de dynamite, mèche allumée, on ne rit plus du tout. On aurait même tendance à se fâcher quand voltigent les plats de choucroute de l'ultime bataille.

« Sékompletmantidio ! » ajoute le bon peuple en ayant conscience d'avoir laissé la nouvelle vague emporter son argent.

Non, ce n'est pas complètement idiot, et quelques explications feront comprendre le propos de Louis Malle. [...]

Au fait, de quoi s'agit-il ? De nous montrer une petite fille en proie au monde des grandes personnes. Au monde à l'envers, absurde, pervers, au monde méchant des grandes personnes. [...] En même temps qu'elle découvre Paris, Zazie découvre la vie à l'envers, absurde, perverse, la vie méchante des grandes personnes et elle rit. [...] La fine mouche comprend d'ailleurs peu à peu à qui elle a affaire : les masques se soulèvent, les passions éclatent, la révolution, la guerre submergent la ville... Les hommes tels qu'ils sont et non tels qu'ils voudraient qu'on les croie... [...]

Voilà la « ligne ». Malle brode tout autour un point très fantaisie. Il nous assomme littéralement de gags. C'est une avalanche, un déluge de gags. De quoi donner des nuits blanches aux animateurs de ciné-clubs.

C'est là d'ailleurs le reproche qu'on peut faire à l'auteur.

Il en a remis. Abondance de biens nuit parfois à un film qui se veut comique (même comique amer). [...] En revanche, il y a des trouvailles remarquables, comme cette patrouille allemande traversant la rue quand nos héros évoquent le temps de l'occupation..., ou le bal des embouteillages, ou le gag du monument-dont-personne-ne-sait-le-nom. [...]

Louis Malle, à notre sens, a gâté son œuvre en l'acheminant en une savante gradation vers un nihilisme presque absolu. Nous assistons à une entreprise de destruction quasi-totale. Il ne reste plus rien, pas même le décor, brisé en mille miettes par miliciens, chemises noires et GI's réunis ! On se demande avec quel matériel Louis Malle va tourner son prochain film, s'il a encore envie d'en tourner [...].



DOCUMENT 6 : « Zazie dans le métro », Etienne FUZELLIER, *Education nationale*, 17 novembre 1960.

[...] Le premier problème que lui posait l'adaptation de Zazie dans le métro était [...] de trouver des équivalences cinématographiques qui lui permettaient de transposer en effets visuels les caractères formels du roman, et les effets de surprise que le romancier en tire, notamment par la transcription phonétique des dialogues. Il s'en est expliqué dans une interview, et à cité comme exemple de ces équivalences la scène où Zazie entre dans sa chambre en chemise de nuit et en ressort aussitôt tout habillée. Et ce détail significatif me semble très révélateur de l'erreur où Louis Malle a été conduit par l'excès même de ses connaissances et de ses ambitions.

Que son film soit un répertoire extrêmement riche de moyens, de gags, d'artifices techniques destinés à provoquer l'effet de rupture comique, c'est indiscutable. Accélérés et ralentis ; montages surprenants ; utilisation en contrepoint du son et de l'image ; effets de ricochet (comme dans la séquence où plusieurs personnages se confient à l'oreille les accusations que Zazie a portées contre le cafetier Turandot) ; exploitation visuelle de l'association d'idées (le capitaine du navire arrosé par les vagues sous le phare du dernier étage de la Tour Eiffel, ou le passage de la patrouille allemande pendant la conversation sur l'occupation) ; intervention du burlesque impossible et injustifié (Zazie ramenant Troussaillon vers elle avec un énorme aimant, ou se dédoublant pendant la poursuite) ; parodie « intérieure » pour les initiés (le leitmotiv musical des Amants éclatant pendant une scène de « coup de foudre », elle-même stylisée dans la manière des films muets des hautes époques, ou l'apparition d'un sous-titre de même origine, ou la descente des escaliers de la Tour Eiffel décalquée de la séquence analogue de *L'or en barres*) ; tout est présent dans cette somme, jusqu'aux tartes à la crème, et aux véhicules démantibulés de Mack Sennett. Mais cette abondance est extrêmement dangereuse parce qu'elle conduit à un mélange d'effets incompatibles. [...]

La destruction critique et réaliste est incompatible avec la destruction irréaliste et absurde ; ou bien on présente un univers vraisemblable dont on fait la satire, ou bien on lui substitue un monde impossible dont l'absurdité même devient source de comique. Louis Malle a choisi l'absurde, ce qui était parfaitement légitime ; mais son erreur, à mon sens, a été de ne pas être fidèle à son choix [...]. Il a voulu faire de son film une dénonciation du chaos, de Zazie l'ange qui vient annoncer la destruction de Babylone. C'est dire qu'il prétend faire reconnaître dans le monde où gravitent ses personnages une image authentique du nôtre. [...] Le résultat, c'est que le comique grince, devient gênant, étouffé par ses propres richesses et par la fureur vengeresse et désordonnée qui l'anime ; ce qui était supportable dans le roman prend ici une sorte d'acharnement sadique qui finit par fatiguer. [...]

La séquence finale [...] porte à son comble ce délire : la destruction ne s'opère plus ici par le style et la forme, mais dans la narration elle-même. Tout s'écroule, jusqu'aux décors. [...] J'ai peur que, tout compte fait, on ne retienne que des détails de ce film pourtant concerté, composé, monté, avec le plus grand soin : c'est que son unité est factice, et que cette bombe infernale se détruit elle-même. Et en dépit des intentions de l'auteur, de son romantisme, du scandale et du désespoir, je crois bien qu'elle ne détruit qu'elle-même. [...]

DOCUMENT 7 : « A Zazie », Georges SADOUL, *Les Lettres françaises*, 17 novembre 1960.

Je reviens sur le film non pour analyser le film lui-même (Capdenac l'a fait avant moi), mais ses nouveautés dans la forme et dans le fond.

La première est sa conception du montage. On emploie à l'étranger l'expression *Trick-film* (film à trucs) pour désigner un vaste genre, qui comprend notamment le dessin animé. Il y a une grande part de *trick-film* dans Zazie. Malle ne se contente pas de composer des images, il les manipule dans leur mouvement et leur liaison. Comme Zecca ou Méliès, il utilise avec certains procédés venus du théâtre, l'accélération, le ralenti, et surtout le montage conçu comme un truquage, comme en 1900, au temps des « *déshabillages impossibles* ». Zazie ouvre une porte en chemise de nuit et sort de l'autre côté toute habillée. Même procédé, mais de mise en scène : si l'on parle de l'occupation, des soldats Feldgrau traversent Paris, qui ne viennent pas de Mourmelon, mais des années quarante...

Le Paris de Zazie a été composé en utilisant le montage comme un truc. La petite fille habite près du Châtelet. Elle tourne le coin de la rue : la voici passage des Panoramas, à la Foire aux Puces de Saint-Ouen. Malle, qui a créé une géographie imaginaire de la capitale, a déclaré à Michèle Solente : « *Je n'aime pas le Paris populiste. Je l'ai montré insolite et familier. Historiquement très précis : les encombrements, le côté déclamatoire de la tour Eiffel. Dessous, j'ai essayé de retrouver le Paris des surréalistes, le Paysan de Paris d'Aragon, le Paris romantique détruit par Haussmann* ». [...] L'hommage à Eiffel était moins imprévu. [...] Ces précédents n'ont pas empêché Malle de nous donner à voir une Tour toute nouvelle, où se déclame sur un ton Comédie Française au T.N.P. un burlesque monologue d'Hamlet, signé Queneau.

Avec ses décors parisiens, Malle s'affirme comme un grand poète paysagiste. Il se rattache à Delaunay ou Aragon, nullement à Utrillo et Carné, Marquet et René Clair, ou même Feuillade et Becker. [...]

Si je n'évalue pas Malle à Resnais (qui a 40 ans), je le situe parmi les moins de 30 ans dans le peloton de tête, aux côtés de Truffaut et Godard. L'avenir nous dira lequel de ces Trois Grands se détachera nettement des deux autres.

DOCUMENT 8 : « Zazie dans le métro. Un bain de boue », C.-M. TREMOIS, *Télérama*, 13 novembre 1960.

Il y a quelque chose de plus grave que l'ennui que provoque ou non la vision de Zazie. C'est son aspect foncièrement déplaisant. Il est déplaisant d'avoir fondé le comique d'un film sur le rapport d'une petite fille lucide et d'un monde frelaté.

Mais ce monde, dira-t-on, est celui de marionnettes dépourvues, heureusement, de la moindre humanité. Sans doute, mais il n'en est pas de même pour Zazie. Zazie est bien vivante. [...] S'il ne me gêne pas d'entendre cette petite fille proférer des gros mots, je ne trouve pas drôle, par contre, qu'elle puisse être amenée à poser avec insistance des questions sur les « homosessuels ». [...] Enfin, je trouve révoltant qu'elle n'ait pour partenaire tout au long de ce film que des invertis des deux sexes, un satyre, une femme hystérique, quelques voyeurs et j'en passe. Il y a un malentendu



au départ : si Malle voulait fustiger avec cruauté le monde où nous vivons, il aurait dû essayer de nous toucher. S'il voulait simplement nous faire rire, point n'était besoin d'aller chercher une petite fille.

DOCUMENT 9 : « Zazie dans le métro. Le brillant triomphe de l'absurdité goguenarde », Jean d'YVOIRE, *Télérama*, 13 novembre 1960.

A lui seul le titre donne le ton, si l'on veut bien le comparer au contenu du récit. Car justement le métro, objet de la curiosité de Zazie, est en grève ce jour-là. La raison aussi fait grève d'un bout à l'autre. Plus encore que le livre de Raymond Queneau, dont il est l'adaptation fort libre, le film nous transporte dans un univers ahurissant. Dès leur arrivée dans une gare parisienne, la jeune Zazie et sa mère, venues visiter Paris, se séparent pour se lancer dans une escapade d'aventures cocasses, débridées, extravagantes, dont le rythme laisse le spectateur pantois.

Zazie est un film dadaïste par excellence. Il renoue avec les folles poursuites et l'incongruité de René Clair dans Paris qui dort, Le Voyage imaginaire et Entracte. A la même époque fleurissaient les comiques à la Mack Sennett, dont Louis Malle et son scénariste Jean-Jacques [sic] Rappeneau n'ont assurément pas oublié les leçons. L'esprit des frères Marx n'est pas loin non plus, et le gag de la loge envahie d'une foule désordonnée s'inspire de la cabine d'Une nuit à l'Opéra. Les appellations fantaisistes rappellent encore encore Million dollar legs du vieux W.C. Fields, et l'esprit général du film, délire, agitation et satire, évoquent Hellzapoppin (en moins mécanique) aussi bien que les dessins animés américains. Toutes ces références – et j'en oublie – n'empêchent pas la profonde nouveauté du style, ce par quoi Malle dépasse ses devanciers. La folie de ce rêve éveillé, la puissance du cyclone où nous entraîne un étourdissant montage n'ont guère eu d'équivalent jusqu'à présent.

Au sein de cette tourmente se démène Zazie, même de douze ans à qui « on ne la fait pas », telle un ange tranquille et ironique au milieu de la tempête. [...] Tout se confond, le vieux aux desseins troubles et l'agent de police (ils ont le même visage), [...] la réalité et l'imaginaire constamment emmêlés (Sacha Distel sort du kiosque où il figure en affiche). L'église Notre-Dame-de-Lorette [sic] y devient tantôt Panthéon, tantôt Dôme des Invalides, tantôt Sainte-Chapelle. Pire enfin : les noms d'Albert ou Albertine, assurément empruntés à Proust, désignent aussi bien les hommes que les femmes. [...]

En tout cas nous devons louer l'extraordinaire « tempo », jamais démenti, et la maîtrise de la mise en scène que montre Louis Malle. Ce tempo renouvelé des vieux burlesques américains, que tout le talent de Tati n'a jamais su vraiment réussir, Louis Malle ne cesse de l'accélérer par des ellipses qui donnent aux gens, aux choses le don d'ubiquité, et au film la valeur d'un torrent dévastateur où nagent à la dérive les épaves de la réalité. Ce flot satirique n'épargne rien, ricane de tout, nous accable sans le moindre repos d'images étonnantes et destructrices. Nous assistons à l'autodafé d'une société.

Zazie est peut-être le plus brillant comique français depuis longtemps. C'est aussi l'ivresse baroque d'un monde en mouvement frénétique, qui révèle son néant central. Les gros mots et les provocations verbales ou autres qu'accumule le film ne sont que l'écume de ces tourbillons. Ce qui est pire autant qu'admirable, c'est la science du jeu de massacre. [...]

DOCUMENT 10 : « Au pied de la lettre », André S. LABARTHE, *Cahiers du Cinéma*, décembre 1960, n° 114.

Le passage de Zazie à l'écran est bien propre à soulever de nouveau ce lapin blanc de la critique de cinéma qu'est le problème des équivalences. [...] D'abord, dès qu'on avoue chercher des équivalences, on avoue par le fait même une impuissance, une sorte de reconnaissance tacite que l'entreprise est désespérée. Zazie au cinéma ne peut pas être Zazie dans le roman. La preuve : la Zazie du roman ne va jamais au cinéma ! « Le roman et le film, dit d'ailleurs Queneau, ça fait deux, comme chacun sait ».

Roland Barthes a parfaitement montré comment le roman de Queneau, au-delà de son apparente simplicité, faisait le procès de la Littérature. [...] Trouver l'équivalent cinématographique du roman de Queneau était essentiellement trouver une équivalence à sa cible. Le film de Louis Malle s'en prend donc au cinéma lui-même, plus exactement à la rhétorique du cinéma. Telle est du moins son ambition. [...] Peut-on s'en prendre à la rhétorique du Cinéma comme Queneau s'en prend à la Littérature ? Et, dans ce cas, le film de Louis Malle a-t-il atteint son but ?

Je dis tout de suite que l'adaptation proprement dite n'est pas directement en cause. Elle est d'ailleurs mieux que satisfaisante, puisque les inévitables petites trahisons de détail servent elles-mêmes le dessein général du film. Malle a rajeuni le personnage de Zazie et il a eu raison. De quatre ans plus âgé, il perdait sa fonction, entrait fatalement dans le sérieux de l'intrigue par la porte de l'érotisme. Pour que Zazie pût porter sur le monde ce regard amusé et distant sur lequel repose la critique du langage, il fallait à tout prix que l'érotisme en fût chassé et passât avec le reste, du côté de la cible. (cf. la veuve Mouaque).

Quant aux personnages secondaires, ils obéissent aux lois générales qui régissent toute transposition. Porter un personnage de roman à l'écran, c'est toujours en dissiper le flou, en gommer le halo qui l'entoure. C'est donc, en un certain sens, le simplifier. Mais d'autre part, c'est aussi en proposer une nouvelle énigme. Il y a donc, du roman au film, plutôt un déplacement qu'une modification de l'épaisseur romanesque des personnages [...].

Mais cette fidélité à la lettre de l'intrigue [...] ne pouvait pas suffire à résoudre le problème de cette critique du langage que Malle affirme avoir été son but essentiel. Zazie est donc aussi un film expérimental. Malle se livre à l'exploitation systématique de toutes les ressources que le cinéma en tant que technique mettait à sa disposition. [...] Seulement voilà : tous ces truquages, toutes ces techniques, tous ces trucs, qui désintègrent le réel à la façon d'une grenade, ne contreviennent jamais à la loi de réalité qui régit le cinéma. [...] Désintégrer le réel, c'est le reconnaître, c'est lui délivrer et lui retirer en même temps son certificat d'existence. Louis Malle se trouvait donc acculé à une insurmontable contradiction, contradiction qui tenait à la nature même de l'art du cinéma. [...]

Louis Malle a si bien senti cette impossibilité fondamentale qu'il fit porter son effort sur un tout autre objectif, la critique des genres. Critique apparemment plus facile, plus extérieure à son objet. Il parodie donc successivement le western, la comédie musicale, l'épopée, le dessin animé, mais cela est-il nouveau ? [...] Et puis, cette critique est-elle efficace ? On peut en douter si l'on songe que finalement Zazie elle-même appartient à un genre.

Le retour de bâton n'était pourtant pas ici inévitable. Le cinéma moderne nous fournit plus d'un exemple d'œuvres sans genre, à commencer par les films de Tati qui en arrivent, par des voies plus modestes, à détruire de l'intérieur le genre auquel elles semblaient d'emblée appartenir. Et le cinéma moderne n'est-il pas incessante démythification du cinéma ? Ne se situe-t-il pas au-delà de ces derniers bastions de l'académisme que sont les genres, au-delà des larmes, au-delà du rire, enfin au cœur du réel ? [...]



DOCUMENT 11 : « Malle et la foudre », propos recueillis par Martine MONOD, *Les Lettres françaises*, 10 mars 1960.

Martine MONOD : Pourquoi Zazie, Louis Malle ?

Louis MALLE : Parce que Zazie, ça m'a ébloui. Quand je l'ai lu, ce n'était pas encore un best-seller. Mais j'ai trouvé ça merveilleux. J'avais envie depuis longtemps de mettre à l'écran un Queneau. Ma première idée... [*Il rit un peu*]. Je devrais dire ma première passion, c'était *Pierrot mon ami*. Seulement, il fallait reconstituer Luna-Park. Ça devenait un film terriblement cher... Maintenant, j'ai Zazie. Et je n'ai plus envie de faire que des films comiques. [...] [*Dans Zazie*] nous pouvions faire réaliste, insister sur le côté quotidien, des personnages médiocres, une espèce de fausse réalité qui n'existe pas vraiment, mais qui peut faire illusion... Au cinéma, la donnée de base est très réaliste, c'est une image. Je me suis donc trouvé, avec Zazie, confronté avec la réalité. Elle n'existe pas... [...] La réalité, ce n'est qu'une façon de regarder. Elle n'existe que dans l'œil qui la regarde. Elle est absolument changeante. Zazie débouche sur un complexe métaphysique. C'est un petit être très pur, très dur, très implacable, très calme. Pleine de certitude, elle n'est pas encore entrée dans l'univers angoissé des adultes. Dans le livre, il y a un contrepoint systématique entre elle et ce qu'elle définit comme « *l'univers des vieux cons* ». Zazie démolit les superstructures. C'est abominablement confortable ! C'est aussi sa raison d'être.

Martine MONOD : Comment avez-vous résolu la question très importante du langage ? Queneau a sa méthode. Quelle est la vôtre ?

Louis MALLE : Aucune ! Ce n'est que par l'image – élément propre du cinéma – que je résoudrai un problème cinématographique. Le langage de Queneau nous livre la formidable insolite de la réalité. L'image doit transmettre la même réalité. [...] On s'est étonné que je fasse Zazie ; mais Queneau est un précieux. Quelqu'un dans le genre des familiers de l'hôtel de Rambouillet... Zazie m'a séduit notamment parce que c'est un univers raffiné. C'est le contraire de la vulgarité. Il recherche le mot rare, comme moi l'image ! [...] Le comique, pour moi, c'est une découverte. Je ne suis pas très sensible à la comédie de mœurs – enfin, à l'action dramatique, avec une situation comique poussée à l'extrême. On retrouve Jarry, que j'adore : « *Ce qui me fait rire, c'est quand ça va plus loin que ça* »... Le vrai comique naît dans la violence...

DOCUMENT 12 : « Zazie, premier film drôle de la vague 1960 », PALINURE, *Radio Cinéma Télévision*, 16 avril 1960.

Enfin un film français vraiment comique et qui va tenter de se moquer des conventions sans trahir ni l'intelligence, ni l'humour, ni le cœur : c'est le dessein de Louis Malle qui tourne en ce moment, à Joinville, l'un des best-sellers de la littérature non-conformiste : Zazie dans le métro, de Raymond Queneau. [...]

PALINURE : En « bloudjinnzes » - comme l'écrivait Queneau, spécialiste de l'écriture phonétique – et chemise bleu ciel je retrouve Louis Malle en pleine action. Il a peu de temps à mon consacrer entre deux prises de vues. Je lui laisse la parole :

Louis MALLE : Oui, cela peut vous surprendre après *Les Amants* et *Ascenseur pour l'échafaud* de me voir tourner un burlesque. – Mais on s'y est trompé. – Mon vrai tempérament me porte vers une vision ironique de la vie. Déjà, à l'I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) j'avais tourné comme examen pratique un court métrage parodique « *Craséologie* ». Et je rêvais de filmer « *Les Exercices de style* » de Queneau déjà – ou de retracer la vie de Jarry – Ionesco est un ami. Je ne suis pas du tout fait pour le mélo.

L'histoire de « *Zazie dans le métro* » me fait rire. J'espère que cela amusera aussi les spectateurs de pénétrer dans cet univers de saine insolence dévisagé par les yeux d'une gosse qui considère, très lucidement, que ses aînés vivent dans un monde de fou et qui le leur dit sans mâcher ses mots. Le problème était de retrouver à l'écran le rythme volontairement haché du livre : alors, mes décors se bousculeront ; mes personnages changeront de voix et je les filme souvent à 16 images – seconde (l'accélééré du muet) ; le maquillage très bien compris par Aïda Carhange les stylise selon leurs caractères, leurs travers et leurs drôleries ; la photographie de mon opérateur, Henri Raïchi, tente de créer un climat à la fois réaliste et transposé d'un univers assez flou de pantins survoltés ». [...]

DOCUMENT 13 : « Entretien avec Louis Malle », André FONTAINE, *Le Monde*, 27 octobre 1960.

André FONTAINE : Comment avez-vous résolu le problème de l'adaptation de Zazie, Louis Malle ?

Louis MALLE : D'abord, j'ai énormément aimé le livre. J'ai une grande admiration pour Queneau. Sans qu'on s'en doute, c'est un des seuls écrivains en France actuellement. Il s'est attaqué à la matière même de la littérature, c'est-à-dire le langage.

J'ai eu tout de suite envie de réaliser Zazie, et ce qui m'a le plus encouragé, c'est que tout le monde me le déconseillait parce que, de l'avis général, l'adaptation était impossible. [...]

Zazie, comme toute l'œuvre de Queneau, c'est d'une certaine façon une critique de la langue française qui est une langue fatiguée, qui a beaucoup servi, dans laquelle les mots se sont beaucoup dégradés. Ce qui était intéressant, c'était de trouver un équivalent cinématographique. [...]

Nous sommes à un tournant, et les cinéastes importants sont ceux qui s'attaquent à la matière même du langage cinématographique, à sa grammaire. [...] C'était amusant de faire avec un film comique une sorte d'inventaire du langage cinématographique et de ses possibilités, et c'était, à mon avis, le seul moyen de trouver un équivalent à ce qui fait l'intérêt du livre de Queneau. Ce



livre n'est pas du tout, comme beaucoup de gens l'ont cru, un livre grossier où une petite fille dit « *mon cul* » toutes les trois pages. C'est un livre des plus savants, des plus sophistiqués, des plus byzantins qui soient parus en France depuis très longtemps. Chaque phrase est une chose distillée. [...]

André FONTAINE : Vous êtes en train de faire l'hommage de Queneau, très bien. Mais que reste-t-il de son livre ? Vous avez prononcé un mot important : *équivalence* ; c'est plutôt cela que vous avez réalisé.

Louis MALLE : Nous avons gardé, en gros, les personnages, les situations et, en grande partie, le dialogue, ce qui peut paraître surprenant parce que ce dialogue est très cru. Mais nous avons essayé de faire entrer tout cela dans une sorte de ballet burlesque, de comédie tout à fait folle, tout à fait absurde, en essayant, par certains côtés, de retrouver la tradition du cinéma comique américain muet de la belle époque, en insistant beaucoup sur une réalité qui se dégrade. [...]

[Zazie] est, si vous voulez, un personnage pur et dur à la fois, comme sont les enfants, absolument cartésiens, qui n'ont jamais tort. Zazie se trouve en face d'un monde adulte tout à fait incohérent, chaotique comme est le monde réel, et qui se dégrade peu à peu au cours du film.

J'ai beaucoup insisté sur le fait que chaque décor se transforme. Chaque personnage est tiraillé, chacun ne sait pas très bien ce qu'il veut. Et cet univers chaotique est jugé par le regard très lucide d'une petite fille de dix ans.

Zazie, dans le roman, est un personnage de treize-quatorze ans, très petite femme ; elle a un côté Lolita qui nous gênait beaucoup parce qu'il enlevait de la force à notre démonstration et ça en faisait un personnage qui était un tout petit peu déjà du monde des adultes. Alors on lui a enlevé quatre ans. C'est une enfant. Elle ressemble beaucoup plus à « Alice » et c'est la grande chose de notre adaptation.

Les autres personnages du livre restent ; nous les avons souvent stylisés, transposés, mais pour moi le problème était surtout la forme du récit. J'ai voulu garder le côté humour froid du livre et le semblant de récit. Mais j'ai développé l'enchaînement des circonstances pour avoir une sorte de fausse intrigue.

André FONTAINE : Pouvez-vous citer en exemple une scène du livre et sa transposition ?

Louis MALLE : Oui : il y a la visite de la tour Eiffel. C'est un des morceaux de bravoure du film. Nous en avons fait une grande séquence où Gabriel, l'oncle de Zazie, perd ses lunettes et, à partir de ce moment, il perd absolument la notion des choses et il se met à marcher à travers la tour Eiffel, à sauter d'un escalier à un autre, à monter vers le ciel sur le toit des ascenseurs. Enfin, cette séquence devient complètement onirique et le personnage déclame un texte qui est celui de Queneau, une espèce de pastiche de méditation claudélienne, puis il arrive tout en haut et, finalement, il se jette dans le vide, mais se retrouve en bas après. Comme tout a été tourné en décor réel, c'est une séquence assez curieuse du film.

Ce qui m'a beaucoup intéressé, c'est de réaliser une transposition visuelle très, très poussée, et ensuite de faire ce film en couleurs.

En fait, si vous voulez, ce film c'est un peu une machine de guerre contre le réalisme, le néoréalisme, etc.

André FONTAINE : Le sujet n'est tout de même pas, pour vous, un simple prétexte ? En ce moment, certains prêchent pour la pure « mise en scène ».

Louis MALLE : Ce n'est pas de la mise en scène pure. C'est d'abord un film comique qui repose sur un enchaînement de gags et des événements de la vie. C'est une espèce d'illustration lyrique de la réalité. Par exemple, j'ai eu à traiter du problème des encombrements à Paris. Je pense que ça touchera beaucoup de Parisiens. Ce Paris d'un jour de grève de métro, on en a fait véritablement un cauchemar. On est, en ce moment, à la période du Salon de l'auto, le film va sortir bientôt, et les Parisiens verront bien que c'est à peine une exagération de la réalité. Ça devient pourtant une chose complètement démente, où tout s'embrouille, tout se mêle. [...]

DOCUMENT 14 : « Pourquoi avez-vous tourné Zazie ? Louis Malle répond aux questions de L'Express », L'Express, 27 octobre 1960.

L'EXPRESS : Pourquoi avez-vous eu envie de tourner « Zazie » ?

Louis MALLE : J'ai eu envie d'adapter le livre dès qu'il est paru. [...] A ce moment-là, je travaillais sur un roman de Conrad. Ce qui est drôle, c'est que je voulais tourner « Zazie » en un mois, à toute vitesse, en noir et blanc, pratiquement sans adaptation. Mon idée était de ne pas avoir de découpage et de travailler sur le livre. Finalement, avec Rappeneau, nous avons fait une adaptation qui nous a pris huit mois, et nous avons fait un film en couleurs [...]. Le contraire de ma première idée.

L'EXPRESS : Tout de suite, vous avez eu envie de traiter cela sur un ton un peu burlesque et irréel.

Louis MALLE : [...] Je ne crois pas qu'on puisse adapter une chose sans vraiment se l'approprier. [...] j'ai pensé que c'était amusant, au point où en était le cinéma actuellement, d'essayer de trouver au cinéma un équivalent de ce que faisait Queneau sur le plan littéraire : toute l'œuvre de Queneau est une espèce de critique de la littérature, qui est un moyen d'expression extrêmement fatigué et usé. [...] Il y a peut-être une faute dans « Zazie » : il y a trop de choses ; c'est trop riche. Nous avons certainement eu un complexe vis-à-vis de Queneau. On nous avait tellement répété que « Zazie » était d'abord et avant tout un comique orthographique... Forcément, ce comique orthographique disparaissait à partir du moment où le texte était dit au lieu d'être lu. Alors, on en a rajouté.



Au tournage, j'ai dû en supprimer parce que cela devenait infernal. C'était du comique au quatrième degré.

L'EXPRESS : Dans quelle mesure les vieux films comiques vous ont-ils influencé ?

Louis MALLE : Je ne crois pas avoir innové. [...] Je crois que le comique est quelque chose de très, très restreint. [...] Il y a des « séries », il y a une mathématique du rire. [...] Je l'ai un peu systématiquement prise à contre-pied. Voyez d'ailleurs Feydeau et les spécialistes du rire, cela ressemble à de la mécanique. Mais ce qui est très curieux, c'est l'œuvre de Chaplin. On s'aperçoit que le comique s'est peu à peu épuré et qu'il n'y a plus qu'un gag par bobine. Nous, au contraire, nous avons essayé d'avoir un gag par plan. C'est une espèce de folie, et nous l'avons fait exprès. Mais ce qui est très caractéristique, c'est vraiment qu'un gag tue l'autre : certains gags ne sont absolument pas exploités. [...]

L'EXPRESS : Dans la scène des embouteillages, vous faites une satire à la Tati ?

Louis MALLE : Ce n'est pas du tout réaliste. Mais je suppose que cela ne peut pas ne pas toucher les habitants des villes. Dans mon esprit, « Zazie » devait être la visite de Paris absolument comme dans un western ; un personnage pur et dur arrive dans une ville corrompue et la nettoie. C'était le schéma classique du bon western, celui qu'on aime. C'est pour cela qu'il y a des musiques de western au début et à la fin, avec ce train qui arrive et qui s'en va. [...]

L'EXPRESS : Ce que vous avez voulu faire est difficile, parce qu'en général un film comique est dans une certaine mesure un film narcotique. Les gens y vont pour s'oublier. Au contraire, vous, vous faites un film comique qui doit pousser les gens à chercher, à regarder, c'est-à-dire un film qui est le contraire du genre.

Louis MALLE : Je crois que le temps est fini du cinéma où les gens vont passer deux heures. En tout cas, ce public-là ne m'intéresse pas du tout. Il est clair qu'en ce qui concerne « Zazie », il faut peut-être orienter la publicité dans ce sens-là : que les gens doivent savoir qu'il vaut mieux qu'ils aient bien dormi la veille... Ce qui est en revanche très rassurant, c'est qu'on va peu à peu vers l'équivalent d'un public assez restreint, mais un public de gens qui ont des références, une culture. [...]

L'EXPRESS : Les spectateurs ont fait des progrès.

Louis MALLE : [...] le film comique est un champ d'expérimentation fantastique : on peut faire n'importe quoi. Avec « Zazie » je me suis aperçu qu'on pouvait faire des choses tout à fait stupéfiantes. En particulier, il y a une chose qui est très systématique, c'est la construction de la scène après l'énorme engueulade entre Turandot et Gabriel. Il y a un personnage qui sort du champ : c'est toujours Noiret. On le retrouve aussitôt. Si cela se passait dans le temps réel, on ne le retrouverait que trois ou quatre minutes plus tard. Par exemple, il part en chemise. On le retrouve instantanément habillé. [...] C'est une espèce d'habillement-digest. Le dîner est aussi un dîner-digest. Je crois que dans l'Art le raccourci occupe une grande place. [...] Mais il y a tout de même des limites à la désintégration d'une scène. Il y avait des moments où l'on démolissait tellement une scène qu'elle n'existait plus [...]. Cela devenait impossible. Voyez la scène de Gridoux et Troussaillon : c'est vraiment le dialogue de Queneau qui est génial... ces gens qui ne savent plus comment ils s'appellent. Moi, je voulais que, peu à peu, ils se perdent, et il y avait des plans, d'abord de Paris, puis de l'Europe vue d'avion, puis de la terre, puis des galaxies. Je voulais que cela devienne quelque chose de complètement délirant. Mais ce n'était pas possible. On a essayé. [...]

Et puis, il y a un autre personnage qui me touche beaucoup : c'est Troussaillon. Ces gens, qui connaissent leurs désirs sans connaître leur identité : on sait souvent plus facilement ce qu'on désire et ce qu'on souhaite que ce qu'on est véritablement. Et puis, il y a cette espèce de volonté de puissance du personnage de Troussaillon. Nous avons été très aidés par le fait que l'acteur étant Italien il a pu faire un pastiche de Mussolini.

L'EXPRESS : A quoi correspond l'apparition des Chemises Noires ?

Louis MALLE : C'est une parabole. A ce moment-là, le film n'est plus du tout comique et devient même assez rigoureux. C'est l'engrenage de l'Histoire. Les gens cassent des verres, et puis ça tourne à la guerre mondiale. Au fond, tout le film est une parabole. Le comique est le moyen le plus efficace, bien au-delà du réalisme, de démonter les mécanismes d'une société en voie de désintégration. De nos jours, la tragédie est un pléonasme. Si j'ai traité « Zazie » dans l'absurde et l'irréel, ce n'est pas gratuitement, c'est parce que le monde où nous vivons est absurde et irréel. Ce film est finalement plus réaliste que ne le serait une « tranche de vie » sur le même thème. Toutes les recherches d'écriture, toutes les astuces techniques, toutes les tentatives en vue de désintégrer le langage cinématographique n'ont de but et de sens que parce qu'il s'agit d'exprimer ce dont témoignent notre cœur, notre cerveau et nos sens effrayés : je veux dire un univers moderne cahotique, violent, informe, terrible, mais aussi fascinant et beau. [...] En ce qui concerne le cinéma, je peux vous dire que nous n'avons fait encore que les premiers pas dans la voie d'un art absolument moderne, et par le contenu et par l'expression.

DOCUMENT 15 : Extraits de *Conversations avec... Louis Malle*, de Philip FRENCH, Paris, Denoël, 1993, trad. de l'anglais par Martine Leroy-Battistelli (Chapitre 1 : « Paris et les années de formation »).

Philip FRENCH : Après Les Amants, il y a eu un changement de vitesse radical avec Zazie dans le métro. Qu'est-ce qui vous a séduit dans le roman de Raymond Queneau ?

Louis MALLE : A l'origine, c'était la difficulté. Le livre venait de sortir et je crois que c'était la première et peut-être la seule œuvre de Queneau à être un best-seller. C'était très drôle et c'était le



roman dont tout le monde parlait. Un producteur avait pris une option dessus, René Clément devait le réaliser, mais je pense qu'ils ont dû très vite se rendre compte que c'était infaisable. Tout le monde me disait : « *Laisse tomber ce livre, tu n'en feras jamais un film, c'est impossible.* » Mais je l'adorais.

Philip FRENCH : On a estimé qu'il était impossible de le traduire, de façon satisfaisante, dans une langue étrangère, et encore plus d'en faire un film.

Louis MALLE : Je me souviens d'avoir dit, dans une interview, qu'il me faudrait une bonne dizaine d'années pour devenir un metteur en scène correct. Après mes deux premiers films, je m'étais rendu compte que ce métier était bien plus compliqué que les gens ne le pensaient, moi compris. J'avais donc très envie de me livrer à des expériences. Je trouvais que le pari qui consistait à adapter *Zazie* à l'écran me donnerait l'occasion d'explorer le langage cinématographique. C'était une œuvre brillante, un inventaire de toutes les techniques littéraires, avec aussi, bien sûr, de nombreux pastiches. C'était comme de jouer avec la littérature et je m'étais dit que ce serait intéressant d'essayer d'en faire autant avec le langage cinématographique. J'ai demandé à mon ami Jean-Paul Rappeneau de m'aider pour l'adaptation, ma société de production a acheté les droits et nous nous sommes attaqués au scénario. Ça a été beaucoup plus long que je ne prévoyais. A cette époque, j'avais l'habitude de travailler très vite.

Mais *Zazie* nous a donné du fil à retordre parce qu'on cherchait constamment des équivalences à ce que Queneau avait fait avec la littérature. J'ai même été si loin dans ce sens qu'il y a beaucoup de choses dans *Zazie* qu'on remarque à peine ; d'une certaine manière, c'est trop compliqué. De nombreuses scènes sont tournées à huit et parfois à douze images secondes, mais on ne s'en aperçoit pas parce que les acteurs jouent au ralenti. C'était facile pour Philippe Noiret, un merveilleux comédien... c'était son deuxième rôle au cinéma, il avait fait avant *La Pointe courte* avec Agnès Varda... mais c'était beaucoup plus dur pour la petite qui ne s'était jamais trouvée face à une caméra. Quand ça marche, et ça ne marche pas toujours, on a l'impression que tout fonctionne à la vitesse normale, mais en arrière-plan il se passe des choses qui vont trois fois plus vite qu'elles ne devraient. C'est grisant, la pesanteur en accéléré.

Je me suis également livré à certains essais que personne n'a remarqués. Par exemple, dans la scène où la fillette et Troussaillon sont installés à une table, en train de manger des moules, le plan sur elle et le contrechamp sur lui ont le même arrière-plan. Techniquement, c'était incroyablement compliqué et, une fois monté, ça paraissait presque normal, en dehors de cette anomalie du même arrière-plan. Je pensais que le public s'en apercevrait et riait. Mais personne n'a rien remarqué. Bien entendu, on ne regarde jamais les arrière-plans. Ce qui se passait entre les deux personnages était suffisamment drôle pour monopoliser l'attention du spectateur. Mais je m'étais rendu compte que ça fonctionnait très bien, si bien même, que j'ai recommencé plusieurs fois, dans des films dramatiques, quand j'estimais que l'arrière-plan n'était pas intéressant. Une des premières œuvres de Queneau était intitulée *Exercices de style*... Voilà ce que c'était pour moi, un exercice de style pour approfondir ma connaissance de ce mode d'expression.

Mais il y avait encore bien autre chose, évidemment. Je crois que j'ai trouvé, avec *Zazie*, ce qui a certainement été le thème central de films comme *Lacombe Lucien*, *Le Souffle au cœur*, *Au revoir les enfants* et sans aucun doute *La Petite*, des films centrés autour d'un enfant ou d'un adolescent, qui découvre l'hypocrisie et la corruption du monde des adultes. Ça me semble évident aujourd'hui, mais je ne sais pas si j'en avais conscience à l'époque. La fin du film est calquée sur le livre. Dès le début, quand elle arrive à Paris, elle veut voir le métro – « *Le métro, le métro* » - mais le métro est en grève. Enfin, ce matin-là, la grève est terminée, mais elle dort encore quand elle le prend pour aller à la gare retrouver sa mère qui vient de passer quarante-huit heures avec son amant. Elles s'en vont, elle est à la fenêtre du train, et sa mère lui demande : « *Alors, Zazie, qu'est-ce que t'as fait pendant ces deux jours ?* » et elle répond : « *J'ai vieilli* ». C'est la dernière phrase du livre. D'ailleurs, je l'ai reprise dans *Milou en mai*, pour la petite fille... je me suis cité moi-même en quelque sorte.

Philip FRENCH : On n'a jamais l'impression qu'elle puisse susciter un intérêt sur le plan sexuel – sauf peut-être pour Troussaillon. Est-ce parce que les temps ont changé ? Il vous était alors possible d'en faire une sorte de redoutable Shirley Temple... Shirley Temple dans un rôle de lutin.

Louis MALLE : Oh, on pourrait dire aussi qu'elle est l'anti-Shirley Temple. Récemment, j'ai vu quelques films de Shirley Temple, avec ma fille qui a six ans et qui en raffole. Temple est toujours adorable, alors que *Zazie* est une gamine turbulente, qui dit des gros mots, et qui conteste tout ce qu'on lui dit de faire. Elle terrorise les adultes, ce qui est très gai. Mais l'univers qu'elle découvre est affreusement chaotique, il n'a aucun ordre, aucune signification, chaque protagoniste subit des transformations. Aussi, à chaque fois qu'elle croit comprendre ce qui est en train de se passer, quelque chose d'autre survient, et elle s'aperçoit que tout est changé. Qui du reste n'en a fait l'expérience ? C'est un phénomène que j'observe tous les jours : le monde n'est jamais exactement ce qu'il est censé être. Ce qui est capital dans *Zazie*, et que je continue non seulement à découvrir mais à mettre de plus en plus dans mes films, c'est que les gens – et surtout les adultes – font toujours le contraire de ce qu'ils disent. Les mensonges fondamentaux de l'existence. Bien sûr, dans *Zazie*, c'est purement comique ; c'est le ressort de l'intrigue... son oncle, tout le monde lui ment en permanence. Elle n'arrive jamais à obtenir de réponse directe.

Dans un sens, ce film que j'ai tiré d'un livre et que je considérais comme un exercice s'est révélé être incroyablement personnel. J'y ai trouvé ce qui, dans l'avenir, allait devenir mes thèmes et mes préoccupations essentielles. Evidemment, dans sa forme, *Zazie* va très loin. J'y suis allé un peu fort !

Le dernier tiers du film n'est pas à la hauteur du reste, parce qu'au bout d'un certain temps la machine s'emballa. Je trouve que le film fonctionne bien pendant une heure, et puis, juste avant la fin, il devient plus confus. A mon avis, c'est sa principale faiblesse. Mais, en même temps, je suis content d'avoir eu le courage de le faire. Ce fut un bide monumental. On ne s'en souvient pas, parce que c'est devenu une sorte de film culte. De tous les films que j'ai faits pendant cette période, c'est le seul qui se déroule entièrement à Paris, et pour certains, c'est presque un film de référence. J'avais eu de très bonnes critiques. Sa sortie avait fait beaucoup de bruit ; la première semaine, nous avons battu tous les records d'entrées. Et puis, pratiquement plus rien. Le public était déconcerté et ne savait pas comment réagir. Sauf à Paris, ça a été un désastre.

Philip FRENCH : C'est apparemment la seule fois que vous vous êtes attaqué à ce milieu traditionnel du cinéma français : le Paris de René Clair. Comme on le voit maintenant, ce film a également eu une énorme influence. Il est traité dans la manière qu'on appellera plus tard, vers le milieu des années 60, le style « swinging London », et là, je trouve qu'il a peut-être eu une mauvaise influence sur des gens comme Richard Lester ou même Karel Reiz, dans Morgan. La Nouvelle Vague s'amuse avec des jump cuts et des prises de vues accélérées, pour donner une impression d'énergie débordante. Cela n'avait rien à voir avec une quelconque critique sociale, et c'était plutôt une apologie de la société de consommation.

Louis MALLE : Il me semble qu'il a fallu deux ou trois ans avant que l'influence se fasse sentir. En voyant les premiers films de Dick Lester, je m'étais dit qu'il avait sûrement vu *Zazie*. Aujourd'hui, j'en suis moins sûr. Ce style était à la mode et il fonctionnait très bien auprès du public... pas auprès des mordus de cinéma ni de la critique. Il venait trop tôt. Aujourd'hui encore, il est excessif. Je n'y avais jamais mis aucune précaution et j'avais pris délibérément de grands risques. J'estimais qu'il était nécessaire pour moi d'aller le plus loin possible, dans des directions multiples, puis de revenir sur mes pas en tentant d'en tirer le meilleur parti, pour de futurs films.

Philip FRENCH : Estimiez-vous que c'était le bon moment pour vous de vous convertir à la couleur... Est-ce que le sujet l'exigeait ?

Louis MALLE : Dès le début, j'ai eu envie de faire de la couleur. Je trouvais que c'était plus excitant que le noir et blanc, bien que j'éprouve aujourd'hui un peu de nostalgie, parce que le noir et blanc est tellement beau et qu'il est devenu presque impossible d'en faire, pour des raisons commerciales. En réalité, je voulais tourner *Les Amants* en couleurs, mais je n'avais pas assez d'argent, et le distributeur était farouchement contre. En France, c'était le tout début de la couleur. J'ai donc renoncé et je l'ai fait en noir et blanc. Il y a autre chose que je voudrais dire à propos des *Amants*. Je l'ai tourné en cinémascope. C'était un format, une dimension, mais aussi un style ; c'était élégant, mais très esthétique dans un sens qui ne me plaisait pas. Je n'en ai jamais plus refait, sauf pour *Viva Maria*. Pour en revenir à *Zazie*, c'était tout le contraire des *Amants*, sur le plan stylistique. Je me suis bien plus amusé en tournant *Zazie* qu'en faisant *Les Amants*. Bien que ce soit un film unique dans mon œuvre parce que je n'ai pas tenté de renouveler les expériences limites de *Zazie*, je pense qu'il m'a été très utile et c'est un film qui me tient à cœur. Il avait quelque chose de si hardi et de si impétueux, de si jeune, et c'est toujours, je crois, un film très stimulant à regarder.





DOCUMENT 16 : Entretien avec Jean-Paul Rappeneau, co-adaptateur de *Zazie dans le métro* (Transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

Autour des années 1950, j'étais très ami d'Alain Cavalier – je le suis toujours d'ailleurs. Alain Cavalier était un grand ami de Louis Malle, il avait fait l'IDHEC avec lui et c'est lui qui nous a présentés. A l'époque, après *Les Amants* qui a été un grand succès pour Louis en 1958, Alain avait décidé de préparer son propre film comme metteur en scène et de ne plus être assistant. Donc Louis m'a demandé si je voulais prendre la place... ou c'est plutôt Alain qui m'a demandé si je voulais prendre sa place auprès de Louis comme assistant. A ce moment-là, Louis, qui hésitait beaucoup au début de cette année 1959 entre plusieurs sujets, notamment il avait depuis longtemps l'intention de faire un film d'après un livre de Conrad qui s'appelle *Une Victoire*, il a essayé toute sa vie de faire ce film et finalement il ne l'a jamais réalisé... mais là on lui propose de tourner un bouquin anglais qui s'appelait *L'Epouvantail*, une maison au bord de la mer, une jeune fille et un homme ; donc on prépare ce film, je pars avec Louis faire le tour des plages : on part de Saint-Jean-de-Luz et on file en huit jours de Saint-Jean-de-Luz jusqu'à Calais, on a vu toutes les côtes françaises. Et au retour à Paris, il décide de ne pas faire ce film qui ne lui plaisait pas au fond (*L'Epouvantail*) et par contre de tout faire pour arracher à Raoul Lévy qui avait les droits du livre de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, les droits, et de faire *Zazie dans le métro*. Alors il y a eu une bagarre de quelques semaines entre Louis, Napoléon Murat qui était le producteur de Louis et qui était aussi l'ami de Louis, et le président de la NEF, la maison de production de Louis. Bagarre entre Napo Murat et Lévy (qui se détestaient d'ailleurs) et finalement Napo arrive à arracher les droits. Il arrive un jour, je me souviens bien, et dit à Louis : « *J'ai les droits, tu peux faire le film* » et à ce moment-là Louis me demande si je veux adapter le livre avec lui. Le livre était sorti dès le début de 1959 avec un succès considérable, le plus grand succès que jamais Raymond Queneau ait connu avec un livre. C'était un écrivain qui était depuis longtemps reconnu par les *happy few* mais là vraiment, le livre a un succès extraordinaire : ce langage, ce travail sur le langage, ce dynamitage du langage, le mélange du grand style classique, de l'argot, il compose une langue à lui, l'orthographe phonétique et des dialogues vraiment inouïs, que les gens apprennent presque par cœur. Louis m'a très vite dit que ce qui le passionnait dans l'aventure c'était de trouver des équivalences au dynamitage du langage que pratiquait Queneau pour le livre ; lui voulait dynamiter le langage des images et de même que Queneau utilisait tous les procédés littéraires connus, tous les styles, un travail sur la syntaxe, des citations tronquées, détournées, des pastiches de grands styles littéraires, des pastiches de style biblique, et l'argot, Louis voulait – et ça c'est revenu tout de suite dans les premières discussions – il voulait utiliser tout le vocabulaire cinématographique connu pour démantibuler le langage cinématographique, comme Queneau l'avait fait avec le langage littéraire. Il m'avait bien expliqué ce qu'il voulait : c'était faire un catalogue de toutes les possibilités d'écriture cinématographique et utiliser tout cela dans le film. Donc : étude des techniques du dessin animé, l'accélééré, le ralenti, et ce que j'aime bien aussi dans le film ce sont les changements de vitesse à l'intérieur du plan, c'est-à-dire que ça commence en accéléré puis ça passe au ralenti, ça retrouve la vitesse normale, ça se réaccélère de nouveau, enfin des choses qui créaient un film, une poésie extraordinaire. En revoyant le film, j'aime justement beaucoup certaines scènes – il y en a peu – où on goûte vraiment le dialogue de Queneau. Je pense à une scène entre Caprioli et Jacques Dufilho où le thème est l'identité perdue. Ils ne connaissent plus leur nom, Caprioli ne sait plus qui il est, ça trouble énormément Dufilho, et là on goûte les mots de Queneau qui sont très bons, la scène est très bonne, mais je crois que c'est une des seules scènes où on comprend, où on profite vraiment du grand dialoguiste qu'était Queneau. On croyait beaucoup en *Zazie* peut-être parce qu'on s'était tellement amusés à l'écrire et ensuite lui s'est tellement amusé à le tourner parce que dans cette fameuse page de droite on rajoutait sans cesse de nouvelles idées et Louis n'en avait jamais assez : « *on pourrait...* », etc. C'était toujours des idées supplémentaires qui venaient détruire ce qui se jouait au premier plan. Mais pendant le tournage, il en a rajouté encore. Quand je voyais les rushes, je disais :

« *Mais qu'est-ce que c'est que ça ?* »

-*Oui, on a encore eu cette idée là*

-*Mais alors on ne voit plus du tout...*

-*Ça ne fait rien !* »

Tourné dans la gaieté, écrit dans l'allégresse... mais le comique... Parce que c'est ça quand même : le livre avait fait rire la France entière et normalement le film aurait dû faire rire la France entière et... ça n'a pas été le cas, parce que ce film, qui devait faire rire, quelquefois a fait presque peur parce que c'était un objet non identifié, une sorte de tonneau bourré de dynamite. On avait allumé la mèche et les gens ont reçu l'explosion en pleine figure. Donc on était un peu perturbés par ça et du coup Louis, qui a toujours voulu, quand il sortait d'un film, faire la fois suivante le contraire de ce qu'il avait fait, on lui a proposé de tourner un film avec Brigitte Bardot et il s'est dit : d'accord, on va faire quelque chose de très simple, très romanesque, quelque chose de gentil. Et c'est ce qu'on a fait avec *Vie privée*.



DOCUMENT 17 : « Le Paris de Zazie, Philippe Colin témoin » (Transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

Le réalisateur Philippe Colin fut l'assistant à la mise en scène de Louis Malle sur Zazie. Il se souvient du tournage des scènes d'extérieurs parisiens.

Philippe Colin : *Zazie dans le métro*, c'est un film à deux dimensions parce qu'il y a eu beaucoup de studio contrairement à ce qu'on croit ou à ce qu'on sait ou ce qu'on ne sait pas : les appartements, la boîte de nuit, le café, tout ça, c'est du studio à Joinville. Mais il y a évidemment énormément d'extérieurs parce que c'est un des très grands films sur Paris évidemment. Le côté tourné en extérieur c'était tout de même évidemment un peu une des constantes de la Nouvelle Vague qui a décidé de beaucoup tourner en extérieur. Louis, le premier, ou l'un des premiers dans

Ascenseur pour l'échafaud, a tourné les scènes de Jeanne Moreau se baladant dans les rues aux Champs Elysées. Mais attention c'était du noir et blanc, ce qui permettait le reportage. Là, c'est au contraire un film très travaillé sur le plan couleurs, très sophistiqué. On ne comprend rien à *Zazie dans le métro* si on ne se concentre pas sur la présence de William Klein au poste de conseiller artistique, c'est très important. William Klein est ce photographe américain qui avait fait ses premiers livres sur New York etc., majoritairement des photos en noir et blanc d'ailleurs, mais qui intéressait beaucoup Louis dans la mesure où il y avait d'énormes partis pris photographiques : évidemment des reportages dans les rues, mais surtout Klein utilisait d'une part des focales, pas déformantes, mais de courtes focales, des objectifs extrêmes si vous voulez, et d'autre part il s'intéressait beaucoup aux images de publicité, aux lettrages, aux graphismes, aux néons et à toutes ces choses-là. Louis a pensé que ce serait bien qu'il vienne travailler avec lui. L'importance de Klein est capitale dans la mesure où dans beaucoup d'endroits il y a des palissades, des kiosques, des choses comme ça... ces palissades étaient faites de collages presque géométriques d'éléments d'affiches, d'éléments graphiques, de lettres noires, de lettres rouges, etc. Cette palissade, on la baladait sur tous les lieux. Dès qu'il y avait quelque chose qui ne nous plaisait pas dans le décor, hop ! on bouchait ça avec les palissades, ce qui donnait une sorte d'unité visuelle.

L'autre unité visuelle dont Klein est responsable, via Louis Malle, c'est l'emploi des objectifs extrêmes, déformants, des courtes focales (c'est utilisé beaucoup sur Noiret et sur Caprioli) qui font des têtes à la limite de la déformation, des lignes de perspectives un peu bizarres, etc. et qui sont une bonne transposition visuelle du style littéraire de Queneau qui est tout sauf réaliste. On connaît les lieux, mais ils sont gauchis, ils sont déformés et ça, à tous les niveaux du film. Je pense que l'adaptation a été très réussie ; en tout cas visuellement William Klein a été tout à fait important.

En le revoyant, je m'aperçois qu'il y a des plans « piqués » : piqués à Pigalle, piqués dans les passages, mais on est restés quand même dans ce quartier grands boulevards-rue d'Hauteville-Saint-Vincent de Paul. Par exemple, un aspect typique de la mise en scène en extérieur sans description topographique de la ville parce qu'il y a la Concorde et certains embouteillages, on les a faits à Orly près d'un terrain d'atterrissage où on a fait venir cent voitures, on a mis trois colonnes Morris, trois bancs et ça permettait certains effets de la voiture qui part toute seule, toutes ces choses-là qui n'étaient pas possibles.

Parce que n'oublions pas quand même qu'à un moment la voiture de Troussaillon est un châssis de voiture conduit par un flic dément en capeline, une veuve Mouaque en tulle violet et Zazie là-dessus. Et on a pris la Place de l'Etoile à 6 heures du soir complètement à contresens avec une voiture travelling qui la suivait. Mais on a eu toutes les autorisations assez facilement : de prendre des sens interdits, de bloquer des rues et tout ça. Je pense que la vie était peut-être plus facile sur Paris à l'époque ; maintenant c'est plus compliqué je crois.

La séquence essentielle et centrale dans *Zazie* est la poursuite entre le flic - enfin entre le personnage de Troussaillon - et Zazie. Alors là, Louis voulait deux choses : il voulait qu'il y ait une espèce de côté onirique parce que c'est complètement imaginaire, donc tourner dans tous les endroits possibles de Paris, aussi bien les Puces, que les passages couverts, que la passerelle de Saint-Cloud, que mille endroits différents comme ça, sans raccord, c'était comme un décor. En fait, à l'époque, cela a été un des mes travaux principaux, je m'occupais beaucoup de dessins animés. « Tex Avery » était mon diplôme de fin d'études à l'IDHEC. Louis m'avait demandé de faire un relevé de gags de Tex Avery dans *Tom et Jerry*, qu'on a beaucoup utilisé.

Une autre chose qui est importante : la façon dont Louis a traité le problème de la figuration. Plutôt que d'avoir des figurants différents à chaque plan, on a choisi (je ne me souviens plus du nombre) mettons dix hommes, dix femmes, peut-être un peu moins : huit hommes, huit femmes, qui changeaient de costumes à chaque fois mais pas de tête, c'étaient toujours les mêmes, on les appelait les « permanents ». Il y avait quelques touristes suédoises, il y avait un type tout petit, un type très gros, une femme un peu « vampira », un chauve qui jouait de la grosse caisse, etc. et c'étaient toujours les mêmes, ce qui était extrêmement pratique : on demandait : « Les permanents sont là ? oui, oui, les permanents ». Ce qui donne ce côté justement dessin animé, non réaliste : ce sont toujours les mêmes gens, on les reconnaît sans les reconnaître mais ils sont à l'arrivée du train au début et ils sont là jusqu'à la fin. J'avais dit à Louis : « Mais est-ce que les gens vont... ? ». Il m'avait dit : « Ça se sentira », et ça se sent en fait, ils sont là comme des éléments plastiques beaucoup plus que comme des éléments dramatiques, parce qu'il n'y a que deux personnages, enfin trois : Troussaillon, Noiret et la petite. C'est ça le nœud du film. On n'est pas attiré par autre chose, ça je trouvais que c'était une idée assez brillante, qui n'a jamais été reprise à mon avis. Vous me direz qu'on n'a pas refait *Zazie* encore...

On a tourné à la Tour Eiffel. Alors, qu'est-ce que c'est que de tourner à la Tour Eiffel ? C'est d'abord beaucoup repérer, repérer les axes parce là aussi la Tour Eiffel devait être utilisée comme élément graphique. On a fait à cette Tour Eiffel des choses qui à mon avis (je ne sais pas comment ça se passe, je n'y suis pas allé beaucoup depuis) mais qui ne se feraient peut-être plus aujourd'hui, maintenant qu'on est toujours très couvert pour les problèmes de sécurité. Il y a quand même des scènes où Noiret est sur le toit de l'ascenseur qui monte jusqu'au troisième étage et il fait son texte en même temps. On a fait descendre à la petite et à Antoine Roblot les escaliers, monter, descendre les escaliers, enfin tout ça avec une liberté totale. Tout au sommet de la Tour Eiffel, il y a un capitaine de vigie de bateau qui est censé recevoir un paquet de mer : on était à l'étage en dessous à balancer des seaux de flotte, enfin des trucs classiques... Ce qu'on avait surtout cherché avec Louis, aidés par William Klein qui avait pris des photos, c'est comment donner l'impression qu'on est au bord du vide sans y être.

Si vous voulez, en vous racontant ça, je vois que c'est là qu'il y a une vraie fidélité fondamentale à Queneau : c'est un film réaliste, filmé en majorité en extérieurs dans Paris, mais c'est déformé par les focales, déformé par la couleur, déformé par des palissades imaginaires, déformé par la méthode même de tournage qui n'est en effet pas du tout classique. C'était une aventure amusante et permanente. Amusante parce qu'on s'est quand même beaucoup amusé, il ne faut pas exagérer !





DOCUMENT 18 : « Images et sons. Louis Malle le précurseur », par Kénout Peltier (chef monteuse) et André Hervée (ingénieur du son)
(Transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD / « Zazie dans le rétro : Reportages sonores d'Arte vidéo »).

Kénout PELTIER : Je m'appelle Kénout Peltier. J'ai eu la joie, le plaisir d'être la monteuse du film *Zazie dans le métro*, réalisé par Louis Malle.

André HERVEE : Je m'appelle André Hervée et j'ai eu la grande joie d'être choisi par Louis Malle pour faire ce film, *Zazie dans le métro*, c'est-à-dire aussi bien le direct que le studio, l'auditorium, la musique et le mixage. C'était une expérience extraordinaire comme ingénieur du son.

Kénout PELTIER : Il a décidé de travailler avec des gens qui démarraient, qui n'avaient aucun principe, qui étaient tout neufs sur le plan de l'esprit et sur le plan technique aussi, qui n'avaient pas d'habitude, pas d'habitude du tout pratiquement. Prêts à faire toutes les folies. En fait, c'était un film expérimental et il a voulu refaire, mais cinématographiquement ce que Queneau avait fait sur le plan littéraire. Louis a voulu remettre en question le cinéma classique. Ce que j'ai pu apporter au montage ? Il fallait donner un certain rythme. C'était assez lent quand même le cinéma français, on installait les choses. Là, il n'installait pas. Puisque c'était de la folie, il fallait presque désinstaller. Dans tous les films, quand on changeait de jour dans l'histoire qu'on raconte, il y avait toujours des fondus enchaînés ou un fondu au noir et on réouvrait. Là, terminé ! Les spectateurs étaient un peu agressés, un peu paumés. C'était très nouveau. Beaucoup de metteurs en scène l'ont suivi sur ce chemin. C'était passionnant. Tout d'un coup, on balaie le côté « plan-plan ».

André HERVEE : Au point de vue sonore malheureusement, dans les accélérés, les ralentis, on a été obligés de faire beaucoup de synchro parce que techniquement on ne pouvait pas faire de direct tout le temps.

Kénout PELTIER : Il y avait le bruit de la caméra sans arrêt, qu'on entendait, qui couvrait les voix

André HERVEE : ... et qui faisait un bruit de moulin à café !

Kénout PELTIER : J'ai un souvenir, j'en parlais avec mon assistante : en fait, on est restés plus de vingt jours ouvrables, en auditorium, vingt jours enfermés, à refaire tout le dialogue. C'était énorme.

André HERVEE : Et puis il y a eu tout l'habillage de ce film par les bruitages, les musiques. J'ai retrouvé le nom du...

Kénout PELTIER : Fiorenzo Carpi. C'était un type exquis. Musicien italien.

André HERVEE : Et je me demande si ce n'était pas sa première musique de film.

Kénout PELTIER : Je crois aussi.

André HERVEE : Mais il y a eu un autre musicien, si mes souvenirs sont exacts. J'ai un autre nom, que j'ai trouvé sur le site de...

Kénout PELTIER : Parce que, sur le plan musique, le montage image est très près. Le musicien s'assied à côté de nous devant la table de montage, on va en avant, en arrière, on chronomètre. Surtout que c'était une musique qui se rapprochait pour beaucoup de séquences d'une musique de dessin animé, donc il y avait une précision, un minutage... A chaque gag, il fallait que tombe un effet musical. Je me souviens, il est resté des heures et des journées entières assis à la table.

André HERVEE : Voilà, j'ai trouvé le nom : André Pontin.

Kénout PELTIER : Il était l'arrangeur. Mais le compositeur, c'était Fiorenzo Carpi.

André HERVEE : Je me rappelle les séances d'enregistrement à l'image, comme c'était ma première musique, j'ai souffert. Il y avait peut-être quarante musiciens ! J'ai une anecdote : j'avais entendu quelqu'un, je ne me rappelle plus qui, qui avait dit à Louis : « *Pour la musique, est-ce qu'on prend quelqu'un d'autre qu'André Hervée ?* ». Parce que c'est vrai que je n'avais assisté à des enregistrements que comme assistant, mais là il y avait une responsabilité quand même importante. Et Louis avait dit : « *Non, non, tu fais confiance* ». C'était quelqu'un qu'on pouvait aborder d'une façon très agréable et très professionnelle.

Kénout PELTIER : Il se remet en question, il change d'avis. Il est très ouvert. Je l'ai souvent entendu dire à d'autres personnes que « *pour tout réalisateur il y a souvent un écart qui se produit entre le film qu'il a dans la tête et le film terminé sur l'écran. Mais le seul film où l'écart a été minimum entre ce que j'avais dans la tête et la réalisation, c'est Zazie* ». Et Queneau le premier était très content du résultat. Je me souviens de cette projection où il était pratiquement tout seul, et il était le visage radieux quand ça s'est rallumé. Il était vraiment satisfait, pas trahi.

André HERVEE : Moi, personnellement, c'est un souvenir inoubliable parce que c'était un premier film, un metteur en scène qui osait beaucoup de choses... on ne peut pas effacer ça de sa mémoire.

Kénout PELTIER : Et Louis a su nous donner confiance en nous. Après ça, on a su oser ou proposer en tout cas à d'autres metteurs en scène des solutions.

André HERVEE : Après ça, on a une participation avec les autres metteurs en scène un peu plus assurée et on ose proposer, c'est vrai.

DOCUMENT 19 : « Du livre au film », Raymond QUENEAU, *L'Express*, 27 octobre 1960

Le roman et le cinéma, ça fait deux comme chacun sait, et on le sait même si bien que pour beaucoup de représentants de la première activité nommée, le passage de l'un à l'autre est non seulement impossible, mais, de plus, sacrilège. [...]

L'adaptateur d'un roman (pour le « porter », comme on dit, à l'écran) tantôt écrasé par la popularité d'une œuvre (*Les Trois Mousquetaires*, *Les Misérables*) ne peut guère se permettre que de l'imagerie, tantôt, profitant d'une liberté totale, voit dans le roman qu'il a choisi (ou qu'on lui a imposé) un prétexte, un simple tremplin.

Entre les deux, il est difficile de faire quelque chose de personnel ; c'est pourtant ce que me semble avoir réussi Louis Malle avec son dernier film, intitulé *Zazie dans le métro*. J'aime trop le cinéma – et je crois le connaître assez – pour ne pas concéder au cinéaste les modifications, les ajouts, les suppressions que nécessairement il doit se permettre. En même temps que je reconnais *Zazie dans le métro* en tant que livre, je vois dans le film une œuvre originale dont l'auteur se nomme Louis Malle, une œuvre à l'insolite et à la poésie de laquelle je suis moi-même pris.



DOCUMENT 20 : Interview de Raymond Queneau, *Lecture pour tous*, 1959 (Transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

Pierre DUMAYET : Raymond Queneau, en écrivant *Zazie dans le métro*, vous avez fait, m'avez-vous dit, « ce qui vous a plu ». C'est-à-dire ?

Raymond QUENEAU : C'est-à-dire que je n'ai pas craint de me répéter, de retomber dans mes habitudes, mes erreurs, mes goûts, j'ai fait ce qui me plaisait. Je me suis aperçu que parfois je me répétais un peu, ou que je reprenais des personnages du même type que dans d'autres livres que j'ai écrits, et j'ai pensé que ce n'était pas très grave.

Pierre DUMAYET : Ce n'est pas ce que vous faites à chaque fois ? Quand vous écrivez un livre, vous ne faites pas toujours ce qui vous plaît ?

Raymond QUENEAU : Quelquefois on s'imagine que cela pourra intéresser une certaine catégorie de lecteurs et on fait attention à eux. Tandis que celui-là, je l'ai écrit, je ne dirais pas pour moi, mais sans tenir compte des malentendus de certains aspects de ce roman.

Pierre DUMAYET : Vous n'avez pas cherché à vous renouveler par exemple ?

Raymond QUENEAU : Non puisque j'ai repris justement des choses, enfin des choses, des aspects, des situations que j'avais déjà utilisés.

Pierre DUMAYET : Si nous parlions de ces personnages qui justement se ressemblent de roman en roman. En fin de compte ils ont des points communs, c'est certain.

Raymond QUENEAU : Ce sont des gens qui sont un petit peu à la lisière, sinon de la société du moins des travaux salariés convenables.

Pierre DUMAYET : Ce sont plutôt des amateurs que des professionnels.

Raymond QUENEAU : Oui, enfin ils sont aussi professionnels... Enfin oui, comme il y a des peintres du dimanche, ce sont des personnages du samedi après-midi. Ils ont une forte tendance à ne pas travailler.

Pierre DUMAYET : A se balader... Ce sont des gens simples aussi.

Raymond QUENEAU : Oui, en tout cas qui utilisent simplement le langage. Ils ont un langage simple.

Pierre DUMAYET : Ils n'ont pas une documentation très importante sur la morale ou sur la culture en général.

Raymond QUENEAU : Non, ni sur la morale, ni sur la culture mais ils ont leur morale et leur culture.

Pierre DUMAYET : Vous pensez que c'est parce qu'ils sont simples que leur langage est ce langage qui vous plaît et que vous aimez justement écrire sur eux ?

Raymond QUENEAU : Oui. Justement comme j'ai fait ce qui m'a plu, ce sont eux qui m'ont plu. Ils se sont non pas imposés, mais nous nous sommes choisis.

Pierre DUMAYET : Il y a un personnage assez important parce qu'il intervient souvent dans *Zazie dans le métro*, c'est un perroquet, et ce perroquet dit évidemment toujours la même chose et cette chose c'est...

Raymond QUENEAU : « Tu causes tu causes c'est tout ce que tu sais faire ».

Pierre DUMAYET : C'est une invitation au silence ou à l'action ?

Raymond QUENEAU : Au silence d'abord. A l'action de se taire ou de réviser son langage, à faire attention à ce qu'on dit. D'ailleurs on pourrait me le dire maintenant ! Ce serait la meilleure chose que j'aurais à faire, c'est malheureux qu'il ne soit pas là ! (rires).

Pierre DUMAYET : Ce perroquet intervient à chaque fois qu'une discussion commence.

Raymond QUENEAU : Oui, oui, il arrive fréquemment pour remettre les gens dans le droit chemin, pour qu'ils ne se lancent pas dans des controverses futiles.

Pierre DUMAYET : Vous ne croyez pas beaucoup à la discussion ?

Raymond QUENEAU : Non, enfin il y a le dialogue philosophique mais... à dose modérée. Je ne pense pas que ce soit la panacée, le dialogue.

Pierre DUMAYET : Vous avez une certaine amitié tout de même pour vos personnages puisque ce sont toujours des personnages semblables à ceux-là. Les autres ne vous intéressent pas tellement ?

Raymond QUENEAU : Ah si, si ! Ils m'intéressent beaucoup mais je ne saurais peut-être pas les montrer.

Pierre DUMAYET : Comment avez-vous écrit ce livre ? Il y a très longtemps d'ailleurs qu'il est en chantier.

Raymond QUENEAU : J'ai commencé avec le titre, qui est venu tout entier, enfin tout seul, « Zazie dans le métro » : il y a quatre mots (rires) qui sont venus tous les quatre ensemble. Ensuite j'ai commencé, quatre pages et puis je me suis arrêté. Je me suis arrêté pendant 5 ou 6 ans.

Pierre DUMAYET : Qui était Zazie ?

Raymond QUENEAU : Le même personnage. Elle était un peu plus âgée. Au début elle avait quinze ans, maintenant elle ne doit en avoir normalement qu'une douzaine, en raison du rajeunissement général de... disons l'humanité.

Pierre DUMAYET : Et puis un livre a été publié qui vous a empêché d'écrire ce Zazie dans le métro.

Raymond QUENEAU : Oui, c'est ça. J'avais une idée d'odyssée dans le métro, et puis à ce moment-là, vers 1947 ou 1948, il y a eu un livre pour enfant qui a paru et qui s'appelait *L'Enfant du métro*, d'ailleurs un très joli livre, et qui était ça. Donc ce n'était pas la peine de faire deux fois la même chose. Moi je peux faire deux fois la même chose par rapport à moi, mais ce n'est pas la peine que je refasse ce que les autres ont fait.

Pierre DUMAYET : Mais le métro, quel est le rôle du métro maintenant dans cette affaire ?

Raymond QUENEAU : Et bien, il est « souterrain », son rôle ! (rires).

Pierre DUMAYET : C'est parce que ce livre a été publié qu'il y a la grève ?

Raymond QUENEAU : Oui, enfin c'est une raison accessoire.

Pierre DUMAYET : Mais cette odyssée, pour cette fillette, c'était la découverte à travers ce voyage à la fois d'elle-même et de Paris. Alors maintenant, c'est la découverte de Zazie mais en suivant une sorte de métro aérien ?

Raymond QUENEAU : Oui, enfin de faux métro.

Pierre DUMAYET : Vous m'avez dit que c'était une « initiation ». Est-ce que vous pouvez développer cette idée ?

Raymond QUENEAU : Une initiation, ça correspond aux épreuves que doivent subir les jeunes avant de pénétrer dans la vie adulte. Ça ne se pratique pas beaucoup, sauf sous les aspects du baccalauréat ou de trucs comme ça qui ne sont pas très sérieux. Ça ne se pratique pas dans les sociétés occidentales, mais là pour une fois, ça se pratique....

Pierre DUMAYET : Voulez-vous en deux mots raconter le commencement, puisque ce livre n'est guère racontable je crois, juste le tout commencement ?

Raymond QUENEAU : Le commencement, c'est une dame qui amène sa petite fille à Paris, de la province. C'est une petite provinciale, et elle la confie à son oncle dont elle suppose qu'il est le meilleur gardien possible de cette enfant. Ensuite on découvrira pour quelle raison il est le meilleur gardien possible. Il l'emmène voir Paris puisque cette enfant est venue pour voir Paris, pour voir le métro, mais elle ne le voit pas.

Pierre DUMAYET : Dernière question : quelle est la profession de l'oncle de ce personnage, de l'oncle de la petite fille ?

Raymond QUENEAU : Il a une singulière profession, il est danseur de charme. C'est un peu spécial...



DOCUMENT 21 : Joël MAGNY, *Zazie dans le métro*, Dossier « Collège au cinéma » n° 78, Editions les Films de l'Estran pour le CNC, 1996.

« De l'Odyssée à l'Iliade... »

[...] La tentation est grande de ne voir dans *Zazie* qu'incohérence, absence de construction, récit mené au gré de la fantaisie [...]. Le film épouse pourtant très globalement la structure du roman, l'adaptation demeurant assez fidèle à la trame de Queneau, à l'exception de quelques condensations (de lieux surtout) et suppressions (de personnages et brefs épisodes), tout aussi respectueuse de la chronologie (36 heures).

Le trajet de *Zazie* demeure circulaire [...]. Comme dans le roman, la visite de la Tour Eiffel, centre mythique de la capitale, occupe le centre du film (cinquième bobine sur neuf). [...] Au cœur de cette scène (pendant la descente des deux autres), Gabriel se livre, au sommet de la tour, dans un équilibre totalement instable, sur un parcours semé d'embûches (d'autant qu'il a perdu ses lunettes), à une méditation shakespearienne, démarquée en particulier d'Hamlet [...]. Tout ce qui se déroule avant cette séquence relève encore d'une certaine vraisemblance sur le plan du récit, l'absurde n'étant que le résultat d'effets d'écriture ponctuels. [...] Jusqu'à la fin, avec la réapparition de Pedro-Trouscaillon en agent de police, de la veuve Mouaque, de l'enlèvement de Gabriel, le délire, l'onirisme et l'agitation s'amplifient jusqu'à la destruction totale de la brasserie. L'entrée dans le nonsense est marquée par un gag : Trouscaillon suit une jolie fille (style Marilyn Monroe, précise le scénario) qui entre dans une colonne Morris recouverte d'une affiche publicitaire pour un disque de Sacha Distel. Lorsque la porte de la colonne s'ouvre à nouveau, c'est le chanteur lui-même qui sort à la place de la pin-up.

On ne s'étonnera pas que le film soit construit sur des rimes, scènes répétées avec variations plus ou moins discernables : deux visites à Paris, en taxi et en « Cityrama », deux « coups du satyre », deux fugues, de *Zazie* et de Gabriel (involontaire), deux poursuites, deux rêves de *Zazie*, deux destructions de décors (le « Paradis » en partie, la brasserie).

On a fréquemment insisté sur l'aspect odysseéen de *Zazie* dans le métro, livre et film, en se fondant sur un texte célèbre de Queneau. « *Toute grande œuvre est soit une Iliade, soit une Odyssée, les odyssees étant beaucoup plus nombreuses que les iliades* [...] ».

On retrouve ici l'aspect iliade avec le lieu clos dans lequel on ne pénètre jamais (le métro), le va-et-vient, la répétition des lieux, un nombre limité et récurrent de personnages, et l'aspect odysseéen dans l'itinéraire, le voyage, l'épreuve. Mais les adjutants, les guides de *Zazie* sont incompetents [...] et elle ne pénétrera dans le lieu inconnu et sacré qu'inconsciente.

« Une machine de guerre... contre le réalisme »

Zazie dans le métro est ainsi d'abord, par choix, un répertoire systématique, sinon exhaustif, de la rhétorique du récit comme de l'écriture cinématographique. Une grande partie du travail de sappe du romancier aurait perdu tout son sens à l'audition. [...] Certaines procédures de pure rhétorique romanesque disparaissent à l'écran : « *Gabriel haussa les épaules. Il ne dit rien. Il saisit la valoché à Zazie. Maintenant, il dit quelque chose* ». Il fallait trouver moins des équivalents que des substituts. Ainsi le long travelling latéral qui accompagne Jeanne (la mère de *Zazie*) sur le quai de la gare à son arrivée : cliché lyrique et romantique suscitant l'émotion par réflexe pavlovien.

Les auteurs développent également dès le début une ligne de gags inexistantes chez Queneau, parallèle à la trame du récit. [...] C'est le cas de la femme poignardée en arrière-plan tandis que Pedro, qui vient de draguer *Zazie*, se fait cirer les chaussures. [...]

Tout, dans la mise en scène de *Zazie dans le métro*, ne relève pourtant pas de la mise en crise de la rhétorique. La monstrueuse bagarre dans la brasserie renvoie simplement à la tradition burlesque (la choucroute remplaçant les tartes à la crème) qui, pour être irrévérencieuse et destructrice, est une modalité historique du cinéma, quoique largement minoritaire en 1960. Malle l'exploite jusqu'à la limite de l'exaspération. [...] Le gag se détruit par prolifération, répétition (avec ou sans variation), échos infinis (téléphone/bombe), platitude ou maladresse (Gabriel sautant de la tour Eiffel accroché à un ballon d'enfant).

La rhétorique cinématographique est visée par les citations parodiques. La déambulation de *Zazie* dans Pigalle la nuit sur une musique de jazz renvoie à celle de Jeanne Moreau dans *Ascenseur pour l'échafaud*, la musique des *Amants* intervient lorsque Pedro est fasciné par la beauté d'Albertine. Welles et les plafonds et miroirs de *Citizen Kane* et de *La Dame de Shanghai*, la comédie musicale (Mado dansant et chantant son amour pour Charles) ou Trouscaillon et la veuve Mouaque s'embrassant dans une fontaine façon *Dolce Vita* jouent sur l'opposition entre une matière banale ou triviale et l'emphase du traitement visuel. Le plus significatif est l'allusion à *Hiroshima mon amour* : racontant sa vie à Pedro en attendant ses moules, *Zazie* penche la tête à la façon d'Emmanuelle Riva et entame son récit sur le ton monocorde du personnage de Resnais. Comme la célèbre gifle du film, un claquement des mains ramène la narratrice au présent, mais le contenu est dérisoire (le père tue une mouche) et la suite du récit digne de France-Dimanche (la mère fend le crâne du père à la hache).

Ailleurs, l'expression cinématographique est contaminée par d'autres modes, en particulier la bande-dessinée [...]. Parfois, c'est le texte, le dialogue qui suscitent l'image : apparition de militaires allemands derrière Gabriel et ses amis parlant de l'Occupation. [...]

L'homogénéité de l'espace et du temps est affectée par les choix d'écriture de Malle. L'hétérogénéité des jeux d'acteurs rejoint en partie la dissolution des personnages : *Zazie* joue « nature », Gabriel très « Comédie-Française », Charles très « Actor's Studio », Pedro-Trouscaillon ou la veuve Mouaque « Commedia dell'arte », etc. [...]

Louis Malle a recours à toutes les perturbations possibles de l'espace [...]. Que *Zazie* discute avec Gabriel le premier soir, elle apparaît, à la suite d'un double panoramique, à gauche de celui-ci, puis à sa droite. Le faux raccord est la règle, le raccord juste apparaissant alors comme une transgression. L'espace est incertain dans le détail comme dans l'ensemble. Les arrière-plans se confondent parfois (champs-contrechamps sur *Zazie* et Pedro au restaurant des Puces). [...]

L'inscription du personnage dans l'espace est elle-même parasitée par la combinaison entre vitesse des mouvements d'acteurs et de la caméra ou entre mouvement naturel d'un personnage et déplacement d'un autre par sauts successifs (Mado et Albertine autour de la robe), selon le principe de la « pixilation » (prise de vues de personnages réels image par image). [...] Ces trucages affectent la représentation de l'espace (et du temps), mais dans d'autres cas, c'est l'organisation même de cet espace et de ses composantes qui est remise en cause : le décor se transforme sous l'action des déménageurs ou des ouvriers, ou celle des combattants de la gigantesque bagarre. Plus subtilement, la lumière des néons (dans l'appartement de Gabriel, entre autres) produit des variations incessantes et des effets étranges, le rouge en particulier (sur le visage de Gabriel à qui Albertine rappelle qu'il a oublié son tube de rouge à lèvres).

DOCUMENT 22 : Christian PAIGNEAU, *L'Odysée de l'enfance au cinéma*, « *Odysée capitale : Zazie dans le métro* », *Bazaar and co*, 2009, coll. *Ciné bazaar*, p. 65-68.

Zazie dans le métro exprime ainsi de manière défouloire, tout ce qu'il ne faut jamais faire quand on est gosse. Conduire une voiture, poser des questions embarrassantes, dire des grossièretés à la pelle, courir sans se poser de questions sur la gouttière d'un haut immeuble haussmannien. L'ambiance du film est celle d'une récréation permanente où les interdits volent en éclats. Un feu d'artifice d'images et d'idées, une invention perpétuelle, un rythme fou avec l'indiscipline comme guide et credo. [...]

Zazie dans le métro, c'est donc un adulte qui va filmer avec les moyens et la technique d'un adulte mais avec l'énergie chaotique et renversante d'un enfant. Ce n'est pas tant que ce film parle de l'enfance, qu'il tente de filmer, saisir, capter, surtout avec vivacité et turbulence. Les thèmes de *Zazie* : la vengeance sur les adultes, l'entêtement, la persévérance, le caprice de la liberté. [...]

Zazie dans le métro, un film sans histoire ? Ça reste à voir. Car si *Zazie* s'amuse autant à perdre les adultes derrière elle, c'est bien parce que eux, de leur côté, vont choisir de la perdre en premier. Comment ? En ne répondant jamais ou pas assez clairement à l'une de ses questions favorites. Ce qui ressort du film et du personnage de *Zazie*, c'est qu'il y a bien un glissement d'obsession.

Zazie veut aller dans le métro, on l'aura compris mais cette obsession de façade est largement supplantée pendant toute la durée du film par une question précise qu'elle pose sans relâche et à tous les adultes qu'elle croise. [...] Les adultes, sans avoir besoin de se le dire, mettront en place une stratégie d'évitement. *Zazie* y répliquera en les faisant courir et en leur parlant comme il faut, c'est-à-dire de travers. Une vengeance bien méritée d'une petite fille à l'égard du monde des adultes qu'elle fera exploser avec un bonheur inspiré et motivé. [...]

Pour suivre ce schéma, de nombreuses séquences tournent autour ou évoquent l'amour. Le flirt de tante Albertine avec la serveuse. La romance de la conductrice en mauve avec le policier. L'homosexualité est évoquée à deux reprises, indirectement par l'oncle dont le numéro de travesti en danseuse espagnole questionne la curiosité de *Zazie* puis par la tante Albertine qui se fait draguer ouvertement par la serveuse du bar jouée par Annie Fratellini. [...]

Queneau parlait d'une odysée et de ses épreuves. Les épreuves sont ici bien celles de l'enfance : l'indifférence, le silence le mensonge, l'hypocrisie des adultes. L'odysée ici, c'est une question naturelle laissée en souffrance. C'est aussi ce labyrinthe de l'adulte qui perd l'enfant à vouloir rester seul dépositaire d'une vérité sans la livrer. [...] En évitant de lui répondre, il renvoie *Zazie* et au travers d'elle, tous les enfants à ce qu'ils détestent par-dessus tout : l'ignorance.

DOCUMENT 23 : Claire VASSÉ, *La Parole dans le cinéma français : un enjeu de la modernité*, Lille, ANRT, 2002, chap. 3 : « *Zazie dans le métro*, parole burlesque pour sujet dynamité », p. 248-260 (extraits).

A l'opposé de la neutralité de ton de Bresson ou Melville, les voix de *Zazie dans le métro* s'emballent, tentent, à leurs risques et périls, de se raccorder aux images, à ces corps qui viennent à contretemps, à ce monde détraqué comme peut l'être un univers cartoonnesque. Bresson et Melville laissaient flotter les voix dans un espace spirituel ou moral indéterminé. La dissolution du sujet, chez Louis Malle, passe davantage par un travail sur le temps, sur la désynchronisation. A l'origine du film, il y a la gageure d'adapter le roman de Queneau, dont les ressorts sont d'ordre verbal : jeux avec les mots, avec les conventions et tics de langage.

Ce projet est révélateur d'une nouvelle ère du cinéma français qui situe les enjeux modernes du côté de la parole. Loin d'être subordonné à son point de départ littéraire, *Zazie dans le métro* se place dans une tradition cinématographique : le burlesque. Celui-ci s'était essentiellement illustré dans le dérèglement d'un monde muet. Louis Malle va l'explorer dans une autre optique : celle du dérèglement de la parole. [...]

Le potentiel comique des situations burlesques est avant tout visuel, avec, au centre du film, les corps poétiquement décalés d'acteurs – par ailleurs généralement réalisateurs – formés à l'école du music-hall et du cirque. Ces corps sont des silhouettes et des démarches avant d'être des personnages ; ils butent contre le monde avant de mettre en marche leur réflexion. Le burlesque a peu à voir avec la parole, qui introduit de la pensée et de la distance là où le genre requiert davantage l'immédiateté de gags qui « tombent du ciel ». L'histoire du cinéma ne nous contredira pas, qui montre combien le burlesque a fructueusement inspiré le cinéma muet.

Devenu parlant, le cinéma n'a pas pour autant perdu son sens de l'humour. Mais celui-ci fonctionne davantage sur un registre plus intellectuel : mots d'esprit, dialogues de sourds, tics de langage, jeux de mots, détournement des règles conversationnelles... La parole burlesque ne va pas de soi, comme en témoigne d'ailleurs la rareté des exemples. [...]

Le film français qui a peut-être le plus directement tenté d'exploiter la dimension burlesque de la parole cinématographique est *Zazie dans le métro* de Louis Malle. [...]

Pourquoi peut-on qualifier de burlesque la parole mise en scène par Louis Malle dans son adaptation du roman de Queneau ? Parce que le réalisateur, dans la lignée des cinéastes burlesques du temps du muet, montre que les choses les plus quotidiennes peuvent ne plus aller de soi. Et dans *Zazie dans le métro*, c'est précisément l'acte de parole qui se détraque. On parle à l'envers, au ralenti, rarement au bon rythme. Ou alors, cela cache un autre dysfonctionnement : le personnage ne tient pas en place, se métamorphose au fil de la conversation, change de voix. [...]



La parole est [...] l'un des moteurs principaux de la constitution et de l'expression de l'identité du sujet. En s'attaquant à elle, Louis Malle participe à cette vaste entreprise de remise en cause et de métamorphose du sujet qui traverse le XX^{ème} siècle.

Zazie dans le métro est construit sur le thème du vacillement des identités [...]. Le film met en scène des personnages à la personnalité flottante, à commencer par celui incarné par Vittorio Caprioli. [...]

Mettre en lumière des fonctionnements langagiers oubliés à force d'être utilisés, c'est la grande entreprise de Queneau, et tout particulièrement dans *Zazie dans le métro*. Inventant des mots, modifiant leur orthographe, détournant les règles conversationnelles, Queneau montre que parler ne va pas de soi, que ce n'est pas un acte naturel mais pétri de siècles de culture, de pratique et d'apprentissage. Surtout, il dévoile avec humour le phénomène de contamination des discours. [...] L'univers verbal de Queneau est une vaste foire qui ne connaît pas de délimitations. Les expressions circulent d'un personnage à l'autre et tous les niveaux de langue se mêlent dans la plus joyeuse des humeurs. [...]

La contamination la plus explicite et la plus savoureuse est peut-être celle qui concerne le discours du narrateur. De cette position d'énonciateur a priori surplombante, celui-ci n'est pas pour autant préservé de la contagion verbale ambiante. Comme les autres, il se jette dans la mêlée de mots, dont il retire des expressions familières – « *la valoché à Zazie* », « *Zazie, dans son dedans, commence à râler ferme* » - ou marquées par l'oralité – « *Tout seul, qu'il attendait* » - qui contrastent avec sa position de narrateur et ses velléités de préciosités – « *la servante revenue* », « *mots ailés* ». [...]

Cette contamination des discours se retrouve au cœur du film de Malle. L'arrivée de Zazie chez son oncle est d'emblée source d'inquiétude pour le patron du café. L'intrusion de cette petite fille gouailleuse qui n'a pas la langue dans sa poche lui fait redouter une invasion d'ordre verbal et il fait part de ses craintes à son oncle : « *D'ici que tu me déshonores à causer comme ta nièce* ». Mais Malle ne se contente pas de donner à entendre les dialogues savoureux de Queneau. Il tente également d'inventer, grâce aux ressources propres du cinéma, d'autres manières de mettre au jour les arcanes du langage et de la conversation. Dans la scène où une ribambelle de personnages se « passent le mot » - celui que Pedro le satyre a prétendument dit à Zazie -, il met une image sur la notion de « rumeur publique ». [...]

Le film de Malle n'a pas de narrateur qui commenterait la petite vie de ses personnages en voix off. Contrairement au roman, la dimension de circulation entre le discours des personnages et du narrateur n'est donc plus possible. Mais Louis Malle la suggère par des mouvements de caméra, notamment lors de la descente des escaliers par Charles et Zazie : alors que la caméra suivait jusque-là le mouvement rapide de ses personnages, elle se met soudain à des devancer, comme entraînée par leur effervescence. On peut voir là l'équivalent visuel du phénomène de contamination du discours qui affectait le narrateur du roman. Car la caméra dans un film a quelque chose du narrateur d'un roman : c'est de son point de vue que se raconte l'histoire.

Mais si Louis Malle exploite si bien l'apport de l'image pour mettre en scène une parole burlesque, c'est avant tout par un jeu subtil de désynchronisation des voix et des images.

A plusieurs reprises, Louis malle filme une conversation suivie mais dont l'image dément l'apparente continuité. Ainsi, au début du film lorsque le patron de café se met à discuter, la fluidité de ses propos contraste avec le montage-image : chaque changement de plan nous montre le propriétaire à un endroit différent, de manière totalement irréaliste. [...]

Mais c'est surtout lors du dîner chez Gabriel, que ce jeu de décalage entre le montage-son et le montage-image est habilement exploité. La scène est à première vue filmée le plus banalement du monde : en champs/contre-champs sur Gabriel et Zazie. Mais celle-ci « profite » du contre-champ pour changer de place : une fois elle se trouve à droite de son oncle, une fois à gauche. Et c'est justement dans cette séquence qu'elle remet en question les présupposés de certaines habitudes de langage et traque ce qui se cache derrière les mots : « *Tu dis « oui » comme ça, ou bien tu le penses vraiment ?* ». [...]

La discontinuité visuelle qui frappe ainsi le flot de paroles brise l'apparente fluidité et la simplicité de l'activité verbale. Elle suggère notamment combien la parole ne prouve, ni ne constitue, l'identité du locuteur. [...] Qui parle, d'où parle-t-il, qui est-il quand il parle ? Ce sont ces questions que soulève ici la mise en scène. [...]

La parole ne colle plus à l'image, l'énonciateur ne coïncide plus avec les mots qu'il profère, encore moins avec lui-même. Dans cette béance ouverte au cœur du sujet, viennent s'engouffrer d'autres voix qui ne font qu'un peu plus amplifier l'éclatement de l'individu. Quand Zazie se retrouve devant les grilles du métro fermées pour cause de grève, son indignation – « *Me faire ça à moi !* » est accentuée de manière totalement irréaliste par les gémissements d'autres enfants. Et quand elle fait son petit discours en haut des escaliers alors qu'elle est poursuivie par l'italien moustachu, c'est une voix d'homme, inaudible, qui se fait entendre. [...]

Mais c'est peut-être la séquence où Gabriel est pris de la « *racontouze* » qui révèle le mieux la difficulté à vouloir perpétrer une parole personnelle, à l'abri de tout emballement visuel. Car si l'errance verbale de Gabriel est en adéquation avec son errance physique – Gabriel vient de perdre ses lunettes et déambule sur les bords de la tour Eiffel -, elle se révèle dangereuse. Gabriel se laisse aller à des acrobaties qui menacent à chaque instant de le propulser dans le vide, une vide physique qui le renvoie peut-être à celui de son intériorité. Dans le monde de *Zazie*, toute velléité de parler en son nom et à son rythme se révèle inepte et risquée. Gabriel a été un instant trop présomptueux : il a cru que le sujet était encore une instance assez forte pour émettre une parole propre, individuelle. Il avait tout simplement oublié que l'on était entré dans l'ère moderne...

La parole est en perpétuel état de faiblesse dans *Zazie dans le métro*. Mais, loin de s'en plaindre, Louis Malle semble s'en réjouir, épousant en cela parfaitement l'esprit de Queneau. Car la parole en pleine possession de ses pouvoirs s'apparente directement au discours fasciste de Trouscaillon, ridicule épigone de Mussolini. [...]



Avec *Zazie dans le métro*, l'illusion d'un sujet fort, détenteur d'une parole dominante, est levée. Après l'expérience des régimes totalitaires, l'élévation de voix investies d'un pouvoir d'autorité ou prophétique est d'emblée jugée suspecte. [...]

Et lorsque Louis Malle décide de filmer tout ce joyeux monde, il retrouve le profond esprit de subversion propre au cinéma burlesque. Car en ridiculisant toute volonté de prise de parole, c'est aussi l'ordre de la loi qu'il malmène, abandonnant le monde à la cacophonie des voix.



CITATIONS, PARODIES, RÉFÉRENCES

RÉFÉRENCES AU MUET

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, les frères Lumière, 1885



Même cadrage, même angle de prise de vue que dans cette célèbre vue Lumière.

Dans *Zazie*, la descente des voyageurs est filmée à l'accélérée, comme un écho aux films muets tournés à 16 ou 18 images par secondes.

Tomboy Bessie, Mack Sennett, 1912

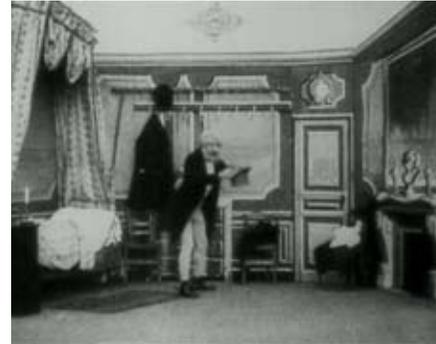


Louis Malle utilise un carton comme dans un film muet, mais avec une précision qui lui donne un ton comique.

CITATIONS, PARODIES, RÉFÉRENCES

MÉLIÈS ET SES « FILMS À TRUCS »

Le Déshabillage impossible, Georges Méliès, 1900



Au cours de ce film à trucs par arrêt de caméra, le personnage semble n'en plus finir de se déshabiller.

En reprenant le même type de trucage, Louis Malle donne à Zazie le pouvoir de se changer instantanément, l'espace d'un claquement de porte

Un homme de têtes, Georges Méliès, 1898



Méliès utilise la surimpression pour faire apparaître deux nouvelles têtes.

Louis Malle démultiplie lui aussi son personnage principal pour lui donner une petite touche magique. Mais sans doute a-t-il simplement utilisé ici une figurante pour dédoubler Zazie.

SLAPSTICK ET BURLESQUE

La Bataille du siècle (The Battle of The Century), Clyde Bruckman avec Laurel et Hardy, 1927



Une des plus fameuses comédies tarte à la crème de l'histoire du cinéma, détournée par Louis Malle en... combat de choucroute.



Reprise d'un classique du slapstick : la poubelle comme accessoire incontournable !

CITATIONS, PARODIES, RÉFÉRENCES

SLAPSTICK ET BURLESQUE (suite)

Voyage au paradis (Never Weaken), Fred C. Newmeyer avec Harold Lloyd, 1922



Référence au jeu d'équilibriste du grand acteur-réalisateur américain, ici perché sur un building en construction.



Hommage au personnage incarné par Harold Lloyd à l'écran

En vitesse (Speedy), Ted Wild avec Harold Lloyd, 1928



Harold Lloyd traverse la ville de New-York à une vitesse folle.

La majorité du film est tourné à New York dont on peut ainsi voir l'encombrement des rues et des trottoirs, tout comme on découvre la circulation embouteillée des rues de Paris dans *Zazie dans le métro*.

CITATIONS, PARODIES, RÉFÉRENCES

Les fiancées en folie (Seven Chances), Buster Keaton, 1925



L'une des plus magistrales courses poursuite de l'histoire du cinéma burlesque. Zazie n'en propose pas de citation explicite mais rend hommage à ce code du genre.

LE CARTOON

Comics de Tex Avery



Droopy pointe un pistolet démesuré sur le loup.

Louis Malle reprend un des nombreux gags développés avec cet accessoire dans les comics américains : ici le pistolet projette une fumée noire au visage de Troussaillon.

Bip Bip et Coyote, série créée par Chuck Jones pour Warner Bros en 1949



Coyote poursuit sans relâche Bip Bip, donnant lieu à des courses poursuite interminables au cours desquelles tous les pièges se retournent contre lui.

Zazie semble aussi rapide que Bip Bip et elle joue mille tours à Troussaillon. Ici le fameux gant de boxe semble tout droit sorti d'un cartoon.

CITATIONS, PARODIES, RÉFÉRENCES

PARODIES

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959



Parodie de la longue séquence de remémoration d'Emmanuelle Riva dans le film d'Alain Resnais.

La Dame de Shanghai (The Lady from Shanghai), Orson Welles, 1948



Citations de la célèbre séquence des miroirs.

La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960



Parodie parisienne de la scène de la fontaine de Trevi.

80 Dossier pédagogique Zazie dans le métro



AUTRES CITATIONS

Une nuit à l'opéra (A Night at the Opera), Sam Wood avec les Marx Brothers, 1935



Une citation de ce grand classique de la comédie américaine.

Le Grand Ziegfeld (The Great Ziegfeld), Robert Z. Leonard, 1936



Hommage à la comédie musicale hollywoodienne et aux revues de Florenz Ziegfeld.

De l'or en barres (The Lavender Hill Mob), Charles Crichton, 1951



Citation de la vertigineuse descente de la Tour Eiffel mise en scène dans le film de 1951.



BIBLIOGRAPHIE

Edition utilisée : *Zazie dans le métro*, Raymond QUENEAU, Paris, Gallimard, « Folioplus Classiques » n° 62.

RECEPTION CRITIQUE DU FILM EN 1960

« Zazie dans le métro. Oublions le roman de Raymond Queneau... », Michel AUBRIANT, *Paris-presse*, 1er novembre 1960.

« Zazie dans le métro », Jean de BARONCELLI, *Le Monde*, 30 octobre 1960.

« Zazie ou la comédie infernale », Michel CAPDENAC, *Les Lettres françaises*, 13 novembre 1960.

« Zazie dans le méli-mélo », Michel DURAN, *Le Canard enchaîné*, 2 novembre 1960.

« Zazie dans le métro », Pierre-Jean GUYO, *La Croix*, 5 novembre 1960.

« Zazie dans le métro », Etienne FUZELLIER, *Education nationale*, 17 novembre 1960.

« A Zazie », Georges SADOUL, *Les Lettres françaises*, 17 novembre 1960.

« Zazie dans le métro. Un bain de boue », C.-M. TREMOIS, *Télérama*, 13 novembre 1960.

« Zazie dans le métro. Le brillant triomphe de l'absurdité goguenarde », Jean d'YVOIRE, *Télérama*, 13 novembre 1960.

« Au pied de la lettre », André S. LABARTHE, *Cahiers du Cinéma*, décembre 1960, n° 114.

ENTRETIENS AVEC LOUIS MALLE

« Malle et la foudre », propos recueillis par Martine MONOD, *Les Lettres françaises*, 10 mars 1960.

« Zazie, premier film drôle de la vague 1960 », PALINURE, *Radio Cinéma Télévision*, 16 avril 1960.

« Entretien avec Louis Malle », André FONTAINE, *Le Monde*, 27 octobre 1960.

« Pourquoi avez-vous tourné Zazie ? Louis Malle répond aux questions de L'Express », *L'Express*, 27 octobre 1960.

Extraits de Conversations avec... Louis Malle, de Philip FRENCH, Paris, Denoël, 1993, trad. de l'anglais par Martine Leroy-Battistelli (Chapitre 1 : « Paris et les années de formation »).

ENTRETIENS AVEC LES COLLABORATEURS DU FILM

Entretien avec Jean-Paul Rappeneau, co-adaptateur de *Zazie dans le métro* (transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

« Le Paris de Zazie, Philippe Colin témoigne » (transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

« Images et sons. Louis Malle le précurseur », par Kénout Peltier (chef monteuse) et André Hervée (ingénieur du son) ; (transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD / « Zazie dans le rétro : Reportages sonores d'Arte vidéo »).

TEMOIGNAGES DE RAYMOND QUENEAU

« Du livre au film », Raymond QUENEAU, *L'Express*, 27 octobre 1960

Interview de Raymond Queneau, *Lecture pour tous*, 1959 (transcription des entretiens présentés dans les « Bonus » du DVD)

ETUDES

Joël MAGNY, « Zazie dans le métro », Dossier « Collège au cinéma » n° 78, Editions les Films de l'Estran pour le CNC, 1996.

Christian PAIGNEAU, *L'Odyssée de l'enfance au cinéma*, « Odyssée capitale : Zazie dans le métro », Bazaar and co, 2009, coll. Ciné bazaar, p. 65-68.

Claire VASSÉ, *La Parole dans le cinéma français : un enjeu de la modernité*, Lille, ANRT, 2002, chap. 3 : « Zazie dans le métro, parole burlesque pour sujet dynamité », p. 248-260 (extraits).



CRÉDITS

Dossier réalisé par

Marie Basuyaux, professeur agrégée de Lettres Modernes au lycée Montaigne à Paris,
et **Suzanne de Lacotte**, docteur en esthétique du cinéma, enseignante à l'Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne.

Version révisée le 28/09/2012

